

A UTOPIA DO PARAÍSO EM CAMÕES

CARLOS D'ALGE *

"E plantou o Senhor Deus um jardim
no Eden, da banda do oriente."

Gênesis, 2

"... a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta Ilha."

Os Lusíadas, IX, 89

"Aqui é sempre primavera."

Divina Comédia, XXVIII, 143

Ensina-nos Homero que os deuses se definem por oposição aos homens. Ao contrário dos humanos, os deuses escapam da velhice e da morte. Todavia, não são eternos, nem estão fora do tempo. Sabe-se de quem cada divindade é filho ou filha. A imortalidade, sim, está ligada aos deuses que, por oposição aos humanos mortais, são designados como imortais.

A morte para Homero também não é o fim. Ele participa da crença comum a várias sociedades primitivas, de que cada homem vivo abriga em si um "duplo", isto é, um outro eu. A existência desse outro duplo seria comprovada pelos sonhos, quando o outro eu parece sair e realizar outras travessias, envolvendo inclusive outros "duplos". A morte, pois, nada representaria para o homem — a *psyché* ou o "duplo" desprender-se-ia pela boca ou ferida do agonizante, descendo às sombras subterrâneas do Erebo. Deslocada definitivamente do corpo que se de-

* Professor Titular e Chefe do Departamento de Letras Vernáculas da UFC. Da Academia Cearense de Letras. Escritor e Jornalista.

compõe, a *psyché* passa a integrar o cortejo de seres que povoam o reino de Hades. O "duplo" permanece como imagem ou ídolo, mas não tem consciência própria. Não passa de uma sombra no reino das sombras vagantes.

Assim, humanizando os deuses e afastando o medo da morte, as epopéias de Homero descrevem um universo luminoso no qual os valores da vida presente são exaltados. A Homero os gregos voltarão sempre, para conceber novos poemas, para dele tirar exemplos. O Renascimento redescobrirá os textos épicos; as aventuras de Ulisses serão tomadas como símbolos morais. O Ulisses que retorna à pátria, exilado durante muitos anos, terá que vencer inúmeros perigos e tentações. Outros dois exilados, Camões e Dante, terão também que arrotar com muitas provações, pois, para que a alma humana consiga tornar à sua essencialidade, terá que desdobrar-se em esforços e enfrentar os perigos à sua volta.

É a Hesíodo, porém, que devemos o aparecimento do subjetivo na literatura.¹ Na épica mais antiga, o poeta era o simples veículo anônimo das musas. Já Hesíodo assina a sua obra, usando *Os Trabalhos e os Dias* e *a Teogonia* para fazer história pessoal. Na *Teogonia* diz que as Musas lhe ensinaram um belo canto. O conteúdo desse belo canto é o relato sobre a origem dos deuses. Haveria três gerações de deuses: a de Céu, a de Cronos e a de Zeus. Prometeu e Pândora constituem os dois mitos que servem a Hesíodo para justificar a condição humana. Uma visão pessimista, sem dúvida, que transparece também no mito das idades ou das raças em *Os Trabalhos e os Dias*. As raças compreenderiam cinco idades. A primeira, a de ouro, teria vivido sem cuidados e sofrimentos. A segunda, a de prata, seria constituída por gênios inferiores, que viveriam uma longa infância de cem anos mas que ao crescer entregar-se-iam a excessos e se recusariam a oferecer culto aos deuses; a terceira, a de bronze, seria a dos homens violentos que se dedicariam à guerra e por isso sucumbiriam nas mãos uns dos outros; a quarta, a raça dos heróis que combateriam em Tebas e Tróia; para eles Zeus reservara uma morada na Ilha dos Bem-Aventurados, onde viveriam felizes, distantes dos mortais. Finalmente, a quinta raça, a de ferro, a do próprio Hesíodo que viverá um tempo de fadigas, misérias e angústias. A essa raça aguardam dias tenebrosos — "O pai não mais se assemelhará ao filho, nem o filho ao pai; o hóspede não será mais caro ao

1 Ver *História das Grandes Idéias do Mundo Ocidental*, v. 1, Coleção os Pensadores, Introdução. Do Mito à Filosofia. A citação é de Werner Jaeger, retirada de *Paidéia: Los Ideales de la Culture Griega*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1957.

seu hospedeiro, nem o amigo a seu amigo, nem o irmão a seu irmão".

Falamos de deuses e de mitos. Mitos que se tornaram símbolos. O mito de Prometeu significa a idéia de trabalho; o mito das idades a idéia da justiça. Isto é, nenhum ser humano pode negar-se à lei do trabalho, assim como nenhuma raça pode evitar a justiça.

Segundo Cassirer, os símbolos são modelados pelas necessidades e objetivos do homem. O símbolo não é um aspecto da realidade: é a realidade. No símbolo há uma rigorosa identificação entre o sujeito e o objeto: "em vez de uma 'expressão' mais ou menos adequada, encontraremos uma relação de identidade, de completa congruência entre a 'imagem' e o 'objeto', entre o nome e a coisa."²

Por outro lado, Cassirer, no seu estudo sobre linguagem e mito, torna claro que o sentimento "puro" expresso pela arte não é apenas a emoção pessoal do poeta. O poeta lírico não é apenas o homem que se entrega a manifestações de sentimento. O poder criador original da linguagem não é somente preservado mas renovado. Assim a poesia não exprime "nem o mítico retrato por palavras de deuses e demônios, nem a verdade lógica das determinações e relações abstratas (. . .) O mundo da poesia mantém-se afastado de ambos, como um mundo de ilusão e fantasia — mas é exatamente nesta modalidade de ilusão que o reino do puro sentimento pode encontrar expressão e pode, portanto, atingir a sua total e concreta atualização".³

Retornaremos mais tarde ao problema. Por enquanto, aceitamos a idéia de que a arte não é mero entretenimento, nem diversão ou ato de representação. A arte é a revelação de um aspecto genuíno da nossa existência.

Falamos do mito das idades. Para os heróis, que são a quarta raça, estaria reservada como prêmio a ilha dos Bem-Aventurados. Nela, segundo desígnio de Zeus, viveriam felizes, distantes dos mortais. Compreendamos os heróis de Tebas e Tróia elevados à categoria de deuses. Portanto, imortais. Identificados pela mais nobre das virtudes: a *areté*. Os *aristoi* — isto é — os possuidores da *areté*, são uma minoria que se eleva acima da multidão de homens comuns; se são dotados de virtudes legadas pelos seus antepassados, precisam dar testemunho das suas qualidades em combates e justas. Séculos mais tarde, Platão e

2 WIMSATT Jr.; William K.; BROOKS, Cleanth — Mito e Arquétipo. In: — *Crítica Literária*. Trad. de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. Cap. 21, p. 831.

3 WIMSATT Jr., op. cit., 832.

Aristóteles proporiã a substituição da aristocracia guerreira e de sangue pela aristocracia do espírito. Os tempos eram outros.

Surge, desta maneira, parece-nos, o mito da ilha afortunada que será recuperado pelas utopias modernas. Não será a Ilha dos Bem-Aventurados, mito narrado por Hesíodo, o arquétipo das utopias de Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon e de Camões?

Northrop Frye, que aplicou a teoria do arquétipo de Jung à crítica literária, considera a causa formal do poema o seu arquétipo. O poeta é apenas a causa eficiente do poema, mas o poema, porque tem forma, tem também uma causa formal que deve ser pesquisada. A causa formal, como dissemos, é o arquétipo. Deste modo, "a procura de arquétipos constitui-se uma espécie de antropologia literária; interessada pela forma como a literatura é informada por categorias pré-literárias, tais como o ritual, o mito e o conto popular".⁴

Aceitemos, pois, que a imagem arquetipal, o resíduo psíquico de inúmeras experiências da mesma espécie, das modernas utopias é o mito das idades, especificamente, o mito dos heróis e o símbolo da sua ilha maravilhosa.

Em 1516 Thomas Morus criou a palavra *utopia* para designar uma ilha imaginária, em que se gozava de um sistema social, legal e político perfeito. Utopia seria a contrapartida crítica e satírica de outra palavra criada por Morus, *eutopia*, isto é, lugar bom, perfeito, ideal. A utopia, em síntese, prevê um futuro paradisíaco que se deverá à organização racional da convivência humana. A primeira utopia é a de Platão, na sua conhecida *Hé Politéia, A República*. Trata-se de um sistema híbrido, totalitário e socialista.

Platão apóia-se na divisão racional do trabalho para organizar a sua cidade ideal. Como reformador social, o filósofo considera que a justiça depende da diversidade de funções exercidas por três classes distintas: a dos artesãos, dedicados à produção de bens materiais; a dos soldados, encarregados de defender a cidade; a dos guardiães, incumbidos de zelar pela observância das leis. O importante, nessa República, não é que uma classe usufrua de uma felicidade superior, mas que toda a cidade seja feliz. O indivíduo faria parte da cidade para poder cumprir sua função social e nisto consiste ser justo.

A reorganização da cidade exigiria reformas radicais. A família deveria desaparecer para que as mulheres fossem comuns a todos os guardiães; as crianças seriam educadas pela cidade e a propriação deveria ser regulada de modo a preservar

4 WINSATT Jr., op. cit., p. 841.

a eugenia; para evitar os laços familiares egoístas, nenhuma criança conheceria o seu verdadeiro pai e nenhum pai o seu verdadeiro filho; a execução dos trabalhos não levaria em conta distinção de sexo mas somente a diversificação das aptidões naturais.⁵

O conceito de Platão foi ainda reativado no período da dominação romana pelo filósofo estóico Caio Blóssio, ligado aos irmãos Graco e às idéias da reforma agrária. A utopia de Blóssio chamada *Reino do Sol*, da qual há pouca informação, caracterizava-se por ser fracamente socialista.

O paraíso que os utopistas julgavam poder realizar na terra e em benefício da humanidade é novamente proposto no século XVI. Passou-se um longo tempo, após Platão e Blóssio; a mentalidade da Idade Média opunha-se ao conceito platônico. No início dos quinhentos as injustiças praticadas pelo feudalismo criaram fossos tão profundos que motivaram textos de pensadores como Erasmo de Rotterdam e Thomas Morus. *Sobre a excelente organização de uma república e sobre a nova ilha Utopia* é o texto do pensador inglês. Realmente Morus é o pai da primeira utopia moderna e modelo de todas as outras. Observando a miséria dos camponeses do seu tempo e a exploração agrária, Morus propõe na sua *Utopia* uma constituição democrática, uma ordem racional de economia, mercado auto-suficiente de trocas, abolição do dinheiro, política pacifista. Morus é essencialmente conciliador, humanista e hedonista. Ele consegue sintetizar o paganismo do pensamento clássico grego com a concepção de vida do cristianismo. Outro aspecto importante em Morus é a revalorização do epicurismo, feita de uma maneira indireta. É evidente a sua simpatia pelos habitantes da ilha imaginária que consideravam estupidez não se procurar o prazer por todos os meios possíveis.

Praticar virtudes severas, renunciar aos prazeres da vida, sofrer voluntariamente a dor e nada esperar depois da morte em recompensa às mortificações da terra seria o cúmulo para os utopianos. Em síntese, reduziam todas as ações e todas as virtudes à finalidade do prazer e entendiam a volúpia como todo estado ou movimento da alma e do corpo, no qual o homem experimenta o deleite natural. Contudo, não é somente a sensualidade mas a razão o que atrai para as coisas naturalmente deleitáveis.⁶

5 PLATÃO. In: *História das Grandes Idéias do Mundo Ocidental*, cit. cap. 3, p. 46-64.

6 MORUS, Thomas — *A Utopia*. Trad. e notas de Luís de Andrade. São Paulo, Abril Cultural. 1972 (Coleção os Pensadores, 2)

A utopia de Morus é retomada por Tommaso Campanella que em 1623 publica *Civitas Solis, Cidade do Sol*. O texto contém o esquema de um estado ideal, inspirado na *República* de Platão e na *Utopia* de Morus. O povo de *A Cidade do Sol* organiza toda a sua vida segundo a ordem da natureza, divide comunitariamente os seus bens materiais e suas mulheres. A administração seria feita por uma rede de funcionários, encarregados de organizar e transmitir o saber e as técnicas. Os funcionários seriam, ao mesmo tempo, sábios e sacerdotes, embora não fossem cristãos. Campanella diz-nos que a sua *Cidade do Sol* está tão próxima do cristianismo que bastaria juntar-lhe os sacramentos para torná-la totalmente cristã.⁷

Francis Bacon deposita esperanças utópicas no futuro das ciências. A sua *Nova Atlântida*, Nova Atlântida, postumamente publicada em 1627, é muito diferente da república platônica. Na verdade, é uma espécie de anti-república. Bacon descreve uma ilha imaginária, onde reina a felicidade graças a certas características de sua organização. Aqui a organização econômica e social não é a responsável pela construção do paraíso na terra. O segredo da *Nova Atlântida* está na existência de uma instituição que, pelo trabalho desenvolvido e resultados obtidos, permite uma organização justa das estruturas econômicas e sociais. A idéia de Bacon é que a harmonia e o bem-estar dos homens repousam no controle científico alcançado sobre a natureza e a conseqüente facilitação da vida em geral. A ciência não é obra individual, mas coletiva, exigindo um verdadeiro exército de pesquisadores.⁸

É interessante observar nestas utopias a prevalência do elemento geográfico. Se remontarmos ao arquétipo teremos a ilha paradisíaca concebida por Hesíodo e destinada aos heróis. Se imaginarmos a República de Platão implantada em um território, teremos à nossa frente a Sicília, onde Platão e seus seguidores tentaram instaurar organizações inteiramente racionais da sociedade. Morus concebeu a ilha dos utopianos; Campanella, uma cidade ensolarada e feliz que poderia facilmente ser localizada em qualquer porção de terra banhada pelo Mediterrâneo; Bacon situaria a sua Atlântida numa ilha afortunada; Rousseau localizaria nas ilhas do Pacífico uma nova utopia, cujo elemento novo é a inocência das relações sexuais, isto é, o

7 CAMPANELLA, Tommaso — *A Cidade do Sol*. Trad. e notas de Aristides Lobo. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Coleção os Pensadores, 12)

8 BACON, Francis — *Nova Atlântida*. Trad. e notas de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo, Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, 13)

amor livre. O *Bom Selvagem* de Rousseau é moralmente superior aos europeus decadentes. A Revolução Francesa sonhou também a sua utopia, mas, ao invés de construir uma sociedade livre, abolindo os resíduos do feudalismo, colocou no poder a burguesia. O sonho dos utopianos parece ter acabado. O socialismo utópico não resistiu à crítica demolidora de Marx. Marcuse, que liderou o sonho de 68, a fuga da megalópole para o campo, o movimento hippie, cedeu espaço a uma geração conformista, 1984, de George Orwell, *Admirável Mundo Novo*, de Huxley questionaram as sociedades utópicas, assumindo uma postura antiutópica. Por outro lado, a idéia de sociedades comunitárias gerou o aparecimento das fazendas coletivas na URSS, os *kibutzin* em Israel, a revolução agrária de Mao-Tsé-Tung e a própria literatura de antecipação que não descarta a sua veiculação ao arquétipo. O mesmo Marcuse nos ensinou a desejar sempre o impossível. Num universo em que predominam os totalitarismos e os imperialismos subjugando nações e estados, criando um fosso sempre mais largo entre nações ricas e pobres, ante uma imensurável riqueza nas mãos de poucos e a imensa pobreza, que se estende cada vez mais sobre as sociedades contemporâneas, será possível ainda sonhar com o paraíso na terra?

O mito paradisíaco aparece em todas as culturas. Ele se liga a um estado cosmogônico, quando o mundo se encontrava em equilíbrio perfeito, sem violência, e à fatalidade escatológica da sua perda, mediante a falta humano-ancestral. A ira divina justifica-se como compensação necessária e fatal por se haver permitido que surgissem as forças do caos. O mundo deverá ser julgado, então, por meios catastróficos, até que se inicie um novo ciclo. É o momento de questionarmos o mito do paraíso em Camões.

Assim, escolhemos o Canto IX dos *Lusíadas*, conhecido pelo episódio da Ilha dos Amores. Tentaremos mostrar que o mito da Ilha Namorada remonta ao arquétipo da Ilha dos Bem-Aventurados, de que fala Hesíodo, e é coerente com o utopismo platônico, podendo-se ainda encontrar pontos de identidade com as utopias de Marcuse e Campanella, especialmente com o hedonismo do filósofo inglês. Afinal de contas, Camões já anuncia que após tanta aventura e sofrimento há um conforto à vista:

*"Para prêmio de quanto mal passaram
Buscar-lhes algum deleite, algum descanso
No Reino de cristal, líquido e manso,
Algum repouso, enfim, com que pudesse*

*Refocilar a lassa humanidade
Dos navegantes seus, como interesse
Do trabalho que encurta a breve idade."*⁹

entenda-se idade como duração da vida humana, isto é, vida precária, transitória e breve. Trabalho que encurta a própria vida, o trabalho no mar, sujeito a perigos e intempéries. Anuncia, portanto, o poeta algum repouso onde se possa "refocilar", isto é, recrear a cansada tripulação.

Mais adiante, na estância 51, surge a Ilha Namorada de Camões. O paraíso na terra, como iremos ver. Que ilha seria esta? Para quem teria sido aparelhada? Que gente ditosa é essa que obriga os deuses a descerem ao vil terreno e os humanos a subirem ao céu sereno?

Antes de prosseguir na análise do canto IX, recorramos a Auerbach, para explicar o porquê da escolha do texto. Ensinou-nos o notável mestre e filólogo berlinense, em sua obra-prima *Mimesis*, um novo método de análise de textos. A análise se faz a partir de um trecho retirado da obra a ser estudada. Ao estudar a representação da realidade, Auerbach não parte de definição alguma do que seja "realidade", "representação" ou "literatura". Ele entra de chofre no texto escolhido e a partir da desestruturação do texto delimita, em cada caso, a visão que cada autor tem da realidade e os meios que se utiliza para representá-la.

Seguindo o método de Auerbach, escolhemos para o estudo da realidade que Camões pretende representar n'*Os Lusíadas*, o texto que vai das estâncias 19 a 95 do Canto IX. Uma pequena parte do poema mas que poderá nos revelar os meios de que se valeu o poeta para conceber a realidade do seu tempo.

Vejamos agora a seqüência estrutural d'*Os Lusíadas*. Há no poema quatro planos estruturais bem delineados e que se referem à ação que é a viagem dos portugueses à Índia. Camões utiliza quatro estâncias para interligar as partes do seu discurso: no Canto I serve-se da estância 19 para introduzir os portugueses em sua navegação e em seguida colocá-los frente ao mundo dos deuses; no Canto VI, estância 92, vencida essa etapa, apressam-se os novos argonautas a atingir a sua meta terrestre — a Índia; superada a dificuldade, coloca-os a estância 16, do Canto IX, ante a sua meta celestial, no retorno à Pátria;

9 CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. 3. ed., Porto Editora, 1975, p. 295-296. Canto IX, 19/20. As citações dos versos de *Os Lusíadas* são retiradas desta excelente edição que vem sendo utilizada, no Brasil, em cursos universitários.

finalmente, no Canto X, estância 144, com a visão da máquina do mundo, que é o real mundo divino, isto é, católico, voltarão os portugueses à condição de humanos (pois haviam-se transfigurado em deuses na Ilha Namorada), e esta única estância os devolverá, incontinenti, ao porto de saída, fechando assim o ciclo perfeito do poema.

Interessa-nos, agora, a estância 16 do Conto IX:

*"Apartadas assim da ardente costa
As venturosas naus, levando a proa
para onde a Natureza tinha posta
A meta Austrina da Esperança Boa,
Levando alegres novas e respostas
da parte Oriental para Lisboa.
Outra vez cometendo os duros medos
Do mar incerto, tímidos e ledos."*¹⁰

A grande viagem chegara ao fim: fim das negociações, dos entreveros diplomáticos, dos avanços e recuos estratégicos, satisfeitos os portugueses em poderem levar alegres novas e respostas dos entendimentos mantidos entre o Gama e os governadores indianos à corte de Lisboa. Havia percorrido um longo caminho desde a saída de Restelo, quando receberam a bênção da Igreja e o aval do Rei, ainda a tempo de ouvirem a prédica de um velho de "aspecto venerando" que os admoestara contra os perigos que iriam enfrentar.

Na cronologia da viagem do Gama há muito que registrar: os contactos com as populações nativas de Moçambique, Quíloa, Mombaça e Melinde; os acidentes de navegação: a tromba marítima, o fogo-de-santelmo, o ataque de escorbuto, o aparecimento da constelação do Cruzeiro do Sul; e, enfim, a chegada à Índia. Basta confrontar a seqüência com o *Roteiro da Viagem de Vasco da Gama* ou a crônica de Fernão Lopes de Castanheda, *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*. Para ilustrar, contudo, o poema, serve-se Camões dos deuses homéricos, erigindo Vênus como protetora dos navegantes, e opondo à sua ação benéfica os maus desígnios de Baco que, embora pai de Luso, procura impedir o bom êxito da façanha. Observe-se que os deuses homéricos são também animados por sentimentos e paixões humanas. A humanização do divino aproxima-o da compreensão dos homens, mas, por outro lado, deixa o universo condicionado a comportamentos passionais e arbítrios capazes de mudar o seu curso normal.

10 Id., Canto IX, 16.

Entretanto, não bastam os deuses para conflitar com os humanos. Mesmo que sejam forçados a declarar a sua falsidade, é preciso que os humanos possam também alcançar o nível divino. Há dois recursos à mão: um eminentemente prático, o de criar um manual de civismo, que sirva aos presentes e aos vindouros, de guia de todas as gerações, e que nele se destaque a fábula real dos que cometeram os duros medos não só do mar incerto mas da incerta vida, construindo um império através dos oceanos e levando a todos os cantos do mundo a sua civilização. Esse recurso constitui um mergulho no tempo histórico: uma visão grandiosa, como convém à épica, da história medieval portuguesa, à qual se acrescentam, aqui e acolá, algumas lendas e a sábia e amarga reflexão do poeta sobre as contradições inerentes à espécie humana. Ora, há reconstrução de todo um passado histórico, nos feitos que se hão-de cumprir no tempo do poeta, isto é, com referência à conquista da Índia, enfim do Oriente, anunciados através de várias profecias, de que são agentes deuses e semideuses, há a apologia dos feitos militares e históricos que alçam o bicho da terra tão pequeno à categoria de herói.

A segunda possibilidade é adentrar no maravilhoso e servir-nos dos deuses que já foram intercessores e protetores dos portugueses para junto com eles participarmos da reconquista do paraíso na terra: a Ilha namorada. A Ínsula Divina ou Ilha de Vênus. Mito, símbolo e utopia, como veremos.

Excetuada a viagem de Vasco da Gama, o poema depende agora do gênio de Camões que o estrutura em planos grandiosos, simbólicos e de notável efeito: batalhas, naufrágios, profecias, aventuras galantes, tragédias amorosas, milagres, um entrecruzar de guerreiros, santos e marinheiros, heróis, deuses e mulheres apaixonadas, sofridas, amantes e amadas, de semideuses humilhados pelo muito que amaram: veja-se aqui a oposição que há entre Inês de Castro e o gigante Adamastor.

Todo este painel constitui uma tragédia de vencedores e vencidos, dos que pereceram nas batalhas do Salado e de Aljubarrota:

*"Os feridos com grita o céu feriam,
Fazendo do seu sangue bruto lago,
Onde outros meio mortos, se afogavam,
Quando do ferro as vidas escapavam."*¹¹

dos dizeres grave do velho do Restelo que impreca contra a glória de mandar e a vã cobiça, causadoras de novos perigos

11 Id.. Canto III, 113.

e de mortes à vista; das mães, esposas, irmãs que temem perder os entes caros na perigosa travessia, certas "De já nos não tornar a ver tão cedo".

Acrescentem-se a este coro de tristezas e sofrimentos as profecias do Adamastor sobre as mortes de Bartolomeu Dias, D. Francisco de Almeida e Manuel de Sousa Sepúlveda e sua família. Desastres realmente acontecidos e dos quais Camões tivera notícia através dos folhetos, anônimos alguns, que comporiam, mais tarde, a *História Trágico-Marítima*. E por que não acrescentar a tudo isto a experiência do poeta, cuja viagem de partida para a Índia foi bastante tormentosa, e cujas peregrinações pela costa asiática constituíram episódios suficientemente dolorosos? Não caberia, pois, uma parada, no tempo do retorno, antes de dobrar "A meta Austrina da Esperança Boa", para descansar o coração tão sofrido e reparar tanto dano havido?

O porto de salvação é a Ínsula Divina:

*"Depois de procelosa tempestade,
Noturna sombra e sibilante vento,
Traz a manhã serena, claridade
Esperança de porto e salvamento."*¹²

Dissemos porto de salvação. Interregno para a catarse necessária. Os cansados navegantes, intérpretes de uma gesta de tragédia, de espadas banhadas do sangue daquela que depois de morta foi rainha, bem mereciam um repouso divino. Um mergulho no paraíso de que nem criam a existência. Haveria realmente um Éden na banda do Oriente?

A ilha afortunada ou a Ilha dos Amores, que é a utopia camoniana, será o ponto decisivo no relacionamento dos deuses e dos humanos. Os deuses que assumiram uma postura humana no decorrer da ação do poema e se envolveriam em intrigas e conflitos estão prestes a ceder lugar aos humanos. Na verdade, a relação entre os deuses e os homens e o seu encontro final na Ilha dos Amores são, em síntese, a própria estrutura d'*Os Lusíadas*.

Vimos como os deuses funcionam na economia do poema. Antônio José Saraiva descobriu a função do que chama de comédia dos deuses que é a de "dar uma unidade dramática, ou de ação, a *Os Lusíadas*, salvando-os de serem uma mera seqüência rimada de sucessos sem sentido de conjunto". O problema da unidade e ação é pois solidário com o sentido de conjunto.

12 Id., Canto IV, 1.

A articulação do divino com o histórico foi muito bem estudada por Antônio Salgado Júnior no ensaio *Os Lusíadas e a Viagem de Vasco da Gama*. Na conclusão, o autor diz-nos que Camões distinguiu em dois planos que correm paralelos, o mundo dos homens e o mundo dos deuses, e só no episódio que constitui quase a totalidade do Canto IX, o da Ilha de Vênus, quando os humanos são coroados deuses pelas ninfas, estes dois planos interferem. E exatamente nesse momento o poeta destrói o poder mítico dos deuses considerando-os como um valor apenas alegórico.¹³

É certo que durante quase todo o poema a realidade histórica é conservada na íntegra. Disso já falamos. No entanto, os deuses estão quase sempre a agir e mesmo disfarçados em humanos intervêm no poema. Não fosse a comédia olímpica o texto perderia em graça, são os deuses que garantem a ação do poema. Não fossem eles, como notou Antônio José Saraiva, seria apenas uma miscelânea de assuntos variados: geográficos, históricos, cavalheirescos, líricos etc.

A Ilha de Vênus, portanto, foi aparelhada. A Ínsula Divina estará ornada de esmaltado e verde arreio. Vênus convoca Cupido que se encontra entregue a outros cuidados. O filho frecheiro reunia então outros deuses para juntos organizarem uma expedição contra o mundo rebelde, para que este se emendasse dos grandes erros:

*"... que há dias nele estão,
Amando cousas que nos foram dadas
Não para ser amadas, mas usadas."*¹⁴

Camões desenvolve aqui considerações políticas sobre a arte de governar e a conduta dos administradores do bem público. Coloca neste trecho o mito de Actéon que por desdenhar a jovem Diana é perseguido por cães e por estes devorado. Os cães são os aduladores do paço, Actéon é o próprio D. Sebastião, aqui também tratado ambigüamente. Fraco por aceitar a adulação dos cortesãos e débil por teimar em não se casar.

A história mostrou que por conta dos aduladores e perjuros, D. Sebastião conduziu o país ao desastre de Alcácer-Quibir. Na verdade, uma forma de eternizar-se em símbolo e lenda.

13 O ensaio de Antonio Salgado Júnior é citado por Antonio José Saraiva em *Os Lusíadas e o Ideal Renascentista da Epopéia*, no volume *Para a História da Cultura em Portugal*, 1, 4. ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1978, p. 114.

14 *Os Lusíadas*, ed. cit., Canto IX, 25.

Na estância 28, Camões reflete sobre as contradições de classes:

*"Vê que aqueles que devem à pobreza
Amor divino, e ao povo, caridade,
Amam somente mandos e riqueza,
Simulando justiça e integridade.
Da feia tirania e de aspereza
Fazem direito e vã severidade.
Leis em favor do Rei se estabelecem;
As em favor do povo só perecem."*¹⁵

Cupido atende ao pedido de Vênus e os Cupidos servidores vão incumbir-se de uma doce expedição. Vênus diz-lhes que Baco molestou muito os portugueses e que estes sofreram injúrias no *mar undoso* e estão cansados e sofridos. Precisam de um porto amigo, uma ilha aparelhada com os dons da natureza e a presença das ninfas que para isso devem ali ser reunidas. Nesta ilha servirão:

*"... mil refrescos e manjares,
Com vinhos odoríferos e rosas,
Em cristalinos paços singulares,
Formosos leitões, e elas mais formosas;
Enfim, com mil deleites não vulgares,
Os esperam as ninfas amorosas,
De amor feridas, para lhes entregarem
Quanto delas os olhos cobiçarem."*¹⁶

Cupido e seus companheiros não demoram a entrar em ação. Despedem setas e o mar, escreve Camões, geme com os tiros. As ninfas caem em ardentíssimos suspiros, e, acrescenta o poeta, caem sem verem os vultos que amam, pois a fama tanto pode como a vista.

Enquanto isso, os nautas aproximam-se da ilha na sua viagem de retorno à Pátria. Ilha alegre e deleitosa. O Paraíso enfim, onde se erguiam três outeiros.

Vejam como é o novo Éden:

*"Três formosos outeiros se mostravam,
Erguidos com soberba graciosa,
Que de gramíneo esmalte se adornavam,*

15 Id., Canto IX, 28.

16 Id., Canto IX, 41.

Na formosa Ilha, alegre e deleitosa.
Claras fontes e límpidas manavam
Do cume, que a verdura tem viçosa;
Por entre pedras alvas se deriva
A sonora linfa fugitiva.

Num vale ameno que os outeiros fende,
Vinham as claras águas ajuntar-se
Onde uma mesa fazem, que se estende
Tão bela quanto pode imaginar-se.
Arvoredo gentil sobre ela pende,
Como que pronto está para enfeitar-se,
Vendo-se no cristal resplandecente,
Que em si o está pintando propriamente.

Mil árvores estão ao céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos;
A laranjeira tem no fruto lindo
A cor que tinha Dafne nos cabelos.
Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira com pesos amarelos;
Os formosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando."¹⁷

Um quadro perfeito para o deleite e o prazer dos homens. Sem dúvida, um quadro alegórico, como o viu o mestre Hernâni Cidade, pintado "com delicadas demoras de artista enamorado do seu assunto; mas como ao seu propósito (dele, Camões) servia qualquer estância paradisíaca, preferiu à natureza oriental a natureza a que para tais emoções estéticas ele e os seus leitores estavam habituados".¹⁸

Uma nova Ogígia, a ilha namorada de Ulisses? Uma ilha alegórica ou uma imitação da realidade como levam a crer as indicações colhidas em D. João de Castro por Cunha Gonçalves, em seus *Estudos Camonianos*, citadas na edição de *Os Lusíadas*, preparada por Emanuel Paulo Ramos? Segundo Cunha Gonçalves a Ilha de Vênus é verdadeira, correspondendo à descrição que dela fez Camões, à que da ilha de Bombaim encontra-se em D. João de Castro. Assim, a ilha de Bombaim tem na parte sul as águas de *enseada*. A ponta que está da banda do norte faz uma praia muito formosa e comprida, do começo desta praia,

¹⁷ Id., Canto IX, 54/56.

¹⁸ CIDADE, Hernâni — *Luis de Camões O Épico*. 3. ed., cor. e atual., Lisboa, Liv. Bertrand, 1968, p. 207-8.

que é onde se alevantam *três montes pequenos e agudos*". A terra desta ilha é muito *baxa* e coberta de grandes e graciosos arvoredos.

Os *três outeiros* descritos por Camões e o *vale ameno* corresponderiam à descrição de D. João de Castro. A ilha de Bombaim fora também conhecida como Ilha da Boa Vida, nome que lhe foi dado por Heitor da Silveira, que ao comandar uma armada na costa, pôde notar o empenho dos seus soldados pelo local privilegiado. Segundo ainda o mesmo D. João de Castro, na ilha destacavam-se os seguintes aspectos:

- jovens indianas vestindo uma indumentária reduzida e pouco severa;
- seguindo os preceitos de sua religião, as jovens banhavam-se em espaçoso tanque (que existe junto de todos os pagodes ou templos indianos) antes das refeições;
- poderiam, pois, estas jovens encontrar-se junto do grande tanque que faz parte do jardim pertencente ao médico português Garcia de Orta, que viveu em Bombaim à época em que Camões andava pelo Oriente;
- Garcia de Orta possuía ali um vasto palácio, riquíssimo, assim como um encantador jardim botânico: "plantações e culturas novas", "árvores frutíferas e flores exóticas, em especial da Europa e da América". "Ainda no século XVII esse jardim era considerado o mais encantador de toda a Índia."¹⁹

Os jardins e o palácio de Garcia de Orta poderiam ter servido de modelo e inspiração a Camões que visitou o local e chegou a escrever ferros dedicados ao Vice-Rei da Índia, o Conde do Redondo, publicados por Garcia de Orta nos seus *Colóquios dos Simples e das Drogas da Índia* (1563, Goa). O tanque poderia corresponder à "mesa líquida" ou "tanque líquido e sereno", de que fala o poeta. O palácio de Garcia de Orta seria convertido nos paços de Tétis, de "rica fábrica". E por que não remeter a inspiração de Camões ao mito da Ilha dos Bem-Aventurados, de Hesíodo, e tentar aproximá-la da visão paradisíaca de Dante e da utopia de Morus?

Certamente os marinheiros conduzidos por Vasco da Gama irão experimentar na chegada à ilha afortunada a mesma sensação que vivera Dante quando ao deixar o Purgatório apressa-se

19 Transcrevo aqui parte das anotações de Emanuel Paulo Ramos feitas no Canto IX, na edição já citada de *Os Lusíadas*, 514-5.

a transpor o limiar do Paraíso terrestre. Esperava o amante de Beatriz pelos esplendores da aurora, sentindo-se como o peregrino que estivesse para retornar à Pátria, quando não há mais trevas. A imagem não se ajustaria melhor, não tivesse sido Dante o grande exilado. De fato, conhece-se esse longo episódio da vida do autor da *Comédia*. Aos trinta e cinco anos de idade Dante é vencido politicamente; derrotado o seu partido, é obrigado a fugir de Florença, sua terra natal. Vive, depois de uma breve demora em Verona, em Ravenna, onde vem a falecer. Exilado, como Ulisses e Camões.

No cume do Purgatório está o paraíso terrestre. A exemplo do Inferno, o Purgatório compreende nove círculos, começando pelo antepurgatório, seguindo-se sete regiões reservadas aos pecados capitais e terminando com o Paraíso terrestre, topo do monte, sítio em que o poeta se encontra com Beatriz e se despede de Virgílio. A partir daí, Beatriz conduzirá Dante numa viagem em linha ascendente até à luz da perfeição divina.

Importa-nos agora a visão do paraíso terrestre segundo Dante. Vênus que prepara, no poema camoniano, a Ilha para o deleite dos portugueses, lança, no poema do florentino, os primeiros raios sobre o monte Purgatório que parece arder no fogo do amor:

*"Nell'ora, credo, che dell'oriente
Prima raggió nel monte Citerea,
Chi di foco d'amor par sempre ardente."*²⁰

Também no limiar do Paraíso se encontrariam os nautas, que chegaram à Índia, na perigosa aventura, e se encontram agora sequiosos e ardentes, dispostos a saborear o doce pomo e acalmar a fome imensa. O doce pomo é aquele mesmo fruto de que fala Virgílio a Dante, na *Comédia*:

*"Quel dolce pome che per tanti rami
Cercando va la cura de' mortali,
Oggi porrà in pace le tue fami."*²¹

Isto é, o fruto que saciará a fome dos que buscam o infinito, daqueles que, nostalgicamente, percorrem os caminhos da memória, tateando aqui e acolá, em busca da salvação, à pro-

20 ALIGHIERI, Dante. *Obras Completas*. Trad. do Dr. César Augusto Falcão. O Purgatório, Divina Comédia. São Paulo, Ed. das Américas, s.d. Canto 17.º, 94/96, v. 5, p. 422.

21 Id., op. cit. Canto 27.º, 115, p. 424.

cura do sonhado fruto que é a felicidade. Então, cada um tentará substituir a nostalgia pela empatia, para que se cumpra a sua destinação na terra.

Nessa perspectiva a árvore que está no cume do monte Purgatório, que é mostrada a Dante, no limiar do Paraíso, é a imagem da felicidade, aspiração maior e verdadeira do bicho da terra tão pequeno que (em vão?) tenta alcançar os dourados frutos. Assim os portugueses dos quinhentos se apressam a terminar a sua peregrinação pelos mares e terras descobertas, ansiosos por tornar a casa, sem pressentirem que lhes está sendo preparado um porto onde poderão acalmar a longa, silenciosa e sofrida fome.

É oportuno lembrar aqui um dos temas estudados por Auerbach, ao tratar do realismo cotidiano na análise do fragmento do *Mystère de Adam*, peça natalina dos fins do século XII, a que deu o título *Adão e Eva*. O fragmento trata, em forma de diálogo, do pecado original. No trecho a serpente aconselha Eva a oferecer a maçã a Adão. Perante a hesitação deste, Eva come um pedaço da maçã e diz:

"EVA: Experimentei. Deus, que sabor! Nunca comi algo tão doce. Que sabor tem esta maçã!"

ADÃO: Que sabor?

EVA: Um sabor que nunca homem algum experimentou. Agora os meus olhos tornaram-se tão claros, que eu me sinto como Deus todo-poderoso. Tudo o que será, tudo o que sei, e sou seu senhor. Come, Adão, não hesites, pegá-la-ás em boa hora."

Aqui a situação se inverte, os papéis estão trocados — mostra Auerbach — Eva domina a situação. Adão está perante um fato consumado. Ele vacila entre o medo e o desejo, até finalmente conseguir dominar o medo e tomar o seu pedaço de maçã para o devido deleite. Eva apresenta-se sedutora com a maçã na mão, e brinca com Adão, que está confuso e desconcertado. Ela tem uma idéia, comerá primeiro a maçã. Ela o faz, realmente, e quando se dirige novamente a Adão, simplesmente diz: Come, Adão. Aí Adão não poderá mais retroceder e a coisa está feita.²²

²² AUERBACH, Erich — Adão e Eva. In: — *Mimesis a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Bernard Sperber e Suzi Frankl Sperber. São Paulo, Ed. Perspectiva/Ed. da Universidade de São Paulo, 1971, p. 123-9 (Coleção Estudos, 2).

O fruto de que depende a sorte de Adão e Eva poderá afastá-los do paraíso mas também poderá aproximar outros pecadores à porta do mesmo paraíso. O fruto de que fala Virgílio a Dante poderá saciar a fome do florentino e conduzi-lo ao encontro da sua eterna amada Beatriz.

O mesmo fruto irá aplacar a fome dos portugueses arrastados pelos mares em penosas travessias. Os dourados frutos serão oferecidos aos nautas pelas Ninfas, que também se mostrarão sedutoras, pois receberam a missão de Vênus, através de Cupido.

Ainda no monte Purgatório, Dante ouve uma bela dama cantar. Pede-lhe que dele se aproxime. Ao vê-la, diz o poeta, que os seus olhos tinham tanto esplendor que podiam ser comparados aos de Vênus. Explica-lhe a dama solitária e bela, que se chama Matelda, que aquele ponto onde se encontravam estava livre de qualquer perturbação. Como o ar girava em torno da terra juntamente com o primeiro céu, se o círculo não estivesse interrompido em ponto algum, o movimento repercutiria naquele ponto conservando-o livre e puro. Começa aí o paraíso do homem na terra, porque ao do céu só têm ingresso as almas dos bem-aventurados.

O poeta descreve as maravilhas do paraíso terrestre. Não seria este o sonhado refúgio para o exilado amargurado, expulso de Florença? Uma espécie de ilha também afortunada, livre de contaminações — e cheia de doces frutos, a ilha de Hesíodo, a ilha de Ulisses, a ilha platônica?

*"E saper dèi che la campagne santa
Ove tu se', d'ogni semenza è piena,
E frutto ha in se che di là non si schianta.*

*L'acqua che vedi, non surge di vena,
Che ristori vapor che gel converta,
Come fiume ch'acquista e perde lena;*

*Ma esce di fontana salda e certa,
Che tanto del voler di Dio riprende,
Quant'ella versa da due parti aperta.²³*

E deves saber — diz Matelda — que este santo planalto onde te encontras está cheio de gêmens de todas as plantas e há frutos tão suaves como não há iguais no mundo. A água que vês não vem de veia alimentada pelos vapores do gelo con-

23 ALIGHIERI, Dante. Op. cit., Canto 28.º, 118, 121, 124, p. 440.

vertidos em água, como acontece com os outros rios, que ora abundam, ora escasseiam; mas nasce de fontes invariáveis e infalíveis, e porque vem de Deus, readquire todo o humor que perde vertendo-se pelas duas margens, em que se divide.

Evoca o poeta no final do canto 28 do Purgatório que aqueles que antigamente cantaram a idade de ouro e o seu feliz estado certamente na sua fantasia sonharam com um lugar como aquele em que se encontrava Dante. Naquele paraíso haviam vivido na inocência os geradores da raça humana, pois "aqui é sempre primavera, aqui há frutos e o néctar de que todos falam é a água deste rio". E conclui Dante — voltei-me para Virgílio e vi que tinha sorrído, ao ouvir aquele último raciocínio.

Neste ponto o poeta máximo une duas fontes de inspiração da sua *Comédia*: os autores bíblicos e os poetas da civilização greco-romana. Com efeito, essas duas vertentes acrescidas das doutrinas dos padres e doutores da Igreja, das lendas medievais e do realismo cotidiano construíram esse imenso e majestoso poema de difícil classificação.

Esse paraíso — bíblico ou pagão — sonhado pelos antigos tem a sua metáfora na árvore que está no cume do Purgatório e cujos frutos, que acalmarão a fome dos mortais, constituem, na sua essencialidade, o objetivo final da espécie humana — a felicidade.

*"Quelli che anticamente poetaro
L'età dell'oro e suo stato felice,
Forse in Parnaso esto loco sognaro*

*Qui fu innocente l'umana radice;
Qui primavera sempre ed ogni frutto;
Nettare è questo, di che ciascun dice."*²⁴

Aqui é sempre primavera. O Paraíso terrestre em verdade é o Parnaso dos antigos que na idade de ouro cantaram as delícias deste lugar. Um refúgio para os bem-aventurados que através da poesia constroem sonhos maravilhosos, a morada de Apolo e das musas, o templo dos poetas. Como nos esclarece Mario Apollonio:

"i poeti antichi nelle loro fantasie, sognando in Parnaso, dissero di questo Paradiso Terrestre parlando dell'età dell'oro; ma vale anche più in là —: tutto

²⁴ Id., op. cit., Canto 28.º, 139, 152.

*Parnaso, tutta la rivelazione magica e fantastica della poesia, é segno di un'età aurea, immagine dell'età dell'oro: ogni sogno di Parnaso transfigura l'immagine in Paradiso; e dietro la parola poetica aleggia il fantasma della divina foresta spessa e viva: poesia delle selve: come poi tante volte, dopo che s'ebbè la scoperta delle Sylvae di Stazio, quasi suggerita da questa intuzione di Dante; e l'Arcadia tutta quanta vi si ri-collega, per secoli."*²⁵

Justifica-se, assim, acrescenta Apollonio, a freqüência do mito neste canto (o canto 28) e o seu prolongamento na terceira parte da *Comédia*, o *Paraíso*.

Tornemos, neste ponto, a Camões. A primavera, os frutos suaves, as plantas amigas, os riachos cristalinos, a paz, a felicidade serão agora elementos de fruição na metáfora da Ilha namorada.

Observe-se que o mundo mitológico preenche a narrativa camonianiana: deuses, semideuses, ninfas, rios, mares, tudo isto constituirá a população exclusiva da ilha que surge no caminho de volta. A dominar a ilha, Tétis e atrás desta a própria Vênus, que entrando no poema, como notou Salgado Júnior, é "a mais mulher de todas as mulheres, criada num requinte de construção psicológica, como o Poeta não teve oportunidade de a realizar em parte alguma da sua própria obra lírica".

Desembarcam os nautas na ilha, as ninfas fingem perseguir pequenos animais, enquanto tocam doces cítaras. Pois assim lhes aconselhara a experimentada Vênus, isto é:

*"Que andassem pelos campos espalhados;
Que, vista dos varões a presa incerta,
Se fizessem primeiro desejadas."*²⁶

Não há melhor receita; a história amorosa, a partir dos nossos mais remotos ancestrais, e já o demonstramos no trecho sobre o mito do paraíso terrestre, está pejada de exemplos. Veloso, comparsa da aventura, que já experimentara em outros momentos o pecado da curiosidade, não acredita no que está à sua frente, e concita os seus companheiros a verificarem se

25 Ver a obra de Mário Apollonio, *Dante Storia della "Comédia"*. Milano, Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1954, v. 2, p. 761. O estudo, um dos mais completos sobre Dante, integra a monumental *Storia Letteraria d'Italia*.

26 CAMÕES, Luis de. Op. cit., Canto IX, 65.

as deusas são fantásticas ou se são verdadeiras. E sucedem-se os encontros. Cedamos a palavra ao poeta:

".....
*Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,
Mas, mais industriosas que ligeiras,
Pouco e pouco, sorrindo, e gritos dando,
Se deixam ir dos galgos alcançando.*

*De uma os cabelos de ouro o vento leva,
Correndo, e de outra as fraldas delicadas;
Acende-se o desejo, que se ceva
Nas alvas carnes, súbito mostradas.
Uma de indústria cai, e já releva,
Com mostras mais macias que indignadas,
Que sobre ela, empecendo, também caía
Que a seguiu pela arenosa praia."*²⁷

O quadro é bem realista. Já se disse que não há poema mais realista. Notemos também o manifesto hedonista do poeta coerente com alguns aspectos do Renascimento. Lembremos que Tomas Morus também escreveu uma utopia hedonista. Já observara o humanista Clenardo que Vênus, em toda a Espanha, tinha culto público. E acrescentava "e mormente em Portugal então, onde creio que seria coisa extraordinária ver um mancobo contrair uma ligação legítima".²⁸

Na Itália, em pleno *Renascimento*, os pintores Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Veroneso introduzem na arte uma atmosfera de alegria e riqueza. A graça e a voluptuosidade triunfam. A sensualidade, o culto da beleza feminina e o calor da vida opõem-se aos próprios assuntos cristãos que são um mero pretexto para a exaltação de outras virtudes, mais palpáveis e mais agradáveis à vista e ao corpo.

Camões assim imaginara a sua utopia, um paraíso, realmente pagão, cálido e desenvolto e por que não dizer, provocante, que conduzisse o leitor a uma fruição hedonista. Embora poema realista, nele surgem intercalados alguns toques de profundo lirismo. Esse lirismo constitui uma espécie de regresso do

²⁷ Id., Canto IX, 70/71.

²⁸ Na edição de *Os Lusíadas*, de Emanuel Paulo Ramos, citação da obra do Prof. D. Manuel Gonçalves Cerejeira, *Clenardo e a Sociedade Portuguesa do seu Tempo*. 3. ed., p. 167-8. Na Introdução Literária, nota 16, p. 61.

poeta à sua conformação lírica. Inês de Castro, as queixas do Adamastor, a formosíssima Maria, são alguns destes passos. No Canto IX, ao descrever o envolvimento dos nautas com as ninfas, Camões coloca em cena o pequeno episódio de Leonardo. Ao meio de uma festa edênica, de posses sucessivas, que irão transfigurar os já saciados marinheiros, surge Leonardo, que pelo amor sempre fora mal compreendido e por ele maltratado. E, por ser mal-afortunado, não consegue enlear a sua Ninfa. Esta lhe foge e Leonardo amargura doridas queixas que nos versos do poeta são mais uma prova do seu refletir sobre os desconcertos do amor. Em episódio anterior, Camões já nos mostrara um gigante destruído na sua potência pelo amor. De fato, toda a estrutura ciclópica do Adamastor cai por terra ao se lhe escapar a ninfa Tétis. Através de seis estâncias Camões canta os desconcertos de Leonardo, que vive aquele sentimento que é:

*"um mal, que mata e não se vê;
Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como e dói não sei porquê."*²⁹

Mas, como se trata de uma ilha fantástica, Parnaso e Paraíso, Leonardo consegue, após tantas queixas, comover a sua ninfa, esta não mais lhe foge e se deixa cair aos seus pés. Aconselha o poeta:

*"Melhor é experimentá-lo que julgá-lo;
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo."*³⁰

Dissemos que o ponto culminante de *Os Lusíadas* estaria na Ilha namorada. Assim é, casando-se os marinheiros com as ninfas, e Vasco da Gama elevado à honra de consorte de Tétis, ficção e realidade se encontram, mito e verdade se defrontam, os deuses são anulados, não servirão para mais nada. Os portugueses pelos casamentos havidos na ilha são elevados à imortalidade. Os deuses podem despedir-se do público: têm pés de barro, esfumaçam-se; tiveram, na verdade, um notável mérito, o de possibilitar a glorificação dos descobridores da Índia.

O mito que funcionou como mediação simbólica entre o sagrado e o profano torna-se realidade. Ele não é concebido

29 Citado por Hernâni Cidade em *Luis de Camões O Lírico*. 3. ed., Lisboa, Livraria Bertrand, p. 207.

30 CAMÕES, Luis de. Op. cit., Canto IX, 83.

como algo que se oponha à realidade. Sendo a própria realidade, esta expressa-se através do ritual que constitui verdadeira repetição dum fragmento do tempo primordial em que os deuses agiam e quando tudo era possível.

É esse tempo primordial que serve de arquétipo, no pensamento mítico, a todos os tempos. O mito da ilha afortunada torna-se claro, a ilha é a própria realidade da gesta portuguesa.

A utopia é revelada: a ilha de Vênus, o Paraíso dos afortunados, é uma grande alegoria. Toda a concepção dos deuses serviu a um fim agora explícito: a divinização do herói. O herói aqui é toda a nação portuguesa, representada pelos nautas e por Vasco da Gama. Os heróis são de carne e osso, não são lendários nem fantásticos como os heróis da idade de ouro. É através do mito que eles ingressam na imortalidade. A Fama vai coroá-los. Essa mesma fama já os ajudara com a eficácia das setas de Cupido. A ilha é um merecido prêmio — o meio de os fazer chegar à Glória e à Fama. Pois Fama e Glória poderão libertá-los da lei da morte.

Poderíamos ainda acrescentar — a ilha é também prêmio alegórico e divino, os prêmios materiais em breve teriam desaparecido, a fama devido à efemeridade das coisas na terra, também seria esquecida. Assim, convinha dar melhor destino aos heróis — mesmo que através de uma utopia:

*"Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos barões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos;
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneias e Quirino e os dois Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana."31*

*Que as Ninfas do Oceano, tão formosas,
Tétis e a ilha angélica pintada,
Outra coisa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aqueles preeminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroada
De palma e louro, a glória e maravilha:
Estes são os deleites desta ilha.*

31 Id., op. cit., Canto IX, 89/91.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os ilustres ama,
La no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valorosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso.

Estamos a chegar ao fim do Canto IX. Já notara o cronista João de Barros que as fábulas da gentildade grega e romana assim decantaram e celebraram a empresa que cada um tomou, que não se contentaram com dar nomes de ilustres capitães aos autores destas obras, mas ainda com nomes de deuses os quiseram colocar no céu.³²

Camões ao concluir admoesta os seus contemporâneos, aqueles que gostam da fama devem despertar da letargia e do conformismo, devem pôr um freio na cobiça e também na ambição, devem governar democraticamente sem se entregarem ao vício da tirania e da opressão, devem legislar em benefício do povo, assim procedendo todos terão, também, riquezas merecidas. E claro é que estas advertências — tão atuais — são dirigidas ao fraco rei D. Sebastião. Pede-se aos políticos da época — e por que não aos de hoje? — que dêem bons conselhos ao Rei que por isso serão estimados. E quem assim proceder também terá direito à utopia:

*"Sereis entre os heróis esclarecidos
E nesta Ilha de Vênus recebidos."*³³

Vamos deixar a Ilha namorada, a Ilha angélica, imagem e objeto, ilusão e alegoria, Paraíso e Parnaso, eutopia e utopia, alegoria final da experiência humana. A descoberta e revelação do desconhecido. Construção poética de Camões que aprendeu com Horácio: "Há quem goste de perguntar se um bom poema é um produto natural ou se é produzido pela arte. Quanto a mim, de nada serve o estudo sem a inspiração, nem o engenho não trabalhado pode ir muito longe. As duas coisas cooperam juntas e precisam uma da outra."³⁴

32 Citado por Antonio José Saraiva no estudo já referido em *Para a História da Cultura em Portugal*, v. 1.

33 CAMÕES, Luis de. Op. cit., Canto IX, 95.

34 Ver Cap. 5, da obra de Wimsatt e Brooks já referida, "O Classicismo Romano: Horácio". p. 117.

Teriam desaparecido as utopias? Ainda há quem queira encontrar o Paraíso na terra? O sonho acabou? Estaremos à beira do caos definitivo ou no começo de um novo Renascimento? Conseguiremos anular a ameaça da guerra nuclear? Continuaremos a cultuar os valores gerados pela sociedade industrial? Seguiremos manipulados pelo imperialismo, totalitarismo e pelo triunfalismo dos mitos atuais? Quando nos libertaremos e alcançaremos a nossa Ilha?

Lulu Massa, personagem de Elio Petri, em *A Classe Operária vai para o Paraíso*, numa extrema tomada de consciência, que o conduz quase à loucura, rompe com a sua aparente passividade e se torna rebelde anti-social. Num devaneio fala de um paraíso que aguarda a classe operária. De volta à realidade da fábrica, do hospital, do hospício e do quartel, que o filósofo Michel Foucault associa numa única matriz, Lulu Massa foge mais uma vez, rompendo o muro da fábrica, e penetra numa névoa — a sua utopia — onde a exploração do homem cedeu lugar à libertação do homem.³⁵

Muitos foram sacrificados por terem acreditado em idéias e sonhos. O criador da palavra utopia foi executado pela intolerância e pelo radicalismo. A estrada está apinhada de vítimas e idealistas que voltam os olhos a nos interrogar e nós lhes dizemos: "Todos vocês, sem nome, memória ou monumento, inspiraram-nos a fazer e lutar, sem esperar reconhecimento, assim 'na terra como no céu'".

E o concluir "é que o céu, vazio de Deus, preserva ainda a glória do ministério infinito. Um dia aponta o outro, uma noite certifica a outra. Não há fala, nem língua, mas há vozes murmurando significados por entre as estrelas".³⁶

³⁵ A citação de Michel Foucault é retirada do artigo "Os operários brigam por sua Utopia". Revista *Isto É* : 55, 21 maio 1980.

³⁶ Textos de Millôr Fernandes da peça *Os Órfãos de Jânio*. Porto Alegre, L & PM Editores, 1979, p. 90.

DE CAMÕES A JOSÉ ALBANO *

Quatro anos de uma influência

OTACÍLIO COLARES **

Não seríamos, a esta altura do decurso do quarto século da morte de Luiz de Camões, bastante ingênuos para o comprometimento de intentarmos descobrir e revelar algo que fosse realmente novo a respeito de um gênio cuja obra imensa e imortal há sido analisada, ao longo de mais de três séculos, sob as óticas mais variadas e atrevidas.

Uma obra através da qual o iluminado mestre lusitano se nos evidencia portador de todas aquelas qualidades excepcionais que o tornaram, sem qualquer favor, a par de o maior escritor da língua portuguesa em todos os tempos, um dos maiores épicos da poética ocidental e também a mais perfeita expressão do lirismo renascentista europeu.

Nosso pequeno estudo se propõe apresentar a grandeza do autor de *Os Lusíadas* pelo prisma da sua decisiva e indiscutível influência na poesia brasileira, mas — e talvez seu tanto egoisticamente — visando a destacá-la no que concerne à obra do poeta cearense José Albano, a quem mestre Manuel Bandeira colocou entre os dez maiores poetas da língua portuguesa.

Luiz de Camões — pode dizer-se sem receio de exageros — teve no poeta cearense de entre fins do passado século e primeiras décadas do presente uma como réplica, guardadas, evidentemente, as devidas proporções.

* Conferência realizada no dia 12 de junho de 1980, como parte do Simpósio de Estudos Camonianos, comemorativo do IV Centenário do falecimento de Luiz de Camões.

** Prof. Adjunto do Dep. de Letras Vernáculas da UFC. Da Academia Cearense de Letras. Escritor e ensaísta.

Permitamo-nos, entretanto, uma rápida avaliação sobre a obra poética do lírico absoluto do soneto petrarquiano em Portugal, do épico extraordinário da heroicidade homérica lusitana.

Foi Luiz de Camões, na largueza de sua mensagem vérsica, o mais expressivo e representativo painel evolutivo da sensibilidade do povo de sua pátria, entre o medievo e o renascimento.

Com base numa cultura que se pode classificar milagrosa, levando em conta que só pôde dedicar-se ao estudo por tempo limitado, antes de passar a viver a vida aventurosa de *globetrotter* que todos lhe conhecemos, o grande poeta, se no começo foi verzejador nos moldes trovadorescos, quando era aceito nos salões da corte de D. João III, "emulando com poetas seus contemporâneos, até cair em desgraça por motivos não apurados", com o curso do tempo passaria a viver os dramas e grandezas do passado luso, preparando-se a sua estrutura de autêntico colosso para a gloriosa tarefa de monumentalizador da nação portuguesa.

Devemos levar em conta que, ao tempo do aparecimento do poeta nos salões lisboetas, no afirmar de mestre Aires da Mata Machado Filho, "já a literatura portuguesa se delineara, pelos fins da Idade Média, e tinha alcançado o esplendor renascentista".

Na verdade, a tal ensejo, o teatro de Gil Vicente criara já uma espécie de lastro lingüístico específico em Portugal, não devendo ser esquecido que já também se estabelecera uma espécie de alicerce conceituoso e moralista no que escreveram os que foram denominados "moralistas platônicos", a partir do anônimo autor das pregações contidas no livro *Orto do esposo*; homens como Heitor Pinto, Frei Amador Arrais e Frei Tomé de Jesus, os quais foram espécies de institucionalizadores de "uma literatura de idéias", enquanto a língua já se manifestava até certo ponto disciplinada gramaticalmente, através de Fernão de Oliveira (1536) e João de Barros (1540) e os fastos portugueses começavam a alinhar-se como fatos históricos nas páginas basilares dos primeiros clássicos lusitanos, os cronistas: João de Barros, Diogo do Couto e Castanheda. Isto após a literatura entre documental e fantástica de Fernão Lopes, com muita razão cognominado "criador da prosa portuguesa", não podendo ser esquecido o Fernão Mendes Pinto da "Peregrinação".

Mas deve ser dito que, a partir desse lastro prosaico, já encontrara Camões estatuída a atmosfera poética em Portugal, no lirismo do grande Sá de Miranda, portador do espírito humanístico italiano, cujo frontispício foi o *dolce stil nuovo*, de Pe-

trarca e de Dante, estrelas aurorais do chamado "trecento" na terra de Giovanni Boccaccio.

Estavam, assim, maduros em prosa e em verso o povo português e a língua desse grande povo, prontos um e outra para o assentamento da obra monumental camoniana que, a partir dos sonetos, de atmosfera platônica e petrarquiana, fundidos no idealismo quase exacerbado dos amores impossíveis, à leveza popularesca das canções e sextinas, passando pelo médio épico das odes, o helenismo das elegias, oitavas e églogas pastoris, iria chegar aos requintes trovadorescos das redondilhas, das voltas dadas aos motes cavilosos e traiçoeiros dos salões.

E é de ver com que variedade de tons e de intenções se evidenciaram os talentos do amante petrarquiano de Caterina, sempre a predominar no seu verso o tom do gozo secreto em face dos sofrimentos por males d'amor, como nestas

VOLTAS A MOTE ALHEIO

*A dor que minha alma sente
Não (n)a sabe toda a gente.*

Que estranho caso de amor!
Que desejado tormento!
Que venho a ser avarento
Das dores de minha dor.
Por se não tornar pior,
Se se sabe ou se se sente,
Não (n)a digo a toda a gente.

Minha dor e causa dela
De ninguém ousou fiar,
Que seria aventurar
O perder-me ou o perdê-la.
E pois só com padecê-la
A minha alma está contente,
Não quero que a saiba a gente.

Ande no peito escondida,
Dentro na alma sepultada;
De mim só seja chorada,
De ninguém seja sentida.
Ou me mate ou me dê vida,
Ou vida triste e contente,
Não (n)a saiba toda a gente.

Se a língua portuguesa tinha seus dulçores como moldura ao requintado sentimento de amor nas sete sílabas da redondilha camoniana, foi no soneto do autor de *Os Lusíadas* que se acrisolaram a leveza e a musicalidade que se evidenciarão também no verso de Antônio Ferreira, Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão.

Assim, na imensa grandeza de sua cíclica mensagem poética, foi o grande Camões a força milagrosa que, reunindo num só homem todos os talentos possíveis e imagináveis, deu brilho e valor estereotípico ao fulgor de quantos, antes dela, mourejaram em verso e em prosa, no esteamento de uma válida tradição histórico-literária na qual nós, dos Brasis, espelharíamos, a partir do século XVI, a par de nossos entusiasmos e amores pela mãe-pátria, os nossos iniciais arroubos literários.

Prova desse amor entusiástico que, ainda hoje, temos os brasileiros por Camões e seu Portugal, estas palavras que vamos transcrever.

Lançou-as em carta que nos escreveu, em sete laudas, de seu hotel de hospedagem em Pekim, o grande poeta e nosso fraterno amigo Gerardo Melo Mourão, não faz isso mais de um mês:

"Partamos rápido para Macau, no branco vaporzinho português que flutua sobre as águas do golfo sobre os caracteres chineses e sobre as palavras inglesas e se chama repentinamente, neste fim de mundo, liricamente, nostalgicamente, 'Santa Maria'. E todas as ruas têm doces nomes portugueses. Passeio pela cidade. As casas, as ruas são tipicamente portuguesas. A arquitetura é a que conhecemos em todas as velhas cidades brasileiras. Recordo-me de Cuiabá, em Mato Grosso. Porém, a presença simbólica da cidade está na antiga catedral de São Paulo. Um exemplar estupendo da arquitetura do barroco português e se parece com as ruínas missionárias do sul do Brasil — a igreja destruída de São Miguel no Rio Grande do Sul — ou algumas dessas igrejas de Assunção do Paraguai. Um incêndio a destruiu. Mas se conserva e se venera, como monumento nacional a fachada, que continua de pé, com seus grandes santos de bronze, impassíveis nos nichos de pedra. Como Macau: já não tem de portugueses mais que a fachada. Uns cinco mil habitantes falam a língua, entre os quatrocentos mil que dizem ser donos da cidade, em seus dezesseis quilômetros quadrados, em uma península da China, sobre o rio das Pérolas, o Huangpu dos chineses. Também sob a jurisdição portuguesa estão as duas ilhas Taipa e Coloane, que a especulação imobiliária começa a transformar em cidade marítima de hotéis de luxo. O projeto é fantástico, com suas edificações em torres redondas

à orla do mar. Porém, além da nostalgia da raça, leva-me a Macau uma outra coisa: — visitar os lugares sagrados, a gruta onde dizem viveu Camões, cujo quarto centenário se celebra este ano. Vejo a gruta onde dizem ele escreveu *Os Lusíadas*. E o pequeno templo grego com sua estátua, as pedras cheias de versos em bronze. É um jardim de grandes árvores floridas, um parque público, com seus bancos de pedra, nos quais velhos residentes, satisfeitos, contemplam o sol que desce lentamente sobre as águas. Miro essas águas. Por elas partiu, faz quatrocentos anos, para ser o primeiro donatário da capitania de Pernambuco, meu antepassado em linha direta, Duarte Coelho. Seu neto faz, agora, na flor de seus sessenta anos, a viagem de volta do avô distante, e há sempre um resto de aventura nesta resposta de fidelidade, de aceitação de uma herança."

E continua a carta o grande poeta cearense, ele também um épico debruçado sobre o seu chão dos Inhamuns e a sua progênie de lusitanos e indígenas, árdegos e belicosos:

"No final de uma rua, abre-se uma praça, e na praça uma espécie de arco do triunfo sobre o qual, entre patrióticas inscrições de pedra, tremula ao vento de Ásia a bandeira de Portugal. É a última fronteira do Oriente. Porque, uns poucos metros mais adiante, os mesmos ventos agitam a bandeira vermelha da República Popular da China. Não tem nada a ver com um espírito colonialista arcaico, certo orgulho de dar-se a gente conta de que a Europa termina onde termina Portugal. E mais: que de toda a grandeza do país aventureiro, de suas navegações e de suas guerras, de seu comércio e de seu poder de antanho não há restado intacto mais que o canto imarcescível dos *Lusíadas*."

Aí está, na vivacidade do estilo epistolar de um dos mais altos poetas brasileiros, que é o autor de *Peripécia de Gerardo* e *No País dos Mourões*, o que consideramos o mais perfeito e eloquente documento da perenidade de Camões, eternizado no enternecimento de olhar de um brasileiro de fins do século XX, ante a grandeza geográfica do povo lusíada, no percurso dos confins de Ásia, lá por onde o grande bardo penou e lutou por amor de seu Portugal. E se, agora, nos ocorre a citação desse trecho de poema epistolar de amor lusíada do já citado Gerardo, é para mostrar o caso especial que se dá nas rudes terras da antiga zona colonial do *Siará Grande*, onde lusos se espalharam na geografia adusta, sobretudo na criação do gado, aqui e ali deixando que repontem nomes de puro sabor saudosista português, como é o caso da atual cidade de Caucaia, dantes Soure e, ainda hoje, da cidade de Mombaça.

Terras em que nasceu Capistrano de Abreu, o reformulador da metodologia em termos da nossa historiografia, o qual, na mo-

cidade, na Fortaleza, entre os dezoito e os vinte e oito anos, dedicando-se à ensaística literária, deixou, dentre outros estudos ainda hoje válidos pela lucidez, esse magistral trabalho intitulado "Camões de perfil", em que analisa em profundidade o homem, o meio, o tempo e a obra que produziu o perenizador do amor trágico de Inês de Castro, já no comportamento lírico, já na altissonância épica. E vale lembrar que tal se dava em 1881, pois o percuciente trabalho sairia publicado na muito conhecida "Folhinha Laemert", de Portugal. Uma prova de que, há um século, no Ceará, já Camões não era apenas para a mocidade um exemplo de dificuldades gramaticais, sim, um homem sobre cujo labor intelectual havia um consenso de reconhecimento à sua grandeza.

É esta que chamaremos *cearensidade* de Camões que nos propomos abordar, a partir de agora, quando teceremos comentários sobre a obra de um seiscentista que nasceu no Ceará, em finais do passado século, o que há de parecer paradoxo, e que como seiscentista escreveu, porque como tal sentiu e pensou sua alta e sempre muito nobre poesia: JOSÉ ALBANO, sem dúvida, em todo o vasto oceano da poesia de língua portuguesa, o que mais poetou, e com maior donaire e segurança, aos modos de Camões.

Nasceu José Albano na Fortaleza, Ceará, em 12 de abril de 1882, portanto, menos de duas décadas antes do início do século XX, etapa caracterizada, no Brasil e em todo o mundo culto europeu, como o do fim do parnasianismo-simbolismo, prelúdio do advento do que se convencionou denominar *modernismo*.

Filho de português por lado do pai e em indiscutível abundância econômica, apenas completara dez anos (1892) quando foi mandado a encetar estudos de humanidades em austeros colégios da ordem dos jesuítas, primeiro na Inglaterra, depois em França e depois na Áustria.

Em 1902, ou seja, após dez anos desse árduo vigariato estudantil, ao longo do qual se abeberou, sedento, dos conhecimentos lingüísticos do classicismo e de toda a cultura geral clássica, regressa à sua terra de berço.

Tinha vinte e um anos, formara, de menino, sua personalidade inteiramente infensa a qualquer influência de regionalidade, se não temêssemos exagerar falando em anti-nacionalidade.

Era ele, culturalmente, um europeu. Melhor dizendo: era um filho da Europa que, entre os bancos das salas-de-aula e dos prolongados estudos de preferências pessoais despertadas, praticamente não fora levado e sentir de modo intimista a sua vida, na quadra em que a visualização da paisagem natural ou huma-

na da contemporaneidade se faz moldura para os impactos que à juventude são sempre tão necessários e mesmo indispensáveis.

Assim pois, em 1902, era José Albano um estrangeiro que chegava ao Brasil. Ou melhor: era um greco-romano que concordara em aceitar como clima de sua sensibilidade a Europa neolatina de entre o medievo e o renascimento. E tal acontecia no burgo que era a Fortaleza daqueles idos, nas poucas dezenas de milhares de seus habitantes.

Em breve ensaio nosso, datado de 1948, escrito ao ensejo da publicação, pela Livraria Pongetti Editora, da coletânea intitulada "*Rimas*", organizada por mestre Manuel Bandeira, assim escrevíamos:

"Está bem claro, desde logo, o jovem se sentiu frustrado. Tanto assim que, pouco tempo depois, prestava exame para conseguir oficialmente os então chamados "preparatórios" no Liceu do Ceará, o que logrou com natural e óbvio facilidade quem se abeberara nas melhores fontes de cultura clássica. Mas, findos os "preparatórios", que fazer o estudante, se, quanto mais se lhe evidenciavam as altas qualidades mentais, mais adstringente lhe parecia o ambiente da província. O remédio era emigrar, procurar ambiente mais amplo para expansão aos seus anseios e à realização plena dos seus superiores desejos e ideais."

Lá no Rio, de vida literária intensa, à base de Machado de Assis, Nabuco e Bilac, intentou fixar-se, no desejo de formar-se naquilo que, ao tempo, mais poderia aproximá-lo da cultura clássica — o Direito.

Mas, ao que tudo indica, o egresso da Grécia e de Roma, o conviva de Homero e comensal de Virgílio e Horácio, o mais que concordara em progredir no campo das idades fora até a Itália do "trecento", à Espanha de Espronceda e ao Portugal de Camões e, antes dele, dos trovadores. O moço que se acostumara a respirar, pelos livros e a imaginação, no clima dos aedos do classicismo e dos trovadores do alto medievo galaico-português não se acomodava ao clima de pouca profundidade do beletismo carioca.

Então, eis de volta o jovem Albaninho ao Ceará para, vencedor fácil de um concurso para preenchimento de uma cadeira de Latim no estabelecimento oficial já atrás citado, ao realizar o qual brilharia de modo a irritar a gregos e a troianos, esteve ensinando o idioma de Cícero e de Ovídio pelo espaço de um ano. Mas, já em 1904, voltava ao Rio, passando a ser figura respeitada, por seu alto descortino e preparo, mas também por sua originalidade de deslocado no tempo.

Agripino Grieco, o crítico de pena mais ferina, verdadeira e impiedosa das primeiras décadas deste século, assim lhe faz o perfil, em página muito interessante de seu livro "*Evolução da poesia brasileira*":

"De mim para mim, só me recordo de ter defrontado um homem cuja distinção de maneiras me fazia pensar nos leões do segundo império francês ou na Espanha cavalheiresca dos sombreiros emplumados, das gargantilhas e dos punhos de renda. Foi, exatamente, o poeta José Albano, que eu conheci à porta da livraria Garnier, há quase dois decênios, com uma cabeleira que esvoaçava sob o halo negro do chapéu de abas largas, com uma gravata de laço mais complicado que uma operação algébrica, um monóculo inamovível que nem um terremoto abalaria e uma bengala flexível, de aspecto misterioso, lembrando a vara dos descobridores de fontes subterrâneas."

E continuava:

"Esse intelectual sabia envergar a casaca ou a sobrecasaca, sabia andar na rua, sabia rir, sabia conduzir-se num salão. Metendo nas barbas de mago caldaico umas mãos de cardeal moço, gostava de conversar e sua conversa era um folhetim, um anedotário; ouvindo-o, tinha-se a impressão de ver esses acrobatas que atravessam num salto arcos de papel em chamas, e, quando ele nos falava de suas viagens, era como se folheássemos um livro de figuras ou como se nos debruçássemos sobre uma carta geográfica."

Concluindo sua opinião sobre Albano, assim escrevia Grieco:

"... Intimamente, era um triste, era um dos tais que nascem com uma chaga no coração. Por isso, há um sabor de alma nos seus versos líricos, que nos prendem pela profundidade da emoção, ao mesmo tempo que nos encantam pela doçura prosódica, que é não raro doçura melódica, versos reveladores de uma sensibilidade que vibrava ao mínimo toque, versos que valem por músicas visíveis ou por sonhos palpáveis, versos tão brandos como o vôo de uma névoa. José Albano teve também, quando quis, notas épicas e, nos últimos dias, dias de doença, e até de loucura, foi-lhe a poesia um talismã viático."

Aliás, escrevíamos nós, em 1948, ainda relativamente a José Albano: "no que diz respeito ao Albaninho, Manuel Bandeira conta que, ainda quase criança no Rio, certa feita, ao passar pela calçada da Livraria Garnier, então ponto de reunião diária da nata intelectual da época, teve os ouvidos feridos por uma frase saída da roda ali formada. Uma frase escandida no melhor sotaque lisboeta: '— Não diga asneira, João Ribeiro! Não diga asneiras!' Espantou-se o jovem poeta, então estudante

do Colégio Pedro II, ante aquele modo atrevido, fosse de quem fosse, dirigido a quem, naquela época, assumira projeção fora do comum, como poeta, historiador, esteta e sobretudo profundo conhecedor dos segredos do Vernáculo."

Agora, acrescentaremos, à guisa de esclarecimento: a "asneira" que José Albano encontrara, dita por nosso grande filólogo, era algo ligado ao provençal, idioma de que o jovem cearense era profundo conhecedor, conforme escreveu o brilhante escritor e lingüista Sílvio Júlio, em preciosa memória sobre o Ceará de entre 1918 e 1920, em seu precioso livro *Terra e povo do Ceará*, agora em segunda edição que nos coube apresentar. Ele, Sílvio Júlio, que, por motivo da morte do grande poeta, em 1923, em Paris, adquirira do espólio uma gramática do falar provençal, com inúmeras anotações nas margens, feitas pelo poeta em sua letra nervosa de insofrido cerebrino.

Pois foi nesse José Albano, contemporâneo de Bilac, que o chamaria em certa trova de irônica admiração — "guarda-civil da língua portuguesa"; em José Albano, vivo na Paris onde o simbolismo se transubstanciava nos movimentos estéticos renovadores do princípio do século, que — até assim parece — viriam a manifestar-se, como numa reencarnação camoniana, a alma e a mensagem do seiscentismo e do quinhentismo.

Sim, porque — sinceramente acreditamos — em nenhum tempo e com tamanha amplitude, a aura da influência de Camões melhor e mais evidentemente se há manifestado do que ao longo do versejar de José Albano. Pois tudo nele, que só fez poesia, a mais pura e a mais nobre, entre o trovadoresco e o bucólico, entre o pindárico e o virgiliano, que tudo isso está contido na essência camoniana, tudo nele se cristalizou em sonoridade e leveza, em altissonância e pompas simbólicas, desde a *ode*, gênero em que ele escreveu a mais linda e comovida louvação ao idioma de seus amores — "Ode à língua portuguesa", expressão perfeita do mais acendrado lirismo exaltatório, aos sonetos sem títulos, numerados de I a IV e que fariam, só eles, parte do que o poeta, em vida, resolveu merecessem publicados, no ano de 1918, integrando a coletânea que intitulou — *Antologia poética de José Albano*. O soneto que, na *Antologia*, tem o número I, achamos, merece agora ressaltado, já pela cadência, já pela conceituação petrarquiana-camoniana de sua contextura vérsica.

*Poeta fui e do áspero destino
Senti bem cedo a mão pesada e dura,
Conheci mais tristeza que ventura
E sempre andei errante e peregrino.*

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 26-43, jul./dez. 1980
, jan./jun. 1981

*Vivi sujeito ao doce desatino
Que tanto engana, mas tão pouco dura,
E inda choro o rigor da sorte escura
Se nas dores passadas imagino.*

*Porém, como me agora vejo isento
Dos sonhos que sonhava noite e dia
E só com saudades me atormento;*

*Entendo que não tive outra alegria
Nem nunca outro qualquer contentamento
Senão de ter cantado o que sofria.*

Indiscutivelmente, tudo, no catorzeto, transuda Camões, transuda Petrarca e, obviamente, é manifestação platônica de ceticismo conformista, até certo ponto. Mas, não existisse tudo isso, como vínculo entre o poeta cronologicamente parnasiano-simbolista do ?????? e o lírico renascentista de Portugal, bastariam as peculiaridades formais do primeiro terceto para consagrar a influência inelutável; mais talvez, no caso, que influência; uma espécie de natural integração. Destaquemos, no pré-falado primeiro terceto, seu início pela adversativa PORÉM, após o ponto final do último verso do segundo quarteto. E o trema da palavra *saüdade*, tornada de quatro sílabas pela aposição do sinal de diérese, tão posto em voga por Camões. Isto sem olvidarmos, no caso do aludido primeiro verso, a anteposição da variação pronominal ME à palavra *agora*. Tudo nos moldes do cantor de Dinamene.

É de clima camoniano o sonetear do grande poeta cearense, quando ele começa outro poema de catorze versos assim:

*Amar é desejar o sofrimento
E contentar-se só de ter sofrido
Sem um suspiro vão, sem um gemido*

No mal mais doloroso e mais cruento.

Mas é no soneto de número IV que, ao nosso entender, a integração mais se manifesta, indiscutível:

*Mata-me, puro Amor, mais brandamente,
Para que eu sinta as dores que sentiste
Naquele dia tenebroso e triste
De suplicio implacável e inclemente.*

*Faze que a dura pena me atormente
e de todo me vença e me conquiste,
Que o peito saúdoso não resiste
E o coração cansado já consente.*

*E como te amei sempre e sempre te amo,
Deixa-me agora padecer contigo
E depois alcançar o eterno ramo.*

*E abrindo as asas para o etéreo abrigo,
Divino Amor, escuta que eu te chamo,
Divino Amor, espera que eu te siga.*

Não há desconhecer: trata-se de jóia autêntica de lirismo na sua expressão mais docente dolorosa. Se há Petrarca e Camões na forma, o conteúdo é de inspiração dantesca (no que esta palavra em nada possa pressupor atmosfera de pavor, antes de sofrimento de amor acrisolado em arte) pois o poeta se liga ao objeto de seu amor, não mais relativamente à conjuntura terrena, sim, ao paraíso que ele deixa pensar seja o da própria glória. Isto se, tomando o todo pela parte, considerarmos que, para o grande mestre da rima, a palavra RAMO subentende COROA DE LOUROS. E esta, a coroa de louros, é a imortalidade. E isso é puro renascentismo, ou seja, o culto dos poetas, tal como acontecia, em glorificações públicas, nos áureos tempos de Grécia e Roma.

Mas não vamos, à conta dos sonetos realmente extraordinários do mais camoniano dos cearenses, esquecer-lhe, como preocupação no seguir as pegadas do cantor épico do povo lusitano, a poesia de Albano em metro menor. Aquela da qual ele conhecia as origens, talvez no mesmo grau de entusiasmo de seu émulo imortal, levada em seu desfavor a distância no tempo, compensada, talvez, pelo desadorado preito de fidelidade ao medievo-renascentismo luso.

Sintamos a beleza, a graça e ao mesmo tempo a profundidade de sentimentos do poeta nesta

CANTIGA I

*Nestes sombrios recantos,
Nestes saudosos retiros
Deslisa um rio de prantos
E corre um ar de suspiros.*

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 26-43, jul./dez. 1980

É o poeta bucólico, a fazer que um simples impacto com a
matureza receba em palavras toda a carga emocional de uma
alma ensombrecida de sofrimentos íntimos mal sopitados.

Tal como ocorre nesta interessante

VOLTA

*Tenho na alma dois moinhos,
Um é d'água, outro e de vento,
Ambos juntos e vizinhos
Estão sempre em movimento.
E giros tantos e tantos
E tantos e tantos giros
Dão ao primeiro os meus prantos
E ao segundo os meus suspiros.*

Uma volta que parece ter seu complemento natural nos
versos desta primorosa

ESPARSA I

*Há no meu peito uma porta
A bater constantemente;
Dentro a esperança jaz morta
E o coração jaz doente.
Em toda parte onde eu ando,
Ouço este ruído infindo:
São as tristezas entrando
E as alegrias saindo.*

Anote-se que, no caso de Albano como no de Camões,
pureza de linguagem não pressupõe, e muito menos impõe, com-
promissos com qualquer complicação vocabular; o que neste
ressalta, assim como naquele, é a preocupação da palavra exata,
mesmo simples, para expressão perfeita do pensar como do
sentir.

Saiamos, porém, do suave e grácil encanto sonoro do me-
tro menor e vamos, se bem que de relance, aludir ao verso, que
Albano também trabalhou — a chamada *terza rima*, quando, de-
bruçado sobre o vasto campo pagão da sua cultura, até certo
ponto paradoxalmente embebida de um misticismo em que o
panteísmo se fez nota predominante, compôs no metro prefe-
rido de Dante o seu poema "Triunfo", que assim tem seu
início:

*Era no tempo, quando a terra perde
O alvo manto de neve e a doce Flora
Adorna o bosque e esmalta o campo verde.*

*Nos ares se ouve a música sonora
De Progne que lá vai, lânguida e lenta,
Tornando aonde Filomena mora.*

*Eis sobre o manso e livre de tormenta
Assento das Nereidas saüdosas
Um triunfo aos meus olhos se apresenta.*

Longo é o poema, talvez o último composto pelo grande poeta, segundo assim opina, em seu livro "Literatura cearense" o erudito mestre de literatura e escritor cearense Sânzio de Azevedo. Trata-se de um longo poema em que o trovadoresco e o conceituoso cedem vez ao edonístico. É o mundo dos deleites carnaís, talvez impossíveis ao seu complexo personalíssimo de homem preconceituoso, e que ele criava em versos escandidos, vibrados. Um pinturesco mundo em que deuses e semideuses e ninfas desfilam, mas em tudo, se bem que dissimulado mas presente, está o sentimento do amor com sofrimento deleitoso:

*Ó tu, minha dulcíssima inimiga
Que a toda parte aonde me traslado,
Manda que o amor eterno me persiga;*

*O' tu que vais causando o meu cuidado
E fazes tanto mal, sendo tão boa,
Escuta os ais dum peito magoado.*

*Pois quando ordenas que este amor me doa,
Como uma ave cansada torna ao ninho,
Ao teu regaço o meu desejo voa.*

*Ah! não me deixes nunca andar sozinho
Mas dá-me sempre em aflição tamanha
Um pouco de consolo e de carinho.*

*O' meu sonho d'amor, tu me acompanha
Por esta vida às vezes tão escura,
Por esta vida às vezes tão estranha.*

*E com toda essa angélica doçura
Vai-me suavizando a saüdade
Que tanto me atormenta e me tortura.*

*Porque enfim já me tudo persuade
Que onde não brilha o teu olhar sereno,
Não se pode encontrar felicidade.*

*Em vão corro, em vão mudo de terreno,
Em vão busco fugir aos meus pesares.
Em toda parte enfim padeço e peno.*

*Porém, se mansamente me guiares
Hei de vencer o duro sofrimento.
Guia-me sempre e não me desampares.*

Longo seria, porém, o citar e o comentar, com relação a toda a obra de José Albano, que também fez o drama religioso, em verso, compondo o belíssimo texto que intitulou "Comédia angélica", ao longo do qual há, de mistura, o êxtase pagão dionisíaco de par com as mais fundas meditações de cunho místico cristão, nisto como em outros casos, havendo, da parte do poeta, a que chamamos instintiva, para não dizer voluntária, preocupação camonística, ou seja, a de unir, em certos passos, o paganismo e o cristianismo, que ambos, ao final de contas, no contexto da evolução histórica ocidental, em determinado transe entre duas eras, andaram passo a passo, para não dizermos de mãos dadas. Daí, como já referimos noutro passo, as páginas singulares de doutrinação popular do livro *Orto do esposo*, do Século XIV lusitano, onde andam conceitos do pagão Sêneca ombro a ombro com citações de Santo Agostinho.

Chegamos, agora, sem quaisquer pretensões nem a trazer novidades nem a esgotar assunto, ao que pretendemos abordar, mais como informação do que como análise visando a uma conclusão: o José Albano épico.

O crítico cearense Braga Montenegro, uma das mais lúcidas revelações do Ceará literário nos últimos tempos no difícil campo da arte-ciência de Araripe Júnior, e que nos veio a faltar, repentinamente, quando na capital argentina, no dia 20 de novembro de 1979, Braga Montenegro — dizíamos — deixou organizada, para edificação dos pósteros, publicada pela Imprensa Universitária do Ceará em 1968, a mais completa edição que se poderia desejar da obra poética de José Albano, pois contém o que chamaríamos livros distintos, a saber: "Redondilha", "Cântico dos cânticos", "Canção a Camões e Ode à língua portuguesa", "Alegoria", "Endechas", "Quatro sonetos com tradução portuguesa em prosa", "Triunfo", "Dez sonetos escolhidos pelo autor" e "Outros sonetos".

Em seu estudo que faz preceder os textos poéticos, o saudoso escritor e nosso companheiro e amigo de Grupo de Clã dá ênfase muito especial ao poemeto intitulado "Alegoria". E discorda dos que, como o já por nós citado Agripino Grieco, o consideram enquadrável entre os poemas épicos de língua portuguesa, pois, segundo o autor de "*Correio retardado*", embora o atilado crítico de "Fetiches e fantoches" e "Caçadores de símbolos" tenha apelidado a pequena obra magistral de "o último canto dos *Lusíadas*", segundo o saudoso companheiro e amigo, nele se nota a "carência de certos requisitos, um deles o elemento mítico que se tivesse arraigado na alma popular, pois o desvio da frota de Cabral e a descoberta da nova terra" (*o Brasil*) — e este é o tema do poemeto — "é, talvez pelo inesperado da ocorrência, muito 'história' e pouco 'fábula', isto é, exclusivamente como expressão histórica tem realidade na inteligência do povo, ao passo que a viagem de Vasco da Gama se constituíra, muito antes de ser realizada, uma aspiração nacional e em torno dela se criaram lendas, se estabeleceram mitos, de tal sorte que não sabemos (*diz ele*) se a prosopéia do Adamastor teria sido um produto exclusivo da imaginação criadora de Camões, ou se já existia como legenda na idealização da gente portuguesa."

Mas, não é do nosso interesse, ao fim desta arenga, provar e comprovar que "Alegoria", de Albano é um poema épico na mais lata extensão da palavra. Até porque é o próprio Braga Montenegro que, mais adiante, em seu percuciente trabalho, reconhece encontrar-se nele "certo condimento de epopéia, perceptível na altiloqüência da composição e divisão dos assuntos".

Até aí nos bastam as ambições. Isto porque nos contenta a nós, no caso do título sem dúvida intencional do poemeto, aquela acepção que lá está no velho *Dicionário português* de Frei Domingos Vieira: "a *alegoria* desenvolve um assunto, multiplicando as imagens." Pois não foi mais nem menos que isto o que fez o camoniano José Albano, no desejo de acrescentar aos feitos lusitanos a descoberta do Brasil, tão pouco aludida pelo grande Luiz no seu monumento às glórias lusas.

No caso de "Alegoria", "o canto compõe-se de 77 estrofes em oitava rima, com o mesmo ritmo e a mesma divisão silábica (em que predomina a cesura na 6.^a sílaba, somente admitida como variante a pausa na 4.^a e 8.^a), como são encontrados nos *Lusíadas*".

"Alegoria" foi pensado em termos épicos; tanto que começa com a *proposição*:

*Eu que tangia na primeira idade
A avena tão suave e tão sonora,
Cantando agora o Amor que o peito invade,
Agora a pena que no peito mora,
Quero que pelo mundo se traslade
Nova matéria não cantada outrora
E aos espaços etéreos se levante
Alto clangor de tuba retumbante.*

*Calem-se os meus suspiros saudosos,
Os meus brandos gemidos magoados,
As minhas esperanças e meus gozos,
As minhas iluzões e meus cuidados;
Que em lugar de queixumes amorosos
Espalho agora sons nunca escutados
E que seguir os passos determino
Do grande Vate Grego e do Latino.*

Em seguida vem a invocação, e esta é dirigida à força poética de Camões:

*O' Musa de Camões, tu que venceste
O difícil caminho, árduo e penoso,
De novo o teu poder se manifeste,
Pois sem auxílio a voz erguer não ousou;
Dá-me a imortal inspiração celeste
E o verso mais sublime e sonoro,
Para que este meu canto se acrescente
Ao dessa tua cítara eminente.*

*Olha que eu também canto Lusitanos,
Se não falece o fogo lá de cima,
Segundos Argonautas sobre-humanos
Que tu já celebraste em verso e rima:
Direi como venceram oceanos
E conquistaram glória que os sublima,
Chegando àquela parte desta esfera
Que é pátria da perpétua primavera.*

Logo mais, vem a parte do sonho do almirante Cabral, ainda a bordo da nau capitânea. Aparece o deus Hermes, que lhe diz:

*O' Lusíada ilustre, que em demanda
Vais duma terra oriental remota,
Dos deuses o Concílio ordena e manda*

*Que siga um novo rumo a tua frota:
Há de levar-te aura serena e branda
A região longínqua, ainda ignota,
E quanto o Céu determinou pretendo,
Mensageiro do Céu, ir descrevendo.*

Vem, então, em magistrais momentos de metro narrativo, a descrição do Brasil a ser revelado, como posse de Portugal, um verdadeiro jardim tropical — a primeiro anunciada Ilha de Vera Cruz:

*Já fiz surgir uma ilha nunca vista
Em meio do oceano, amena e doce,
Onde o audaz coração dado à conquista,
Pelos amores conquistado fosse;
E ali, longe de tudo que contrista,
Guiei as invencíveis naus, e trouxe,
Onde se repousassem das fadigas
De mares e de terras inimigas.*

.....

E por aí vai, de estrofe a estrofe, em ditirambos ao novo paraíso, com a chegada da Primavera, divindade que é descrita com requintes pagãos, ei-la que assim complementa o discurso entusiasmado e estimulante de Hermes:

*Aqui a vossa língua bela e branda
Que da latina fonte se deriva,
Há de escutar-se, pois o Fado manda
Que novamente aqui floresça e viva;
E quer que a doce música se expanda,
Não alcançando fama fugitiva,
Mas, apesar do tempo que a consome,
Co'a vossa língua dure o vosso nome.*

Depois do decantar, pela Primavera, de todos os encantos da nova terra portuguesa, assume a palavra o poeta que, após o regresso dos descobridores, encerra o poema:

*Musas, não mais! O último som derramo
E já se apaga a flama em que me alento,
E não vos peço imarcescível ramo
Em prêmios do mortal atrevimento:*

*Mas dai-me sempre aquilo que eu mais amo,
Musas, nunca deixeis que viva isento
De branda Poesia um peito brando
Que anda os vossos louvores celebrando.*

.....
E olha, coração meu, vê quanto gozas,

*Quando o sublime canto se traslada;
Nascem louros ainda, nascem rosas
Para trazer a fronte coroada;
E porque Apolo e as Musas amorosas
Tenham sempre na terra uma morada,
Sobre colunas dóricas levanto
Um novo Partenon eterno e santo.*

Assim, na medida das limitações do espaço de tempo convencional, procuramos mostrar, num esboço feito do menor, que em nenhum instante foi mesquinho, para o maior cuja grandeza não humilha o seguidor, a influência integradora que indiscutivelmente exerceu a arte poética, e mesmo a fascinante personalidade humana de Camões, na poesia de José Albano, glória inavaliável do Brasil poético, bem assim da língua e literatura portuguesas.

O MITO CAMONIANO

A Influência de Camões na Cultura Brasileira

GILBERTO MENDONÇA TELES *

"Há superabundantemente Camões em nossa poesia." A afirmação um tanto impressionista de Tasso da Silveira serviu de guia para uma pesquisa que, durante quase dez anos, fizemos na poesia brasileira, lendo os poetas antigos e os novos, os esquecidos e os mais louvados pela crítica e, o que foi também estimulante, lendo a maioria dos poetas regionais, escondidos nos seus Estados, mas, como todo escritor, engajado numa tradição literária, cujo ponto mais elevado na cultura brasileira tem sido mesmo o nome de Camões. Outro aspecto gratificante é que de dois anos para cá estendemos a pesquisa aos escritores de ficção e já contamos hoje com um bom material que deverá ser mais tarde aproveitado noutro estudo sobre Camões. Assim, a esta altura podemos tranqüilamente afirmar que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões. Não existe sequer uma exceção nos poetas mencionados nas nossas histórias literárias. Quando se ouve dizer, por exemplo, que os modernistas romperam totalmente com o passado e com os clássicos, o ruim é que muita gente costuma acreditar, sem se dar conta de que os grandes poetas são sempre considerados gênios e, como no caso de Camões, escapam até às tiradas demagógicas dos que se proclamam reformadores. Nos livros mais revolucionários de 1922, como é o caso de *Paulicéia desvairada*, se podem ler as marcas visíveis da epopéia camoniana. Mesmo os poetas de vanguarda, como Affonso Ávila, Décio Pignatari e Augusto de Campos, não escaparam à magia da tradição ou da obra de Camões. E é fascinante saber que os dois maiores escritores brasileiros, Ma-

* Professor de Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica e da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

citado de Assis e Carlos Drummond de Andrade, são os que mais fizeram referências, alusões, paráfrases, enfim, reapropriações inteligentes do discurso camoniano, épico e lírico.

É, pois, inegável que a corrente camoniana não só dominou em todo o nosso período colonial como não chegou sequer a ser desativada nos períodos mais intensamente nacionalistas, como no romantismo e no modernismo. O que mudou foi o estilo do ritual camoniano: primeiro, nos tempos de formação da nossa literatura, era a simples adesão imitativa a um modelo estético, como nos séculos XVII e XVIII; a veneração como gênio veio no romantismo; no realismo foi a verificação estético-determinista; o simbolismo procurou explorar a atmosfera trágica do episódio de Inês de Castro; e deu-se afinal o reconhecimento formal com os modernistas. Em todos os momentos da nossa história literária o pesquisador comprova o tributo de homenagem e de admiração à obra de Camões, cuja epopéia tem servido também de motivos para sátiras político-sociais. O certo é que tanto a obra como o nome de Camões se foram transformando em matéria de pura criação literária. Verifica-se assim que o processo da influência camoniana vai do nome do Poeta, citado no texto dos poemas, aos versos e nome postos em epígrafe e adquirem um sentido maior de intertextualização quando lhe retomam os temas e as formas expressivas, declarando-se conscientemente sob influência de sua obra literária. Deste modo, Camões foi sempre o poeta modelo da poesia brasileira: foi tido como Príncipe no século XVIII; foi visto como gênio, no romantismo; e foi e é sentido até como o maior poeta brasileiro, como se lê num artigo do Prof. Sílvio Elia.

Estudando em *Camões e a poesia brasileira* (3. ed., Rio, Livros Técnicos e Científicos, 1979) o processo da imitação e da influência, da repercussão e da permanente atualidade da obra de Camões na origem, na evolução autonômica e no posterior reconhecimento da poesia brasileira, anotamos também que, entre 1872 e 1880, com as comemorações do terceiro centenário de *Os Lusíadas* e da morte do Poeta, criava-se no Brasil uma nova ciência, a Camonologia, a que as comemorações do primeiro centenário da nossa independência (que coincidia com o quarto centenário do nascimento de Camões) dariam as confirmações oficiais, enfatizadas no quarto centenário do poema e, pelo visto, mais uma vez ratificada na década que se inicia.

Do conjunto de festividades e acontecimentos em torno da obra e da vida de Camões, destacamos algumas direções que, somadas à tradição da leitura de sua obra, entretecem na atualidade a influência camoniana na cultura brasileira. Pode ser reduzida a cinco linhas, com ênfase aqui no discurso épico:

1. A *tradicional*, em que se assinala a continuidade da reapropriação lírica e do aparecimento de poemas épicos, de estrutura clássica, indiferentes à abertura estética do modernismo, como o *Brasileis*, de Augusto Meira, de 1923, e *O Mar das caravelas*, de Olavo Dantas, de 1974.

2. A *didática*, que toma vulto com o aparecimento, em 1886, de uma *Camoniana brasileira*, do Barão de Paranapiacaba. Esse livro pode ser tomado como símbolo de um novo sentido impresso à obra de Camões — o de servir de texto didático para a alfabetização e para o ensino da língua portuguesa, fato que não só interferiu na crítica literária como gerou uma série de contos satíricos e muitas confissões literárias, como a de Graciliano Ramos, em *Infância*: “Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados — e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados.”

3. A *epilírica*, iniciada com os acadêmicos do século XVIII e corporificada na publicação de *O Guesa*, em 1888. A obra de Sousandrade não chegou a influir nos rumos da nossa poesia, mas é o sinal e a antecipação do que irá acontecer na poesia de Cassiano Ricardo, Raul Bopp e Jorge de Lima, que vão fundir os traços da macro-estrutura épica de *Os Lusíadas* com as imagens da micro-estrutura lírica, numa nova forma de expressão poética, ao mesmo tempo lírica e épica, e que tanto vem atraindo os mais recentes poetas brasileiros.

4. A *humorística*, pois uma história do humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada através da influência camoniana, que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródias, numa série que tanto em Portugal como no Brasil esteve sempre a serviço da sátira e do humorismo, sendo que um dos temas preferidos tem sido o da bebedeira, tão caro à tradição de Baco, inimigo dos portugueses. Uma das mais antigas paródias que se conhecem do poema é de 1580. Esta série, iniciada no século XVIII, ganha relevo com a publicação de *A República dos tolos*, em 1881, do Pe. José Joaquim Corrêa de Almeida sobre a cidade do Rio de Janeiro, tomada como metonímia do Brasil. Essa obra é, portanto, o coroamento de tentativas semelhantes, de poemas heróicos cômicos e o ponto de partida para uma série de deformações humorísticas a partir de *Os Lusíadas*, as quais ajudaram a popularizar o nome de Camões, transformando-o em personagem do folclore nordestino e dando-lhe parentes, irmão e filho, para o

que concorreu também o lado pícaro e mais popular da obra de Bocage.

5. A "Oficial": na verdade, existe também um discurso oficial do Brasil em relação a Camões. Iniciada com a publicação, em 1880, de um número especial da *Revista brasileira*, em homenagem a Camões, nela colaborando, além do Imperador, cinquenta escritores. A homenagem se estende a 1924, quando o Brasil, sob a liderança de Afrânio Peixoto, dá a Portugal os fundos necessários para a criação de uma cadeira de estudos camonianos na Universidade de Lisboa. Estende-se ainda a 1972, quando a Universidade Federal Fluminense sediou o II Congresso Internacional de Camonistas. E continua neste ano, quando muitas universidades e instituições culturais estão comemorando o quarto centenário da morte de Camões, fazendo realizar cursos, conferências, debates, publicações e concursos sobre a vida e a obra de Camões.

Mas um aspecto realmente curioso é a popularização e a mitificação do nome de Camões, tal como ocorre no Nordeste brasileiro. Neste sentido existe uma influência permanente que, atuando além da lírica, da épica e dos autos, vai possuindo misticamente tanto o leitor culto como aquele tipo de *leitor* semi-alfabetizado e até completamente analfabeto que é levado pelas ressonâncias sonoras e belicosas do nome de Camões, nome que, segundo Mário Quintana, é retorcido como um búzio, e "mele sopra Netuno". Esta bela redução poética de Quintana, que por si só pode conotar toda a epopéia camoniana, vem a propósito para dizermos que este estudo não se preocupa com o aspecto estático da mitologia greco-latina da poesia de Camões. O que lhe interessa é a dinâmica do mito camoniano na cultura brasileira. É certo que em muitos casos as duas mitologias — a clássica e a brasileira — se encontram entrelaçadas, aparecendo tipos populares como o Camõezinho que tem muito a ver com o Mercúrio da mitologia latina. A *Fama*, descrita por Virgílio e por Ovídio e setenta e quatro vezes presente em *Os Lusíadas*, parece viva no Brasil, em forma da Fama Camoniana, com as suas cem bocas, orelhas e olhos, dia e noite, divulgando o nome e a obra de Camões, ganhando força à medida que se propaga através das entidades míticas do folclore brasileiro.

* * *

A difusão dos meios de comunicação de massa retirou da literatura uma de suas funções primordiais no século passado: a de servir de informação a uma sociedade burguesa, privile-

giada, dentre outras coisas, por um saber convencional e elitizado. Tal perda foi, entretanto, compensada pelo alargamento do *corpus* literário, que procura hoje assumir uma área de estudos que, até então, era relegada à etnologia. Isso depois que os etnólogos conseguiram resultados analíticos que passam a interessar às análises do discurso literário.

Referimo-nos àquele material folclórico, a que se consentia a designação de "literatura oral", ou seja, toda uma vasta área de tipos de narrativas como o *mito*, a *lenda*, o *conto* (a estória), o *caso*, a *fábula*, a *parábola*, a *piada*, o *provérbio*, enfim, uma série de formas da também chamada literatura popular ou paraliteratura, designações que não expressam a função socializante dessas formas na literatura culta.

Nas formas da literatura oral as palavras realmente voam e se modificam de região para região e se ampliam de boca para boca, como a Fama latina ou como naquele provérbio tão sutilmente aproveitado num conto de Machado de Assis e que tem, afinal, alguma relação com o "*nescit vox missa reverti*" da *Arte poética* de Horácio: "quem conta um conto aumenta um ponto." Na literatura oral tudo é ao mesmo tempo fixo e móvel: fixo na tradição e móvel na variedade expressiva de cada falante. As palavras adquirem generalidades e estão sempre abertas à semântica da estória narrada, ao passo que na literatura culta a estória acaba fixando o particular e dando solidez às possibilidades de sentido, além de individualizar o discurso no desempenho de um estilo.

Um grande estudioso da literatura oral, o holandês/alemão André Jolles, explica que as formas literárias conhecidas são organizações complexas, derivadas de formas simples que, por sua vez, são geradas através de formas lingüísticas incrustadas no universo ideológico, vale dizer, na *lingua*. O homem, através do que ele denomina "gesto verbal", recorta do universo ideológico determinadas "formas lingüísticas" organizando-as em seqüências narrativas, isto é, as *formas simples* que se encontram disseminadas no inconsciente coletivo da tradição cultural A partir dessas formas (mito, lenda, conto de fada, enigma, anedota, provérbio, memórias, canções de gesta, etc.), recolhendo-as, transformando-as, o homem construiu, constrói e alimenta os diversos gêneros literários, do conto ao romance, da lírica à epopéia.

Assim, as *formas simples* são os elementos de uma literatura coletiva, oral (e às vezes escrita), enquanto as *formas complexas* são as organizações literárias individuais, a literatura propriamente dita. Os estudos de Vlademir Propp, de Lévi-Strauss, de Greimas, de Brémond e Meletinski constituem hoje

as principais investigações e análises dessas *formas simples*, cuja tradição de estudos no Brasil encontra nas obras de Couto de Magalhães, Sílvio Romero, Arthur Ramos e Luís da Câmara Cascudo os seus maiores representantes.

Para Lévi-Strauss, quando o *mito* começa a perder o seu suporte cosmogônico, coletivo, começa também a se esgarçar em *conto*, diminuindo consideravelmente o seu poder simbólico e se tornando cada vez mais individual até que seja transposto para uma forma literária, tornando-se puro signo verbal. É mais ou menos o que escreve Júlia Kristeva, quando trata da passagem do *símbolo* ao *signo*, ou seja, do esvaziamento do símbolo, como se deu na passagem da Antiguidade para o Helenismo e no fim da Idade Média, quando a ênfase teocêntrica do Cristianismo cede lugar à visão antropocêntrica do Humanismo.

Mas há também o lado contrário: a forma complexa é tão bem organizada, tão verossimilmente eficaz e tão conscientemente histórica que, com o passar dos anos, alguns de seus elementos se vão popularizando, estirando-se em lendas, tornando-se afinal patrimônio de toda uma coletividade, a ponto de serem olvidados o seu autor, a sua origem e a sua época. O que era inicialmente signo literário se enche de conteúdo coletivo, passa à categoria de símbolo e torna-se emblema de uma época e de uma sociedade e até de um povo, como é precisamente o que se deu com *Os Lusíadas* e com o nome de Camões.

O processo desse esgarçamento do nome e da obra de Camões tem, pelo menos, três causas principais:

a) Aproveitamento de sua obra para fins satíricos e/ou humorísticos, construindo-se enormes poemas herói-cômicos sobre as estruturas de *Os Lusíadas* e aproveitando-se a sua obra épica para textos de propaganda comercial.

b) Aproveitamento de sua obra épica para fins didáticos, popularizando-a contrariamente ao que se esperava. Estão aí as raízes da gramatiquice e das elocubrações que, em torno da análise "lógica" e associadas a aspectos biográficos do poeta, acabaram criando a imagem de um Camões difícil, passando-se, provavelmente, por uma gradação semântica, à idéia de pessoa inteligente e sagaz, ardilosa e matreira, como as do item seguinte.

c) A existência no folclore brasileiro de entidades de natureza pícara, como a de Pedro Malasarte, do "Menino Sabido", da raposa, do coelho, do jabuti (que vence pela astúcia), misturada com as personagens de natureza mítica, como o Saci, o Caipora, o Romãozinho e tantas outras, concorrem para a criação de uma figura móvel e generalizada que age como anti-herói, juntando astúcia e malandragem, inteligência e sensuali-

dade e dando esse notável sincretismo mítico-lingüístico do Nordeste — o *Camonge*, mistura dos significantes e dos significados concernentes a Camões e a Bocage. Daí, se não um "ciclo", pelo menos uma "corrente" camoniana na literatura oral e de cordel do Nordeste brasileiro, onde se criam, talvez por compensações biográficas, alguns parentes (irmão, filho) de Camões.

Vejamos então como através desses aspectos o nome e a obra de Camões se foram "da lei da morte libertando" e se tornando cada vez mais popular, embora, como o confessava Mário de Andrade, a obra mesmo nem sempre tenha sido convenientemente lida e estudada.

1. HUMORISMO E SÁTIRA

Uma história do humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada através da influência camoniana, que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródias, numa série que tanto em Portugal como no Brasil esteve sempre a serviço da sátira e do humorismo, sendo que um dos temas preferidos tem sido o da bebedeira, como numa das mais antigas paródias que se conhecem do poema. Referimo-nos a *Borracheologia lusitana* ou às *Festas bacchanaes*, ou seja, "conversão do primeiro canto de *Os Lusíadas* do grande Luiz de Camões vertidos do Humano em o de-vinho, por uns caprichosos autores", quatro estudantes da Universidade de Évora, em 1580. Trata-se de uma péssima paródia de 106 estrofes em torno de uma embarcação que se dirige de Lisboa para Évora, como se pode deduzir da primeira estrofe: "*Borrachas, borrachões assinalados, / Que de Alcochete junto a Villa Franca, / Por mares nunca d'antes navegados / Passaram ainda além de Peramanca: / Em pagodes, e ceias esforçados, / Mais do que se permite a gente branca, / Em Évora cidade se alojaram, / Onde pipas e quartos despejaram.*"

Da obra de Gregório de Matos às *Cartas chilenas*, no fim do século XVIII, época em que Domingos Caldas Barbosa escreveu um poema encomiástico, mas com o título um tanto esquisito de *Lebreida*, em cinqüenta oitavas rimadas e sobre uma caçada de lebre por D. José, época em que Silva Alvarenga publicou em Coimbra o seu *O Desertor das letras* (1774) e Francisco de Melo Franco publicou o seu *O Reino da estupidez* (1785); e daí, passando por uma série de outras composições satíricas e

humorísticas ou irônicas, dos maiores aos menores poetas brasileiros, até *A República dos tolos*, em 1881, ou mais precisamente, até o *Canguleiro Joca*, em 1956, tem-se já formada uma tradição de heróis-cômicos ou "comicizados", modelados ou "deformados" picarescamente a partir de *Os Lusíadas*, quem sabe se daquele Veloso de que nos fala Camões nas estrofes 31 a 35 do canto V, ou se da própria tradição parodística dos textos épicos, como na famosa *Batracomiomaquia* em face da *Iliada*. O certo é que, desde a época de D. João VI, se pode documentar o aparecimento de sátiras poéticas apoiadas no poema camoniano, geralmente caricaturando personalidades religiosas, políticas ou, como é o caso de *A República dos tolos*, toda uma comunidade como o Rio de Janeiro (tomado como o Brasil) ou todo um sistema de idéias político-sociais que se ia fazendo sentir no Brasil do fim do século XIX. Mas é depois do advento da República que se nota maior número de textos de humorismo e sátira escritas segundo *Os Lusíadas*, criando-se uma epopéia às avessas, do épico para o cômico, do herói para o anti-herói.

Em *Camões e a poesia brasileira* damos uma relação desses poemas que envolvem nomes de políticos e de escritores representativos da cultura brasileira, como, dentre outros, Januário da Cunha Barbosa, Marcelino Antônio Dutra, Lopes da Gama, Álvaro Teixeira de Macedo, Tomás Antônio Gonzaga, Álvares de Azevedo, Juvenal Galleno, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Machado de Assis, José Bonifácio (o Moço), Felipe d'Oliveira, Bastos Tigre, Orígenes Lessa, Floriano Peixoto, Eurico Gaspar Dutra e Benedito Valadares. É curiosa a relação de alguns títulos, como: *A Estoleida*, *A coluneida*, *a Migueleida*, *A Cameleida*, *a Bengaleida*, *a Engenheida*, *As Bezerreidas*, *A Florianeida*, *a Walfredeida* e *a Zebueida*, formados na linha da épica virgiliana mas sob forte influência do poema de Camões. Mas há também outra estirpe de nomes como *A Machadada*, *Porangaba*, *A Chapelada*, *O Almada*, *O Canguleiro Joca* e poemas menores como o "Que cousa é um ministro?", de Gonçalves Dias.

Esse poema, escrito em Manaus, em 1861, está publicado em *Versos póstumos*. Trata-se de um poema satírico, em três partes e com estrofes de quatro versos decassílabos. Na última parte, entretanto, justamente quando o poeta utiliza o texto camoniano para criar a sua sátira, muda-se a disposição estrófica para o registro da fala dos cavalos: "Dizem também, mas não o dou por certo,/ Que um desses lesmas já assim falou —/ Foi um discurso de zurrar aberto,/ Do senado um taquígrafo o tomou:

*"Ó tu que tens de humano o gesto e o peito,
Se de humano é matar um bicho feio
Só porque o costado tem sujeito
A quem lhe soube pôr o sujo arreio,
A estas mataduras tem respeito,
Pois te não move a rigidez do freio!*

*"Põe-me onde se use toda a crueldade,
Entre leões e tigres, e verei
Se neles achar posso a piedade,
Que em peito de ministros não achei!
Ali com amor intrínseco e vontade
No capim por que morro, viverei!*

*"Pois de algum deputado a resistência
Sabes domar, sem ser com fogo ou ferro,
Sabes também dar vida com clemência
A quem para perdê-la não fez erro."*

*Mais ia por diante o monstro horrendo
Que o sermão, que ninguém lhe encomendara,
Quando inimiga mão lhe foi batendo
Com o chicote estalador na cara!*

Como se percebe, Gonçalves Dias chega ao pastiche de um dos versos mais célebres do episódio de Inês de Castro. Na primeira estrofe de sua sátira usa integralmente um verso da estrofe 127 do canto III de *Os Lusíadas* (o primeiro) e modifica dois outros (o segundo e o último); já na segunda estrofe usa versos inteiros e modifica outros tomados à estrofe 129 do mesmo canto III; mas na última estrofe a referência a "monstro horrendo" diz respeito à estrofe 49 do canto V, que registra o final da primeira parte do discurso do Adamastor.

Em 1956, assinado por Vital Pacífico Passos, foi publicado *O Canguleiro Joca* ("Ebobéia minhocárdica") em seis cantos de oitava-rima. Trata-se de uma sátira veemente contra os comerciantes portugueses, Portugal e contra o que o seu autor chama de neocolonialismo português, ou, na sua expressão, "*As armas e os tubarões assinalados ou os regatões dos secos e molhados*". O herói cômico desse poema é o ex-presidente João Café Filho, natural de Natal, no Rio Grande do Norte. Os habitantes da parte baixa da cidade têm o nome de *canguleiro* e *Joca* é hipocorístico de João. Além disso, há várias referências indicadoras, como se pode ver nas estrofes 1 e 5 do primeiro canto e 1 do terceiro. O poema tem seis cantos, num total de 290 estrofes reais. Eis a primeira estrofe:

*Eu canto o bugre de cabeça chata,
Que das longinquas plagas do Caicó
Logrou, na vasa de uma conspirata,
Por nosso azar e por bambúrrio só,
No Palácio das Águias pôr a pata,
E com seu jeito lerdo de arigó,
Armou a rede e engorda no Catete,
Como se fosse o dono do banquete.*

A estrofe 5 termina com um trocadilho revelador: "Habita o mais insigne *cafe*...jeste." E na estrofe 1 do canto III se lê: "Como nunca vem só uma desgraça,/ Em lugar de Gegê, Joca se empossa." *O Canguleiro Joca* é uma das sátiras mais bem escritas no Brasil. Vários episódios da epopéia são parodiados com mestria e, muitas vezes, são apenas transcritos, adaptados às circunstâncias, como se os versos de Camões fossem mesmo feitos para tal situação.

* * *

Como propaganda comercial, sobretudo para anúncios de remédio, há que registrar um longo poema denominado *Bromiliadas*, publicado periodicamente na revista *D. Quixote*, no Rio de Janeiro. Essas *Bromiliadas* têm como "herói" principal o xarope BROMIL, palavra que aparece também num poema de Drummond, em *Boitempo*. Durante a fase da "gripe espanhola", ou seja, entre os anos de 1918 e 1922, foram aparecendo com certa regularidade as estrofes desse poema humorístico, interrompido no IV canto, depois de quatrocentas e oito estrofes, assim distribuídas: I canto: 106; II canto: 113; III canto: 143; e IV canto: 46. Transcrevemos a primeira:

I

*Os homens de pulmões martirizados
Que, de uma simples tosse renitente,
Por contínuos acessos torturados
Passaram ainda além da febre ardente;
Em perigos de vida atormentados,
Mais de quanto é capaz um pobre doente,
Entre vários remédios encontraram
o BROMIL que eles tanto sublimaram.*

Quem teria escrito tal "poema" que durante quatro anos foi sofregamente lido pelo carioca? Houve quem falasse em Bilac

e em Bastos Tigre, uma vez que a revista era dirigida por este. Para Carolina Nabuco (*Oito décadas*, 1973), o autor das *Bromiliadas* era Felipe d'Oliveira, o poeta de *Lanterna verde*. Ela chega a dizer que, trabalhando na grande firma da família, Felipe d'Oliveira aproveitou "o talento de versificar para escrever os anúncios de Bromil, para tosse, num divertido pastiche de *Os Lusíadas*". Agora, através de uma informação da Prof.^a Ignez Sofia Vargas Peixoto, da Universidade de Santa Maria, chega às nossas mãos uma carta de Ennio Carvalho Daudt de Oliveira, sobrinho do poeta, onde se lê que "As *Bromiliadas* não são de autoria de Felipe e sim de Bastos Tigre", opinião também de Américo Jacobina Lacombe e Carlos Drummond de Andrade.

A influência das *Bromiliadas* foi tão grande que *A Pilhéria*, do Recife, começou a publicar em 1924 um poema denominado *Ascariliadas*, celebrando as excelências da ASCARIDINA, remédio contra a anquilostomose. Conhecemos apenas as doze estrofes do I canto. Mesmo assim, sentimos que elas são, do ponto de vista da originalidade, muito mais importantes que as das *Bromiliadas*. O autoranônimo (sic) do Recife metrifca com mais espontaneidade e tem mais refinamento de humor e de ironia, como se pode ver na sua primeira estrofe:

I
Dá-me um estro sereno e enternecido
Oh! Musa audaz e boa do meu poema!
Dá-me um ritmo ignoto, inconhecido
Dos brilhos dos diamantes num diadema:
Para que eu conte ao mundo o que tem sido
O sucesso imortal e esta suprema
Aceitação que em todos determina
A excelência final da ASCARIDINA.

Orígenes Lessa (1903), o admirável contista de *Balbino*, o *homem do mar* e de tantos outros livros que têm enriquecido a narrativa curta entre nós, é também autor de um poema satírico, *O herói de Moscou* (poema épico), que ainda permanece inédito. Trata-se de um poema herói-cômico, em três cantos e um epílogo: com cento e quarenta estrofes de oitava-rima, construídas em forma de paródia de *Os Lusíadas*. O herói (ou anti-herói) do poema é o "gran Soares de Pina", com suas andanças e bebedeiras por terras do Panamá, Guiana Francesa, Guatemala, Honduras, com sua volta ao Brasil e, finalmente, com sua estada na Rússia, onde decorrem os principais episódios relatados. É

clara a apropriação de elementos camonianos, como na primeira estrofe do poema:

*Os porres e os pifões assinalados
Que, da pátria saindo, em fúria insana,
Praticou e tomou, mui celebrados,
Sem temor de escarcéu ou medo à cana,
Por terras e países variegados,
Para espanto geral da raça humana,
Do gran Soares de Pina eu cantarei
Se das musas me ajuda a leda grei.*

O processo de mitificação do texto camoniano ou do próprio nome de Camões, melhor dizendo, a sua popularização em termos sério e humorístico é já hoje, como se diz, um fato consumado. Por exemplo: o escritor João Guilherme Aragão nos informa que é conhecida a charada com o nome de Camões. A pessoa que a propõe bate simplesmente uma mão na outra e mostra-se ao público, dizendo, em sotaque português: uma e uma. *Concaito*: Grande Poeta português. Até há pouco havia no Rio de Janeiro um tipo de ônibus denominado "Camões": tinha o motor de um lado, como se tivesse apenas um olho. Há ainda restaurantes que chamam o bife com um ovo de "bife à Camões". O "Caderno de Turismo" do *Jornal do Brasil* trouxe uma manchete — POR MARES NUNCA DANTES NAVEGADOS — que servia para Zózimo Barroso do Amaral contar as suas viagens pelo Mediterrâneo. E um dos *slogans* do IV Centenário de Niterói, em homenagem a Santos Dumont, é OS CÉUS NUNCA DANTES NAVEGADOS, estropiando-se o famoso verso. Em *O Globo*, na seção de Jô Soares (2.9.73), encontramos o seguinte PENSAMENTO DA SEMANA: "Quando eu me aposentar, me mando para uma terra de cegos (Camões)." Finalmente, para não aborrecer com muitos exemplos, lembramos que até nas revistas de quadrinhos, como *Tio Patinhas* (n.º 97, de agosto de 1973, pág. 60-61) aparecem referências a Camões. Trata-se da história denominada "Esses psitacídeos...", em que um papagaio que pertenceu a um matemático (Prof. Equacionildo), a um acadêmico Caminhas e a um marinheiro Omar Manjo, sabia ao mesmo tempo operações algébricas, versos de Camões e nomes feios. Mais adiante falaremos da "quadrinização" de *Os Lusíadas*.

Até no futebol se pode encontrar a influência de Camões, pois o futebol tem também suas histórias gloriosas, os jogadores deixam "fama", tal como na epopéia camoniana. O torcedor culto, mas exaltado, contente com as vitórias do seu

clube ou então para incentivá-lo nos períodos de "azar" ou, ainda nas discussões com os companheiros, chega a recorrer a *Os Lusíadas*, sentindo nas personagens do poema as dimensões gloriosas dos craques de seu time, vendo no Adamastor a imagem de um Fio ou de um Dario; e vendo por certo na versatili-
dade de Baco as vacilações de juízes e bandeirinhas. Veja-se, por exemplo, a estrofe de um poema "Uto-épico", escrito por Sônia Maia Forte Orlando em honra do *Flamengo* (o urubu), onde se faz referência ao *Botafogo* (a branca estrela):

*Parem do bonitão e do monstrengo
As vitórias de outrora, que alcançaram;
Emudeça do padre e do avoengo
A decantada glória que gabaram,
Que eu danço o samba alegre do Flamengo
Ao qual todos os clubes se curvaram;
Pare a glória passada: há que esquecê-la
Que o urubu brilha mais que a branca estrela!*

2. "OS LUSÍADAS" E A DIDÁTICA

Pelo que se viu, as comemorações do terceiro centenário de *Os Lusíadas*, de 1872 às de 1880, marcaram também (ou coincidiram com) a reforma dos programas do ensino da língua portuguesa, até então preso às teorias gramaticais de Jerônimo Soares Barbosa, hoje redescoberto pelos transformacionistas. A falta de manuais adequados, o medo dos escritores brasileiros em "desrespeitar" a gramática lusitana (mesmo no caso de Alencar que não teve a coerência de Mário de Andrade, que teorizou e criou segundo os ideais lingüísticos que defendia), a falta de padronização terminológica, enfim, toda uma balbúrdia que levou o governo a empreender, em 1887, uma reforma do ensino que foi entregue a Fausto Barreto. Em contato com as idéias lingüísticas de Max Müller, Michel Bréal, Darmesteter e Adolfo Coelho, Fausto Barreto deu novo impulso aos estudos gramaticais nesse fim do Império. Surge nessa época em São Paulo a *Gramática portuguesa* de Júlio Ribeiro, em 1881, já refletindo idéias de Whitney. Houve reação dos tradicionalistas, dentre os quais Sílvio Romero. A segunda edição da gramática de Júlio Ribeiro já aparecia dedicada a Camões, e a alguns lingüistas. Aliás, diga-se de passagem, que *Os Lusíadas* foram por muito tempo a única gramática brasileira. Depois do trabalho pioneiro do autor de *A Carne*, e da gramática de Maxi-

mino Maciel, e da fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, *deu-se* a famosa polêmica de Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro, e, por causa do seu "êxito", parece que os tradicionalistas conseguiram retomar as rédeas do reino gramatical, principalmente depois que Eduardo Carlos Pereira publicou em São Paulo, em 1907, a sua conhecida *Gramática expositiva*.

No seu excelente trabalho sobre *Literatura infantil brasileira*, Leonardo Arroyo tem um capítulo dedicado a "A Literatura Escolar", onde trata de "Camões e os meninos", escrevendo que "Nessa imensa diversificada literatura escolar, que foi, por assim dizer, o fundamento, a gênese da verdadeira literatura infantil, merece alguns reparos a utilização à larga de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, em nossas escolas, quer as do tempo do Império, quer as já do tempo da República". Passa em revista, em primeiro lugar, a série de edições escolares de *Os Lusíadas* que, desde 1856, vinham sendo usadas na escola brasileira. Chega a arrolar 22 edições, caracterizadas por anotações críticas, dicionário de nomes próprios contidos no poema, glossários, cortes (trechos censurados), adaptações em prosa, enfim, recursos filológicos e artifícios retóricos que, atuando na mentalidade dos nossos antepassados, contribuíram para criar não só o mito camoniano como também aquela ojeriza adolescente de muitos dos nossos intelectuais. É possível até anotar o início de uma reação contra a tirania de Camões com os simbolistas. Principalmente com Cruz e Sousa que, nas palavras de Luís Edmundo (*apud* Leonardo Arroyo), foi "dos primeiros a se rebelar, aqui, contra o ensino do idioma que se fazia através de *Os Lusíadas* de Luís de Camões". Aliás, segundo o mesmo cronista, o poema camoniano era para Cruz e Sousa um "compêndio de geografia em verso, anacrônico e parvo, cheirando a Olimpo e a negócio". É fácil perceber a ligação de Camões com os parnasianos, como é fácil sentir o desprezo dos parnasianos pelos versos de Cruz e Sousa. O repúdio do poeta negro ia portanto além do problema didático, implicando também problemas de ideologia estética.

É neste sentido que se pode passar a outro aspecto decorrente do Camões didático: o da *censura* a trechos de *Os Lusíadas*. Parece que o fato de Camões ter cantado os "barões assinalados" fez com que os barões brasileiros se sentissem na obrigação de "desassinalar" algumas estrofes da epopéia lusitana. Já mencionamos o Barão de Paranapiacaba, tentando "modernizar", resumindo "os trechos mais belos do poema, dando-lhe feição moderna e variada metrificação" (sic). E, para atender aos preceitos pedagógicos da época (quando não os seus próprios), censurou os Cantos IX e X do texto de Camões. Mas

antes dele, outro barão brasileiro, desta vez o Dr. Abílio César Borges, Barão de Macaúbas, na edição de *Os Lusíadas* de 1879 ("Edição Publicada pelo Dr. Abílio César Borges, para uso das escolas brasileiras, na qual se acham supressas todas as estâncias que não devem ser lidas pelos meninos. Bruxelas, Tipografia e Litografia E. Guiot, 1879"), "exerceu com rigor a sua função de censor", nas palavras de Leonardo Arroyo. Eis como o Barão explicava o seu procedimento censorial: "Entretanto, qual não era o meu constrangimento, sempre que, nas classes ou nos exames, era preciso dar a ler aos meninos o Camões aberto ao acaso, receando caísse justamente a leitura em algumas das estâncias indignas de serem lidas pela infância: — que destas muitas há disseminadas por todo o poema, nas quais foi o poeta livre demais no dizer, e até escandaloso, fantasiando atos, e descrevendo cenas de requintado erotismo, e de lascívia brutal e monstruosa". Leonardo Arroyo informa que também as edições de *Os Lusíadas* feitas por Otoniel Mota, em 1918, e pela série F.T.D., em 1927, passaram pelo crivo da censura, sobretudo no episódio da Ilha dos Amores: "Eram em número de 55 as estrofes proibidas e não poucas vezes o mestre se via em dificuldades para explicar a razão por que da estrofe 21 se passava para a estrofe 51 e da 63 para a 89, e quase sempre sem convencer. A malícia substituía as possibilidades de conhecimento." Mas parece que não era só problemas de moral que determinavam a censura. Ela atingia também problemas político-sociais, que explicavam o veto, por exemplo, à estrofe 28 do Canto IX:

*Vê que aqueles que devem à pobreza
Amor divino, e ao povo caridade,
Amam somente mandos e riqueza,
Simulando justiça e integridade.
Da feia tirania e de aspereza
Fazem direito e vã severidade.
Leis em favor do Rei estabelecem;
As em favor do povo só perecem.*

Mas a beleza dessas "censuras" é que, conforme assinala Leonardo Arroyo, elas serviam para despertar a curiosidade dos alunos que, para vingar dos seus exíguos professores, procuravam decorar as estrofes censuradas: "Vingava-se ele então das dificuldades da análise do texto, lendo e decorando e, mais do que isso, copiando de alguma edição integral justamente as estrofes omissas no Canto IX. E não seria difícil ouvir-se a voz

juvenil, adolescente, mais adivinhando que entendendo, estrofes como esta:

*Oh! Que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que ira honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo:
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo."*

Outro aspecto realmente interessante do livro de Leonardo Arroyo, é o que diz respeito a depoimentos de intelectuais sobre a leitura de *Os Lusíadas*. O professor paulista escreve, com muita perspicácia, que "Este aspecto quase confessional ou mesmo proustiano de *Os Lusíadas* como texto escolar no Brasil talvez se pudesse medir estatisticamente, através de depoimentos e de memórias de homens brasileiros do Império e dos primeiros tempos da República. Apurem-se, para tanto, alguns índices expressivos no inquérito de Gilberto Freyre em *Ordem e progresso*, como no caso da menina Ângela Correia de Melo, nascida em 1875. O menino Manuel Bandeira tinha como leitura quase que diária *Os Lusíadas*". Cita também as memórias de Luís Edmundo, as de Humberto de Campos e se refere ao menino Luís de Sousa e Costa que, revoltado contra o ensino de português através do poema camoniano, "abriu um buraco onde enterrou o poema de Camões e seus cadernos de gramática!".

Neste sentido há vários depoimentos de escritores brasileiros. Alberto de Oliveira chega a dizer que criou tal aversão ao livro (*Os Lusíadas*) que "uma ocasião pego da pena e vaso ao poeta, ao caolho, como lhe chamávamos, o outro olho no seu retrato. Com o andar do tempo vingou-se da ofensa Luiz de Camões, tornando-se o escritor português que mais vim a ler e admirar". Em *Infância*, no belo trecho sobre "O Barão de Macaúbas", Graciliano Ramos fala uma verdade que não era apenas a dele, mas de todo o ensino brasileiro naquela época.

"Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados — e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados. Um desses barões era provavelmente o de Macaúbas, e dos passarinhos, da mosca, da teia de aranha, da pontuação. Deus me perdoe. Abominei Camões. E ao barão de

Macaúbas associei Vasco da Gama, Afonso de Albuquerque, o gigante Adamastor, barão também, decerto." E o poeta Ascenso Ferreira escreve que a sua Escola era "cheia de grades como prisões./ E o Mestre, carrancudo como um Dicionário;/ Complicado como as Matemáticas;/ Inacessível como Os Lusíadas de Camões!"

*À sua porta eu estacava sempre hesitante...
De um lado a vida... — A minha adorável vida de criança:
Pinhões... Papagaios... Carreiras ao sol... (...)
— O meu engenho de barro de fazer mel!*

*Do outro lado, aquela tortura:
"As armas e os barões assinalados!"
— Quantas orações?*

Ganhando alento a corrente da pedagogia tradicional, *Os Lusíadas* se tornaram, por mais de quatro décadas, um pasto e um antepasto de gramáticos e professores mal-preparados que se exibiam nas salas de aula, desdobrando as estâncias camonianas em cláusulas e mais cláusulas que não despertavam o mínimo interesse pelos estudos da linguagem. E, até pelo contrário, causava geral aborrecimento, desnorteava os espíritos em formação e foi, de certa maneira, responsável por um tipo de crítica gramatical que grassou durante quase trinta anos neste século. A literatura de ficção do Pré-modernismo está cheia de histórias contra os gramáticos.

Assim, as gerações de estudantes de 1910 para cá, na sua maioria, foram *levadas* inconscientemente a menosprezar Camões e a detestar *Os Lusíadas* e, ainda, a desconhecer a lírica; os versos eram para ser analisados, espostejados e raramente um ou outro professor de bom gosto aparecia para levar os discípulos a ver elementos estilísticos, procedimentos retóricos criadores de desvios estéticos, os estranhamentos, as desautomatizações com relação à linguagem da época do texto e com relação à época dos alunos, bem como as relações de funcionalidade expressa entre o tema e a forma, enfim, desviava-se a obra literária para uma função ancilar, para servir à didática e nunca para vê-la em si mesma, na sua estrutura, na sua linguagem literária, capaz de transmitir mensagens e de estimular o espírito no prazer estético. Isso motivou um relativo esquecimento de Camões (compensado, em parte, pelo apreço dos escritores) que tende a se acentuar, em face das diretrizes que vão orientando o ensino no sentido do "Vestibular". No entanto, as faculdades de letras já vêm reparando esse desvio. Se

os ficcionistas reagiram logo, sabemos hoje como muitos escritores, poetas e prosadores, continuam a reagir contra esse tipo de ensino.

* * *

Dentro desta referência ao lado "didático" de *Os Lusíadas* cabe mencionar três outros aspectos:

a) A "Quadrinização" do poema de Luís de Camões: herança daquela simplificação operada pelo Barão de Paranapiacaba, em 1886, na sua *Camoniana brasileira*, e, também herança da publicação das máximas, conceitos e pensamentos extraídos de *Os Lusíadas*, o poema de Camões em quadrinho é, hoje, uma exigência semiológica em face de uma demanda sempre crescente da chamada literatura de massa. Tanto que o autor da quadrinização, Pedro Américo, e o desenhista, Nico Rosso, sabem que "É um atrevimento reduzir *Os Lusíadas* a uma história-em-quadrinhos. Mas é um atrevimento necessário". É uma forma, bastante simpática, de fazer a criança (e atrás dela quantos adultos) se interessar mais tarde pela epopéia camoniana. Pelo menos terá uma visão geral do poema, não ficando presa às quatro ou cinco estrofes iniciais, como era comum nos meus tempos de estudante. Entremendo o texto de Camões com o do quadrinizador, a edição de *Os Lusíadas* em quadrinho (aparecida em 1973) oferece uma leitura simpática, ajudada ainda pela linguagem do desenho, como, na última página, quando Tétis mostra o Brasil a Vasco da Gama e no último balão, quando Camões, "desanimado, por achar que canta para os portugueses, que julga indiferentes", exclama:

*Não mais, Musa, não mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.*

b) A *Teatralização*: cuja origem provém da própria enenação dos autos camonianos. Entre as comemorações de 1972, contou uma ópera "rock" denominada "Por mares nunca dantes navegados", espetáculo criado por Paulo Afonso Grisólli e Tite de Lemos, com música de Sidney Miller, textos de Camões, de Machado de Assis (*Tu só, tu, puro amor*) e de alguns documentos históricos, estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 31 de maio de 1972. Leitura dramática de poemas camonianos, principalmente.

c) A *Censura*: referimo-nos ao expediente adotado pelo jornal *O Estado de São Paulo* sobre os textos que lhe eram cen-

surados. Obrigado a retirar o texto, não deixava o espaço vazio, como já fizeram: publicava nesse espaço estrofes do poema camoniano, como se pode ver na edição de 26 de julho de 1974, na página 16, onde aparecem seis estrofes de *Os Lusíadas* — a de n.º 13 e as de n.º 1 a 5 do primeiro canto. Em cima se lê "continuação"; embaixo, "continua".

Como se vê, o problema da censura em *Os Lusíadas* possui duplo aspecto: a) — ela é *passiva*, como no passado, quando aspectos morais e políticos eram censurados a bem da moral e do ensino; b) — e é *ativa*, como no presente, quando são as estrofes do poema que servem para preencher os espaços em branco motivados pelos cortes da censura em artigos políticos dos jornais contemporâneos. Deste modo, *Os Lusíadas* deixam mais uma vez a sua condição de puro signo literário, para se tornar símbolo de luta pela liberdade, tal como se deu nos tempos da restauração portuguesa. As estrofes do poema, no espaço da censura, valem ao mesmo tempo como signo literário e como símbolo de luta contra a opressão intelectual, tornando-se portanto engajadas no processo mais vasto da liberdade. Ou, como dissemos em *A Retórica do silêncio* (p. 10), "O silêncio da *censura* excita o silêncio da *cesura* e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira e permanece. Ler é fazer falar os silêncios da linguagem. No espaço em branco do jornal, lê-se a marca da censura. No espaço escrito do texto, lê-se nas entrelinhas, inteligentemente, o signo da liberdade criadora". O certo, porém, é que a própria censura vai passando, e o poema tende cada vez mais a se tornar mais popular. Neste sentido, todo texto é a-histórico; histórico é apenas o horizonte de suas expectativas, isto é, o da sua leitura através dos tempos. Os cortes de Platão nos textos de Homero nos fazem rir hoje. Camões é que tinha razão, como no seu soneto 45: "*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,/ Muda-se o ser, muda-se a confiança;/ Todo o Mundo é composto de mudança,/ Tomando sempre novas qualidades.*"

3. CAMÕES X BOCAGE = CAMONGE

Ora, a obra de Camões, bem como o seu nome e a história legendária de sua vida, imprimiram marcas indeléveis no inconsciente coletivo ficando permanentemente na linguagem, à disposição de todos os falantes, mesmo dos que não podem ou não puderam ir diretamente aos seus textos. A melhor prova disso é o apreço que os poetas populares dão a Camões, citan-

do-lhe principalmente o nome e contribuindo para a mitificação e para a criação de uma outra entidade popular, como veremos adiante. Antes, mostraremos como, no Nordeste, o nome de Camões se destacou de seu significado histórico, como naquele verso de Carlos Drummond de Andrade, no poema inicial de *Lição de coisas*, quando se diz que o nome é "o além da coisa: coisa livre de coisa, circulando".

Descrevendo, por exemplo, o *marco* como "composição ordinariamente prolixa e na qual os poetas populares se fantasiavam senhores absolutos de um lugar encantado, cuja descrição fazem sem nenhum respeito pelas coisas verossímeis, Leonardo Mota, no seu *Sertão alegre*, cita algumas estrofes de um marco de José Adão Filho, o *Marco paraibano*, onde o poeta popular remata as suas sextinas exprimindo confiança na imortalidade de seu trabalho: "Quem pretender discutir/Comigo na poesia/ Terá que fazer um Marco/De grande sabedoria,/Sem falar no que eu falei,/Dizendo o que neste havia./Existem belos poemas/De poetas de talento,/Mas nenhum ainda fez/Para meu conhecimento/Uma só história em versos/Com tamanho comprimento".

*Existem no mundo todo
Poetas de grande fala.
Como Luís de Camões
Que primeiro o povo chama,
Mas nenhum inda escreveu
Quinhentos versos num drama!*

Esta referência popular ao nome de Camões é registrada também na obra de ficção, como no *Romance d'A Pedra do reino*, 1971, de Ariano Suassuna. Trata-se, aliás, de um romance que se estrutura sobre estórias contadas à moda de folhetos de cordel, num tipo de epopéia de conteúdo que se pretende popular mas cujo discurso não ultrapassa os padrões lingüísticos tradicionais. Num de seus capítulos, o do Folheto LXXVIII, denominado "A Cegueira Epopéia", o personagem-narrador, D. Pedro Diniz Quaderna, registra a fala do cantador caolho, Lino Pedra-Verde, que gostava de falar difícil: "Apesar de ser apenas um simples Contador de fama nacional, conheço muito bem o distinto Poeta português Luís de Camões, autor dos *Lusíadas* de Luís de Camões! 'Aliás, Camões usava três palavras que eu também gosto de usar muito nos meus folhetos — *porém, carregada e todavia*'. Por isso é que entendi o que disseram sobre o olho cego de Camões; é tudo verdade, verdade da boa! e tanto é verdade que Portugal e o Brasil são muito

maiores e mais importantes do que a França e a Turquia juntas. Daí a gente recitar, como recitava no tempo da escola:

*Camões, poeta caolho,
grande Vate português,
enxergava mais com um olho
do que nós todos com três." (...)*

Mais adiante outro personagem, Clemente, toma a palavra para dizer: Édipo, enquanto teve vista, foi apenas um tiranete, igual a muitos outros, na Grécia. Mas, depois de cego, tornou-se um Decifrador, como você, Lino Pedra-Verde e Euclides Villar. Camões, enquanto tinha dois olhos, era apenas um Poeta lírico, chorão e cortesão. Cegando de um olho, tornou-se Epopeieta, e só foi épico de segunda grandeza, imitador de Virgílio, por ser apenas meio-cego e não cego inteiro. Chega-se à conclusão de que o Gênio de um Epopeieta é tanto maior quanto mais olhos cegos ele tenha, sendo essa, provavelmente, a causa profunda de Homero ser considerado o maior de todos pelo Doutor Amorim Carvalho, Retórico de Dom Pedro II. Coragem, portanto, Quaderna! Quem sabe se agora você cego dos dois olhos e com este magnífico Rapsodo e vate sertanejo lhe servindo de guia, não virá a ser o Camões da charada sertaneja, ou, melhor ainda, o Homero do Enigma Brasileiro?"

Isto explica a preocupação dos estudiosos de literatura de cordel e justifica trabalhos como o de Renato Carneiro Campos, em *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*, de 1959, que escreve: "Em Pernambuco, na zona rural, contam-se anedotas de caráter pornográfico nas quais, freqüentemente, aparece o nome de Camões." Diz noutra passagem, que "O povo transformou-o num herói popular, e depois num anti-herói. Hoje, no nosso folclore, ele é personagem principal de inúmeras anedotas. Trabalhadores rurais costumam chamar Camões às pessoas que tenham perdido um olho. É para a zona rural o que Bocage é para cidade das camadas populares". Renato Carneiro Campos registra, em nota do pé de página, uma citação de William Summer (de Folkways, 1950), segundo a qual "O herói atilado, sempre muito popular em todas as épocas e lugares, facilmente degenerou no malandro, anti-herói destinado a contrabalançar o herói épico". Noutro livro, *Arte, sociedade e religião*, de 1960, Renato Carneiro Campos reproduz exatamente o mesmo estudo, onde se menciona o folheto de cordel, *As Perguntas do Rei e as respostas de Camões*, de autoria de Severino Gonçalves de Oliveira, que mais adiante comentaremos.

Joel Pontes, estudioso da literatura de cordel, tem um ensaio sobre o assunto: "Camões de cordel", publicado no n.º 12 da revista *Colóquio/Letras*, de março de 1973. Procurando explicar a origem da personagem mítica "Camões", informa que ela aparece sob a forma de *Camonge*, mas tem dúvidas se "este Camões nordestino é proveniente direto de Luís Vaz de Camões, ou indireto, por via de um chiste do bispo diocesano D. José Joaquim da Cunha de Azevedo, de Olinda?". Conclui que sim, que havia em Olinda, no início do século XIX, um poeta popular e vagabundo a quem o bispo apelidara de Camões. Daí o termo se teria folclorizado.

Não nos parece, entretanto, que esta seja a verdadeira origem do "Camões" popular. O fato de um poeta ter sido apelidado *Camões* já demonstra na época (em torno de 1800, diz Joel Pontes) o processo de mitificação do nome do Poeta português. E se há realmente um episódio a que ele está preso, só pode ser o do Camões cuja vida foi cheia de contrastes: de gentil-homem e trinca-forte, de herói e mendigo, de soldado e naufrago. Esses elementos biográficos juntaram-se aos elementos antitéticos da epopéia (sobretudo os da luta de mouros e cristãos) e ganharam repercussão na alma coletiva, como se vê no verso do Marco paraibano, que há pouco citamos: *como Luís de Camões/ Que primeiro o povo chama*.

Mais detalhes sobre esse poeta podem ser lidos em Francisco Pacífico do Amaral (*Escavações — fatos da história de Pernambuco*, de 1884), em F. A. Pereira da Costa (*Folk-lore pernambucano*, de 1908) e em Mauro Mota (na *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, n.º 27, de 1974). Francisco Pacífico do Amaral fala desse poeta "Camões" que vivia em Olinda e tomava parte nos *oiteiros*, dizendo que "em um *oiteiro* que houve no Recife, depois de umas festas gratulatórias pelo nascimento do Imperador D. Pedro II, em 1825", encontraram-se dois poetas populares: Batista e Camões. "Batista ia falar, mas apenas começava, recitando os dois primeiros versos da sua poesia é logo interrompido por Camões, que completa uma quadra em sentido inteiramente oposto àquele a que o Batista se propunha tratar, conseguindo assim não só desviá-lo do assunto como meter a ridículo uma tal D. Maria, amante de uma alta autoridade da província, cuja mulher tinha o apelido de *Pepino*, e era então muito falada (...);

BATISTA

*Ao nascer este menino
Que o império governará*

CAMÕES

*Para o banquete dará
Dona Maria o pepino.*

BATISTA

*Oh! que presente mofino
O tal pepino ofertado!*

CAMÕES

*Batista, estás enganado
Porque o pepino dela,
Cozido em gorda panela
É excelente bocado!*

Não há como negar que a fama de tal poeta tenha contribuído para o nascimento do personagem pícaro que, no Nordeste, tem o nome de *Camões*. Mas por trás da fama do poeta pernambucano está a Fama histórica e literária de Luís Vaz de Camões. O poeta pernambucano pode ter sido o elemento primeiro a catalisar a Fama de Camões, concretizando-a na sua vida desregrada e vagabunda, como bem o demonstra a descrição de Pacífico do Amaral. A partir daí o *tempo* ajudou a criar a distorção, tecendo a estrutura de uma terceira personagem, agora verdadeiramente mítica, como a que se encontra na Literatura de Cordel.

* * *

Na verdade, o nome de Camões possui no Brasil inteiro, não só no Nordeste, uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura. O termo *Camões* transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico, como um dos tais arquétipos (um *camonema*) que sobrevive no "inconsciente coletivo", dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capaz de vencer os poderosos e beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples fato de enganar o "reis", de lesar o comerciante ou, como se diz, capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor do poder real ou temporal. Trata-se de uma compensação mítico-ideológica que se nota até nas tribos mais primitivas, como se vê nas explicações que Couto de Magalhães dá para as estórias das espertezas de animais lerdos

como o jabuti ou frágeis, como o sapo. Daí por que aparece registrado na literatura de cordel, do Nordeste, a imagem de um "Camões" que muito tem a ver com o autor de *Os Lusíadas*, muito com a história de seus infortúnios mais ou menos legendários. Nesses folhetins das feiras nordestinas (mas agora curiosamente editados pelas universidades), "Camões" é simplesmente um tipo de herói popular, de natureza pícara e que, através de uma série de aventuras, se apresenta como capaz de dar quinau no "Rei" e até de contracenar com "Bocage" em episódios de astúcia e de pornografia. Aliás, o processo de mitificação dos dois poetas portugueses é tão forte que o significante "Camões" já vai tomando a forma de "Camonge" (ou Cambonge), para rimar, parece, com o significante "Bocage". Quando a estória é de esperteza, de tramóia, aparece como herói o "Camões" ou o "Camonge"; quando a estória é de pornografia, o herói é "Bocage".

A literatura de cordel está cheia de narrativas, de "romances" com esse tipo de personagem. Lembramos de folhetos que se intitulam *As Aventuras do filho da cobra choca*, *As preseçadas de Pedro Malasarte*, *Proesas de João Grilo*, *O Caboclo do bode*, *O Sabido sem estudo*, *As Palhaçadas de Biu*, *A Desventura de um corno ganancioso*, *História de Roberto do diabo*, *O Malandro e a piniqueira*, *As Diabruras de Pedro Malasarte*, *A Vida de João Malasarte* e tantos outros, entre os quais o de "Camões: um Camões de cordel".

Para se ter uma idéia deste processo de folclorização do nome de Camões, vejam-se as duas primeiras estrofes de três folhetos de cordel, denominados: *As Perguntas do Rei e as respostas de Camões*, de Severino Gonçalves de Oliveira; *O Filho de Camões*, de José Soares, poeta-repórter; e *O Casamento de Camões com a filha do rei*, de José Costa Leite;

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Leitores se vós escutar
esta pequena proposta
da descrição de Camões
acha interessante e gosta
ouvindo o que ele fez
sorria pra cair de costa.</i></p> <p>2. <i>Camões foi enjeitado
ninguém sabe onde nasceu
dizem que acharam ele
na porta de um Fariseu
num dia santificado
do santo Bartolomeu.</i></p> | <p>1. <i>Quem ler essa narrativa
Vá desculpando os senões
Porque seu objetivo
É falar nas aptidões
Do professor Camonzinho
Filho do velho Camões</i></p> <p>2. <i>Esse filho de Camões
Nasceu numa sexta-feira
Antes de abrir os olhos
Fez a tramóia primeira
Roubou de cima da cama
A bruaca da parteira.</i></p> |
|--|--|

(As Perguntas do Rei e as respostas de Camões.)

1. *A fonte da poesia
Outro dia visitei
E com uma novidade
Agora mesmo cheguei
Quem gostar de um gracejo
Vai já matar o desejo
Lendo Camões e o Rei*

(O Filho de Camões.)

2. *O rei D. Luiz Segundo
era muito encapetado
hospedou Camões uns dias
na corte de seu reinado
Camões de tudo sabia
a sua sabedoria
deixava o rei espantado.*

(O Casamento de Camões com a filha do rei.)

Como se vê, tanto a nota religiosa do primeiro, como a nota supersticiosa e picaresca do segundo, bem como a nota palacial do terceiro, constituem elementos da estrutura mítica.

Sabemos ainda de outros folhetos, como *Camões e o rei mágico*, este muito mal escrito, como sabemos também de um folheto recente, *O Grande debate de Camões com um sábio*, de Arlindo Pinto de Souza, de 1979, que põe em cena um Camões reacionário, defensor do sistema, a favor dos ricos, bem ao contrário do *Camonge nordestino*. Neste folheto, o sábio é que se põe a favor dos pobres, como nas seguintes estrofes: CAMÕES — *Nesse caso, meu amigo,/ Existem muitos fatores:/ Sempre são ricos na vida/ Os homens trabalhadores,/ Enquanto que os preguiçosos/ São pobres e sofredores!*

SÁBIO

*Nem tanto, amigo poeta!
Veja bem: um empresário
Usa, para enriquecer,
O braço do operário
Enquanto paga por isso
Um miserável salário!*

CAMÕES

*Agora você se engana!
Quando um empresário cresce,
É porque trabalha duro
Com o que o povo carece —
Cada um, no seu labor,
Tem aquilo que merece!*

Lembremos também que Bocage tem no Nordeste, e hoje em todo o Brasil, o mesmo processo de mitificação por que passou Camões. São muito conhecidas as publicações do tipo: *Piadas do Bocage, No Tempo de Bocage*, em prosa. No folheto *Piadas do Bocage*, de Antônio Teodoro dos Santos, pode-se ver que a descrição se parece muito com a do "Camões", dizendo o narrador, no início: *"Senhores, vou descrever/ Anedotas e gracejos;/ As astúcias de Bocage/ Em todos os lugares/ A pedidos insistentes/ De todos os sertanejos./ Bocage foi um poeta/ Filho de um grande país;/ Era elegante, formoso,/ Se-*

gundo a história diz;/ Moreno, de olhos azuis,/ E um palmo de nariz!

<i>Um dia o rei lhe falou:</i>	<i>Bocage disse: Estou pronto</i>
<i>Ó seu grande sabichão</i>	<i>Para problema e charada;</i>
<i>Você tem que decifrar</i>	<i>Pergunta, adivinhação,</i>
<i>A minha adivinhação</i>	<i>Toda questão enrascada</i>
<i>Ou na rua arranca malva</i>	<i>Mas, pelo amor de Deus,</i>
<i>Que larga o couro da mão!</i>	<i>Não me fale na enxada!...</i>

(Piadas do Bocage)

Esse tipo de disputa é conhecido de todos os povos e talvez a mais remota notícia que se tenha dele seja o "certame de Homero e Hesíodo", do qual Hesíodo saiu vencedor por ter cantado a paz, sendo que Homero havia escolhido para recitar um dos seus cantos bélicos.

Por aí se vê como o arquétipo é o mesmo tanto para *Camões* como para *Bocage*. Daí a fusão dos significantes, uma vez que os significados já passam a ser o mesmo, segundo mostramos neste mesmo capítulo. Assim, é fácil ouvir no interior nordestino a palavra *Camonge* e até *Cambonge*, como se o povo, agindo por semelhanças, se esforçasse por fundir as duas personagens pícaras nessa terceira dimensão que é o *Camonge*, termo que já se encontra livre dos suportes históricos que rodeiam os significantes "Camões" e "Bocage". Mas o curioso é que o *Camonge* que "atua" na zona rural é o sagaz, o que ludibria o "reis" e luta a favor do povo, como um Robin Hood das caatingas e sertões. Já o *Camonge* que "vive" na zona urbana, este é o mais licencioso, com estórias obscenas, como se aí se manifestasse o espírito mais popular de Bocage. De qualquer forma, o termo é o mesmo — um *Camonge* cujo significante e significado provém da mistura mitológica de Camões e Bocage, os escritores portugueses que mais atuaram na cultura popular do Brasil.

Segundo observação de Arnaldo Saraiva, na sua aldeia, na Beira Alta, também se ouve dizer *Camonge*. É possível que, tanto em Portugal como no Brasil, a pronúncia do ditongo -ões, percebida também como hiato (-õ/es), tenha levado o povo à criação da palatal *g* para desfazer o hiato ou para se livrar daquele *s* final que, além de influir na epêntese, concorre para a falsa idéia de plural. Citamos acima a variante *Cambonge*, ouvida de Horácio de Almeida, da Paraíba. Escrevemo-lo com *g* não só por causa do paralelismo com *Camonge* como para a distinguir do substantivo *cambonje*, que Aurélio Buarque registra como sendo variante de *cambonja*, ou seja, brasileirismo da

Bahia, "Designação comum às espécies menores da família dos ralídeos", o mesmo que *frango-d'água*. A forma principal aparece também no dicionário de Caldas Aulete. Desta maneira, *Camonge* será, dentro do mito camoniano, a forma depurada e "sublimada" capaz de mais longe ainda levar o esgarçamento da história, da obra e do nome de Luís Vaz de Camões.

A esse respeito colhemos pessoalmente várias estórias de *Camonge* em Campina Grande, na Paraíba. Depois de uma conferência, bebendo com vários estudantes num bar, pedi a uma aluna de medicina que me contasse alguma estória de Camões. A moça respondeu: "De Camões, não sei, não. Sei de *Camonge*". E aí contou uma série de estórias, muitas das quais aplicadas a outras entidades ou pessoas. Mas todas tendo como herói, ou anti-herói, o nosso *Camonge*. Uma dessas estórias é a da "Cesta de uís". O rei havia dito que quando encontrasse *Camonge* e este não o fizesse dizer pelo menos três *uis* (a interjeição *ui*), mandaria matá-lo. *Camonge*, quando soube da ameaça, tratou logo de arrumar uma cesta e a encheu de urtiga. Tapou com uma toalha bem limpinha e foi passar com ela na porta do rei. Curioso, este quis saber o que havia dentro da cesta. Foi logo tocando a mão e gritando *ui*. Julgando que houvesse encontrado apenas um espinho, enfiou novamente a mão e novamente gritou *ui*. E assim fez mais duas vezes. Até que, irritado, perguntou a *Camonge* sobre o que havia dentro da cesta. É uma cesta de uís, respondeu *Camonge*. O rei compreendeu e deixou *Camonge* ir embora. Outra estória, desta vez contada pelo Prof. Dorian Jorge Freire, da Universidade de Mossoró, RN, é a de que "Enganado muitas vezes por *Camonge*, o rei proibiu que ele fosse a palácio. — Você só poderá voltar aqui nem nu nem vestido, nem a pé nem a cavalo. *Camonge* não se aperreou. No outro dia entrava no palácio. Estava coberto por uma rede de pescar e montava um porco: não estava nu nem vestido, nem a pé nem a cavalo...".

As vezes o herói da estória não é o *Camonge*, mas seu irmão, do mesmo modo que noutra estória o herói era o seu filho. Para dar verossimilhança às estórias fantásticas, o povo arranja parentes para Camões/*Camonge*, compensando assim as lacunas biográficas do poeta português e assegurando por certo a continuidade e ampliação do mito camoniano. O irmão de *Camonge* é, não resta dúvida, o Bocage. O mito bocagiano interfere no mito camoniano e os dois alimentam os vários mitos de personagens pícaras do Nordeste brasileiro. A estória do irmão de *Camonge* é a seguinte: *Camonge* ia disputar com o Sábio do reino. Mas seu irmão, com medo de que ele fosse morto, prendeu-o e apresentou-se em seu lugar, como se fosse

o verdadeiro Camonge. Começou a disputa, que deveria ser puramente mímica. O Sábio mostrou-lhe uma laranja. Em resposta, o irmão de Camões mostrou um pão cujas pontas havia comido. O Sábio mostrou-lhe um dedo, o irmão retrucou mostrando três dedos. Então o Sábio dirigiu-se ao rei e disse: o homem é mesmo inteligente. Mostrei-lhe uma laranja, para dizer que a terra era redonda, e ele me mostrou um pão sem pontas, para dizer que a terra era mesmo redonda, mas achatada nos pólos. Mostrei-lhe um dedo para dizer que havia um só Deus; e ele me mostrou três para dizer que era mesmo um só Deus, mas em três pessoas distintas. Ouvindo as palavras do Sábio, o "reis" proclamou o empate e mandou chamar o Camonge para ouvir a sua explicação, que é a seguinte: O Sábio me mostrou uma laranja dizendo que a enfiaria em mim, eu então lhe respondi que lhe enfiaria o pão. Aí ele me disse que me enfiaria um dedo, e eu lhe retruquei que lhe enfiaria três.

Trata-se, como se vê, do mesmo expediente narrativo contado no *Decamerone* (Primeira jornada, terceira novela). A diferença é que esta se destinava a um público elitizado, capaz de ler, e ideologicamente motivado para as lições morais, ao passo que aquela visa exatamente ao contrário: destina-se a um público semiletrado e na maioria analfabeto, que ouve as estórias do cantador e vibra com as inversões dos valores morais, compensando-se de seus infortúnios no chiste, nas aventuras e travessuras de seus heróis.

* * *

Participando da II Semana de Cultura Nordestina, realizada em Natal, de 23 a 28 de abril de 1979, tomamos parte numa mesa redonda sobre a "Presença Camoniana na Cultura Nordestina" e tivemos oportunidade de submeter a debate alguns tópicos das nossas investigações sobre o mito camoniano. Um dos debatedores, Oswaldo Lamartine, grande pesquisador da poesia fescenina no Nordeste, não só confirmou o nosso trabalho como nos trouxe algumas contribuições excelentes, lembrando que *Os Lusíadas*, a partir de 1853, começaram a ser usados à guisa de sabichonas citações, lembrando que o *Código do bom tom ou regras de civilidade e de bem viver no XIX século*, de J. I. Roquete (1875), "é nada mais que um guia de etiquetas sociais recheado de erudição camoniana" e lembrando, afinal, que o "romance" *O Bicho da serra* (ou *O Velho Mané Sinhô*), bastante conhecido no Nordeste e no Brasil Central, também paga o seu tributo a Camões. Trata-se, nas palavras de Oswaldo Lamartine, dos "versos de três personagens que, longe de casa, nos ermos de uma serra, foram apanhados por uma

forte chuva. A roupa encharcada os obrigou a dormir como vieram ao mundo. E, quando amanheceu o dia, um se queixava de um coleóptero ter entrado pela porta nona de seu corpo — lá dele. E não é isso, é aquilo, versejaram as explicações. Uma delas diz:

*Do grande rei Salomão
Herdei a sabedoria,
de Camões, a poesia
Eu fiz toda a narração.
Targino deu-me a noção
O bom poeta da terra;
A minha musa não erra,
Vou lhe tirar o trabalho:
Retire o "v" de carvalho
Encontre o bicho da serra...*

(Versão copiada de José Maria Firmeza,
Fortaleza, CE, 1955).

No caso do "Camões" nordestino, não se pode esquecer a importância dos *Autos* e da parte medieval da sua poesia lírica. Deles é que provém, no Nordeste, uma série de adágios (de ditados e provérbios), de estórias e de superstições que os cantadores recolhem, reinventam e divulgam através do que se chama literatura de cordel. Daí as palavras de J. J. Nunes, num artigo denominado "Camões e o folclore" (*Terra do sol*, 1924): "É nos seus *Autos*, sobretudo, que Luís de Camões, descendo das alturas a que se guindara, vem juntar-se ao povo e, em certo modo misturado com ele, apanhá-lo, por assim dizer, em flagrante a cantar as suas modinhas, a dançar as suas bailadas e a jogar os jogos que lhe eram prediletos. É aí que o poeta traça com mão de mestre os seus hábitos e superstições, que tão bem conhecia". E no final do artigo nos diz que quem ler com atenção as obras de Camões "verá surgirem-lhe a cada passo versos, frases, anexins, muitos ainda vivos, em especial na língua popular, que lhe darão testemunho bastante convincente da sua intimidade e privança com o povo e do grande apreço em que tinha as suas produções, em especial as de carácter poético ou lingüístico".

Passa-se aqui da literatura para o mito, do individual para o coletivo, ao contrário do que realmente se verifica nas sociedades indígenas em que o *mito* acaba-se desfiando em *conto* maravilhoso e este, de tanto repetir-se, acaba sendo levado à literatura, que o torna novamente particular.

A PINTURA NA POESIA DE CAMÕES

LUIZ PIVA

Tem sido de grande importância para a crítica o reconhecimento da existência de certos vínculos entre as obras de arte. Poesia, arquitetura, música, escultura, pintura, inter-relacionam-se estreitamente e, como diria Étienne Souriau, pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo; se não prestam culto ao mesmo deus, servem, no entanto, a divindades congêneres.

No campo da literatura, não é de hoje que os estudiosos têm visto nas artes plásticas, particularmente na pintura, um excelente meio para uma melhor compreensão de muitas obras literárias. Um quadro pode revelar o sentido de um texto literário e, como bem o afirma Hatzfeld, determinados poemas e telas podem ilustrar como o mesmo motivo teve diferentes encarnações artísticas segundo o domínio e meios próprios do poeta e do pintor. Um texto que apresenta certa dificuldade pode tornar-se mais claro se contemplarmos o quadro que o escritor tinha em mente quando redigia o poema. É, de certo modo, dever do crítico literário descobrir a pintura que teria servido de inspiração se deseja uma perfeita elucidação do escrito. Um texto liberto da obscuridade que o envolve prova, muitas vezes, não passar de uma simples paráfrase em linguagem metafórica de algo visualizado.⁽¹⁾

No entanto, se, de um lado, é evidente certo parentesco entre as artes, não dispomos, de outro, de uma gramática comum às diferentes manifestações artísticas. Como penetrar até o âmago de cada produção, detectar correspondência de relevo, sem uma disciplina, um vocabulário próprio? Sem uma linguagem adequada, só com muito esforço é possível atingir

1 Cf. HATZFELD, Helmut A. *Literature through art. A New Approach to French Literature*. New York, Oxford University Press, 1952, p. V.

as afinidades das diversas artes. É claro, não há possibilidade de aplicar a linguagem individual de uma arte à outra. Se um músico e um poeta se ocuparem do mesmo tema, terão necessariamente de criar a obra de acordo com os meios expressivos próprios de sua profissão. O que há são aproximações. É possível, contudo, assinalar a presença de técnicas próprias de uma arte em trabalhos de outros ramos artísticos. Assim, na estrutura de obras literárias, são visíveis certas técnicas pictóricas, de composição musical, cinematográficas. Técnicas próprias da pintura maneirista, do neoplasticismo e do cubismo são, por exemplo, de indiscutível evidência em muitos trabalhos da arte da palavra. Quanto à contribuição da escrita musical em obras literárias bastaria lembrar o largo emprego do contraponto e do *leitmotiv* por parte de muitos escritores. Autores como Proust e Thomas Mann, seduzidos pela técnica wagneriana do motivo condutor, tentaram utilizá-la em proveito próprio. Georges Matoré e Irène Mecz, em importante ensaio, mostraram a existência de dois tipos de acomodação do motivo condutor wagneriano em *La Recherche du Temps Perdu*, traduzindo o primeiro uma sensação auditiva carregada de significação simbólica e seria o tema surgido da personagem Vinteuil, com uma pequena frase que se repete, enquanto o segundo seria um tema repetitivo, expressando a transposição de uma sensação visual, como a repetida cena de Montjouvain.⁽²⁾

Na literatura de língua portuguesa, o *leitmotiv* é magnificamente tratado por Guimarães Rosa e Vergílio Ferreira. Há, naturalmente, acentuada diferença entre o *leitmotiv* musical e o literário. Do ponto de vista formal, o *leitmotiv* wagneriano consiste, na definição de Lavignac, num contorno melódico de algumas figuras, que poderá ser modificado em sua contextura, ritmo, harmonia ou orquestração, sem que estas transformações lhe tirem a significação primitiva, fazendo-lhe, porém, variar seja a importância, seja a expressão momentânea. De outro lado, o *leitmotiv* musical se apresenta, desde o princípio, em pleno relevo, ao passo que o *leitmotiv* literário só adquire relevo no transcorrer de sua evolução.

Por motivos óbvios, não é possível aqui um estudo da influência musical na obra de João Guimarães Rosa. Um exame demorado da literatura roseana mostrar-nos-ia que o motivo condutor desempenha em Guimarães Rosa uma função quase musical. Bastaria recordar, de *Grande Sertão: Veredas*, os

2 Cf. MATORE, Georges & MECZ, Irène. *Musique et structure romanesque dans la recherche du temps perdu*. Paris. Klincksieck 1972.

leitmotive: Mire veja, Viver é muito perigoso..., que reiteradamente aparecem quando e onde o romancista o quer, sob diferentes formas.

Quanto a Vergílio Ferreira, em *Nítido Nulo*, não é apenas o tratamento dado ao motivo condutor que revela a influência da escrita musical. O contraponto, o retardamento, a repetição, a inversão, a suspensão, a reversão, a cadência perfeita, a suspensão, a transposição, a modulação, o destacado, são alguns dos traços próprios da composição musical presentes no referido romance.

No estudo da inter-relação da poesia de Luís de Camões com a pintura, é-nos dado apreciar toda uma galeria de quadros onde a natureza, os painéis religiosos, os retratos femininos, as paisagens marítimas, nos mostram a sensibilidade de um indivíduo conhecedor das normas estéticas, tanto do primeiro como do segundo Renascimento.

Como se sabe, o conceito central da estética renascentista é a *concinnitas*, cuja tradução mais aproximada seria o termo "harmonia", a boa proporção. Características importantes são também a perspicuidade, a nitidez de contornos, a *gravità riposata* ("gravidade clássica"), a serenidade. A arte linear, nos conceitos wolfflinianos, insiste sobre a *definição* dos objetos; é uma busca de essências através de uma repartição e distribuição do espaço em unidades simples e definíveis, no dizer de Claude-G. Dubois. A visão linear procura o sentido e a beleza das coisas primeiramente nos seus contornos, apreendendo a vista os objetos a partir de suas extremidades. De outro lado, não há beleza se a forma não se manifestar em sua totalidade.

Não obstante prender-se a literatura camoniana, nas suas relações com as artes plásticas, mais aos princípios estéticos do segundo Renascimento, a presença de traços clássicos é sensível tanto na lírica como na obra épica. Belo exemplo, em que Camões concretiza os preceitos clássicos de equilíbrio, serenidade e clareza nos é apresentado pelas estrofes 53 e 54 do Canto IX de *Os Lusíadas*:

*"... a costa fazia hua enseada
Curva e quieta, cuja branca areia
Pintou de ruivas conchas Citeréia.*

*Três fermosos outeiros se mostravam,
Erguidos com soberba graciosa,
Que de gramíneo esmalte se adornavam,
Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.*

*Claras fontes e lípidas manavam
Do cume, que a verdura tem viçosa;
Por entre pedras alvas se deriva
A sonora linfa fugitiva."*

Na descrição da paisagem edênica, onde tudo é belo e alegre, o Poeta lança mão de elementos plásticos da arte clássica. Um quadro de inegável caráter apolíneo.

Tela admirável de paisagem crepuscular, onde avultam a serra, os ribeiros, o mar, o gado, é o soneto "A *fermosura* desta fresca serra". Aqui, a natureza é tranqüila, cenário de paz e alegria:

*"A fermosura desta fresca serra,
e a sombra dos verdes castanheiros,
o manso caminhar destes ribeiros,
donde toda a tristeza se desterra;*

*o rouco som do mar, a estranha terra,
o esconder do sol pelos outeiros,
o recolher dos gados derradeiros,
das nuvens pelo ar a branda guerra;*

*enfim, tudo o que a rara natureza
com tanta variedade nos of'rece,
me está (se não te vejo) magoando.*

*Sem ti, tudo me enoja e me aborrece;
sem ti, perpetuamente estou passando
nas mores alegrias, mor tristeza."*

Nos dois quartetos, há o predomínio total da natureza com o material expressivo traduzindo equilíbrio, serenidade, paz. Não recearíamos classificar o presente soneto de clássico, não fosse sua estrutura bitemática e o deslocamento do tema central, o sentimento amoroso. Os tercetos expressam o estado de espírito do Poeta, quando longe da amada, e representam uma quebra da tonalidade da composição, traço típico do maneirismo.

A composição "Um mover d'olhos, brando e *piadoso*" — embora maneirista, como adiante veremos —, contém significativos elementos plásticos do classicismo, como a "gravidade clássica", a serenidade. Há um crescendo do estático, até atingir o clímax no verso "um repouso gravíssimo e modesto", com

a presença do superlativo e do qualificativo *modesto*, um latínismo que significa moderado, que se domina. A "gravidade clássica" é posta em relevo com os versos "... um doce e humilde gesto, / de qualquer alegria duvidoso":

*"Um mover d'olhos, brando e piadoso,
sem ver de quê; um riso brando e honesto,
quase forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;*

*um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravíssimo e modesto;"*

A atitude serena é sublinhada em diversos passos da composição, entre os quais poderíamos assinalar: "Um mover d'olhos, brando", "um riso brando", "ua brandura", "um ar sereno".

Desnecessário dizer que a Luís de Camões muitas das telas da Renascença não lhe eram estranhas, tendo, por vezes, o pensamento voltado para as mesmas quando da redação de seus poemas. Não seria prova disso a estância 11 do Canto II de *Os Lusíadas*? Descreve o Poeta a vinda do Espírito Santo, em figura de pomba, com as línguas de fogo pousando sobre Nossa Senhora e os doze Apóstolos:

*"Ali tinha em retrato afigurada
Do alto e Santo Espirito a pintura,
A cândida Pombinha, debuxada
Sobre a única Fênix, Virgem pura.
A companhia santa está pintada
Dos Doze, tão torvados na figura,
Como os que, só das línguas que caíram
De fogo, várias línguas referiram."*

As inúmeras Flagelações, Quedas a caminho do Calvário, Crucificações, Deposições da Cruz inspiraram, sem dúvida, o Poeta nas cenas da Paixão que reproduz na bela Elegia "Se quando contemplamos as / Causas...". Num primeiro quadro, delineia-nos Jesus Cristo no pretório de Pilatos, com o rosto banhado de sangue, o corpo cortado de açoites e coberto com manto vil a pegar-se às carnes feridas, os algozes arrancando-lhe as barbas. Noutro, pinta-nos a subida ao Calvário, Cristo sendo levado com cordas pelas ruas, com a cruz aos ombros, para, no quadro final, apresentar-nos a crucificação, com a Vir-

gem Mãe aos pés da cruz, os olhos marejados de lágrimas e a alma imersa em indescritível sofrimento.⁽³⁾

Ao redigir a canção "Junto de um seco, fero e estéril monte", além do conhecimento que o Poeta tinha, por experiência própria, de semelhantes locais, não teria Luís de Camões o espírito voltado para cenas da Paixão como a *Crucificação* de autoria de Donato de'Bardi, a Pietà de Ercole De Roberti, ou mesmo a *Crucificação* de Andrea Mantegna? Na referida obra de de'Bardi a cruz é plantada numa paisagem de extrema aridez, toda constituída de inúmeros montes em que não há sinal de vida, banhados pela luminosidade do dia que principia a findar. É notável o senso de solidão, o sofrimento casando-se admiravelmente com o tom dramático do local. No retábulo de *S. Giovanni in Monte*, de De Roberti, o grupo da Pietà, em que se concentra o senso da tragédia, é delimitado por uma linha atormentada e, em meio a cores densas e quase irreais, tem-se, ao fundo, a visão da cena do Calvário. Também aqui, a paisagem, fortemente ondulada e com acentuadas e por vezes abruptas elevações, é de aspecto duro, estéril, campo adequado para uma dor indizível.

Juarez da Gama Batista já salientou, neste poema, a presença dos elementos plásticos tradicionais representativos da Paixão de Cristo. Há nesta canção evidentes aproximações com a imagem de Cristo flagelado e pregado na cruz:

*"Aqui a alma cativa,
chagada toda, estava em carne viva,
de dores rodeada e de pesares;"*

*"Não tinha parte donde se deitasse,
nem esperança alguma onde a cabeça
um pouco reclinasse, por descanso."*

A imagem de um lugar inóspito, solitário, é bastante freqüente na obra camoniana, mas só nessa canção se configura numa forma definida. A paisagem que o Poeta descreve impressiona-

3 CARRIÇO, Lilaz. *A Arte literária e a pintura na poética Camoniana*. Porto Editora, 1973, lembra o quadro "Cristo Apresentado ao Povo", de Quentin Metsys, a "Coroação de Espinhos", de Van dick, "A Queda a Caminho do Calvário", de Rafael, e "Calvário", de Vasco Fernandes, entre outros, como possíveis obras que teriam inspirado Camões quando da redação da referida Elegia.

-nos pelo caráter hostil, monocromático, cenário digno dos gritos que a alma angustiada deixa ouvir:

"Aqui me achei gastando uns tristes dias,
tristes, forçados, maus e solitários,
trabalhosos, de dor e de ira cheios,
não tendo tão somente por contrários
a vida, o sol ardente e águas frias,
os ares grossos, férvidos e feios,
mas os meus pensamentos, que são meios
para enganar a própria natureza."

Conhecedor das artes plásticas do Renascimento clássico, não tardou Camões a perceber que uma nova estética atraía a atenção do público: o maneirismo. Com Parmigianino, Pontormo, Rosso surgia uma nova sensibilidade pictórica. O que caracteriza, principalmente, o maneirismo é a busca frenética de novidade, comprazendo-se os artistas com as deformações das linhas, agrupamentos insólitos, novas tonalidades de cor, temas esquisitos. O maneirismo poderia ser definido como uma estética da multiplicidade, pois, cada autor possui seu estilo, preocupando-se o artista mais com o modo de dizer do que com aquilo que tem a comunicar. O maneirismo caracteriza-se, portanto, não por uma modalidade estilística, mas antes pelo gosto do estilo e cuidado com a expressão pessoal.⁽⁴⁾

Fruto de um excesso de intelectualismo e individualismo, a estética maneirista procura, para a orgânica de seus quadros, não só distribuir complicadamente os elementos dentro do conjunto compositivo, mas alterar a lógica e natural valoração desses elementos desenvolvendo os secundários até impor-se quantitativamente à nossa visão como se fossem os principais, objeto ou assunto da tela.

O deslocamento do tema central do quadro, traço típico da composição maneirista, no-lo apresenta, por exemplo, a tela *O Martírio de S. Maurício*, de El Greco. O assunto a representar era o martírio do santo e a legião tebana, mas o que de imediato nos chama a atenção é o grupo, que ocupa todo o primeiro plano, em que Maurício tenta persuadir os soldados a sofrer o martírio por Cristo. Também a visão celestial se privilegia com o tamanho das figuras e a intensidade das cores. Das cenas representadas, a principal é relegada a um plano secundário, num espaço lateral muito reduzido e com pequenas figuras. A

4 Cf. BOUSQUET, J. *La Peinture maniériste*. Neuchâtel, Ides et Calendes, Paris, Bibliothèque des Arts, 1964.

cena do martírio do santo perde, frente às demais, em extensão e valoração plástica e cromática.⁽⁵⁾

A duplicidade temática e a descentralização do tema principal são notórias em muitos quadros de Tintoretto. Nas *Bodas de Caná*, por exemplo, as figuras de Cristo e da Virgem são deslocadas e apequenadas, ao passo que as imagens secundárias do primeiro plano, mulheres e criados que cuidam das ânforas, dominam boa parte do quadro. Pelo tamanho, movimento e sentido plástico se nos impõem como as mais importantes, e não fosse o halo de luz que lhes circunda a cabeça, não localizaríamos de imediato as figuras de Jesus e da Virgem Maria.

Dois outros quadros de Tintoretto, *Santa Maria Egípcíaca* e *Fuga para o Egito*, se nos apresentam como autênticos quadros de paisagem, em que as figuras humanas são tratadas como tema secundário. No primeiro dos quadros lembrados, a imagem da santa afasta-se do eixo da composição, ao passo que o elemento paisagístico domina praticamente todo o espaço físico da tela. A preterição do tema fundamental é, outrossim, reforçada pelo fato da santa aparecer de costas. Em *Fuga para o Egito*, o peso plástico das imagens cede o lugar à exaltação da luz e as figuras humanas, rodeadas de árvores e palmas frondosas, não têm parte preponderante no quadro. Ao fundo, o olhar perde-se em meio a um céu de diferentes tonalidades. Não há como negar a acentuada visão da natureza, em detrimento do grupo humano.

A duplicidade ou pluralidade temática supõe, freqüentemente, uma oposição propositadamente procurada entre o espiritual e o material ficando o essencial ideológico ou emocional, quantitativamente, reduzido a um plano marginal. Belo exemplo temos-lo no quadro *Vocação de São Mateus*, de Caravaggio. Em espaço privilegiado, um grupo de jovens se entretém com o jogo. No lado direito do quadro, Jesus aponta para o velho Mateus, ordenando que O siga. A luz esbatida sobre as fisionomias, revela uma diversidade de expressões: a expectativa de alguns jovens, a dúvida de Mateus quanto ao endereço do chamado, a indiferença de um dos moços totalmente absorto no jogo.

A estrutura pluritemática e a descentralização do assunto principal — características típicas, como vimos, do quadro manierista —, também podem ser vistas num soneto do mesmo estilo. O pluritematismo e o deslocamento do tema central foram assinalados por Emílio Orozco Díaz na poesia de Gôngora.

5 Ver, de Emílio Orozco Díaz, o primoroso estudo "Estructura manierista y estructura barroca en poesía". In: *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970, de que muito nos valem neste trabalho.

Muitos sonetos do poeta cordovês nos ostentam uma complexidade ou enlace de temas que também se verifica na pintura. Ainda que o assunto seja amoroso não se expressa de modo exclusivo através de todos os versos. O tema da natureza e o tema mitológico, embora introduzidos como subtemas por alusão ou comparação, desenvolvem-se e se impõem, às vezes, por extensão e valoração, invadindo as estrofes, impressionando-nos com traços descritivos intensos, que a expressão do sentimento amoroso, objeto do soneto, se reduz algumas vezes a um único verso ou pouco mais.⁽⁶⁾

Na literatura portuguesa, há alguns anos, Jorge de Sena assinalava a presença de traços maneiristas na poesia camoniana, evidente nos poemas em que "reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são idéias, mas a vivência intelectual delas". Luís de Camões é por ele considerado como o mais alto representante, em Portugal, do estilo maneirista, como o poeta que mais profundamente exprimiu as contradições de sua época.

Também Kurt Reichenberger, ao tratar do Humanismo em Camões, sublinha a existência de características maneiristas na poesia camoniana. Assim, na análise que faz de "Sóbolos rios que vão...", aponta diversos elementos maneiristas, no plano temático como no formal: a angústia existencial, a obsessão do tempo que tudo destrói, a perda da esperança terrena, a melancolia, o motivo do desconcerto do mundo, a contaminação de elementos heterogêneos — concreto e abstrato, animado e inanimado, bíblico e pagão —, hipérboles, paradoxos, *adynata*, complicações sintáticas, que traduzem a falta de equilíbrio interior.⁽⁷⁾

Entre os que tentaram demonstrar a ligação da poesia camoniana com as artes plásticas está Helmut Hatzfeld, que procura estabelecer diversas aproximações entre alguns sonetos de Camões e o manuelino, que o crítico vê como expressão do maneirismo, partindo de categorias formais e psicológicas como: ensablamento estrutural dos diferentes elementos que constituem o poema; cruzamento de elementos sentimentais heterogêneos; mescla de motivos em pormenores fantástico-naturalistas; sentimentos psicologicamente encobertos. As análises comprobativas da existência dessas categorias nos sonetos estudados — na afirmação de Vítor Manuel P. de Aguiar e Silva —, apresentam-se, infelizmente, amiúde pouco sólidas e

6 Id., *ibid.*, p. 186-87.

7 Ver "Der christliche Humanismus des Camões". *Biblische und antike Motive in "Sóbolos rios que vão"*. In: *Portugiesische Forschungen der Gorres-Gesellschaft*, 1964, 4.

pouco concludentes. O ensaio de Hatzfeld tem, no entanto, o grande mérito de apontar Luís de Camões a comungar de valores diferentes dos do Renascimento clássico.

Luís de Camões é, por excelência, um artista clássico quando compõe os magníficos quadros da natureza, ou retrata a mulher amada. No retrato desta, o ritmo de sua fatura é descendente (dos cabelos para o colo), de tradição romântica, sendo o processo de composição (o material pictórico extraído do reino natural — ouro, rubi, neve, rosa, pérola, alabastro) de ascendência estilnovista e petrarquista.⁽⁸⁾ Nem sempre, porém, Camões se mantém fiel aos cânones da estética clássica no retratar o ente querido. Segismundo Spina já observou que no soneto "De quantas graças tinha, a Natureza" Camões inicia uma nova estética literária, com a distribuição mais ou menos arbitrária do material pictórico no espaço do poema e a coleta do mesmo no final. Verifica-se novo processo de composição. O ritmo descendente na concepção plástica da amada não é aqui obedecido, visto o Poeta subir da boca para as maçãs do rosto e para os cabelos, descendo depois ao peito e novamente subir aos olhos:

*"Pôs na boca os rubis, e na pureza
do belo rosto as rosas, por quem mouro;
no cabelo o valor do metal louro;
no peito a neve em que a alma tenho acesa.*

*Mas nos olhos mostrou quanto podia,
e fez deles um sol, onde se apura
a luz mais clara que a do claro dia."*

Não há, no processo compositivo, a normal seqüência dos elementos pictóricos, própria dos padrões clássicos do Renascimento. Notável passo da lírica com a total subversão do processo clássico de composição do retrato pode ser visto na ode "Naquele tempo brando", onde o ritmo é ascendente (do peito para os cabelos), com alternante distribuição dos ingredientes naturais: do peito para o rosto, para a boca, descendo a seguir ao colo para novamente subir aos olhos e cabelos:

*"O peito diamantino
em cuja branca teta Amor se cria;
o gesto peregrino,*

8 Ver, a respeito, Segismundo Spina, "Literatura e Artes Plásticas". In: *Da Idade Média e outras Idades*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1964.

*cuja presença torna a noite, dia;
a graciosa boca,
que Amor a seus amores mais provoca;*

*Os rubins graciosos;
e pérolas que escondem entre as rosas
os jardins deleitosos,
que o Céu plantou em faces tão formosas;
o transparente colo,
que ciúmes a Dafne faz de Apolo.*

*O sutil movimento
dos olhos, cuja vista o Amor cegou;
o qual, com seu tormento,
nunca mais de tais olhos se apartou,
mas antes de contínuo
nas mininas o trazem por minino;
os fios espalhados
d'Amor ..."*

Tanto o soneto como a passagem da ode citados são composições com evidentes traços de um maneirismo nascente, "que começa a amplificar os processos petrarquistas em voga na poesia renascentista, já evidenciando o gosto deliberado pelo decorativo, pelo simplesmente pictórico".⁽⁹⁾

Nas relações da poesia de Luís de Camões com a pintura tem-se dado exclusiva atenção à influência, que denominaria de horizontal, isto é, unicamente centrada no conteúdo, quando é possível detectar em sonetos camonianos uma influência vertical, ou seja, a transposição da técnica compositiva própria dos pintores, no caso dos maneiristas. Em tais sonetos, o tema do Amor complica-se impondo-se como assunto principal o tema da natureza e o mitológico. Há, por vezes, certo equilíbrio entre os diversos planos. Outras, os elementos secundários invadem a maior parte da superfície física do soneto, relegando o tema central a espaço bem reduzido.

Como primeiro exemplo de composição camoniana de estrutura pluritemática citamos o soneto "O céu, a terra, o vento sossegado...", em que é visível a preterição do assunto central:

9 SPINA, Segismundo. A língua literária no período colonial: o padrão português. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, 22:63, 1980.

*"O céu, a terra, o vento sossegado...
As ondas, que se estendem pela areia...
Os peixes, que no mar o sono enfreia...
O noturno silêncio repousado..."*

*O pescador Aônio, que, deitado
onde co vento a água se meneia,
chorando, o nome amado em vão nomeia,
que não pode ser mais que nomeado:*

*Ondas (dezia), antes que Amor me mate,
tornai-me a minha Ninfa, que tão cedo
me fizestes à morte estar sujeita.*

*Ninguém lhe fala: o mar de longe bate;
move-se brandamente o arvoredos;
leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita."*

O mar, o vento, a praia, as árvores são alguns dos elementos que constituem, aqui, o tema da natureza, a que se enlaça o tema fundamental, a dor da perda da amada, o Amor. No primeiro quarteto, em atmosfera de grande quietude, a natureza destaca-se amplamente, surgindo-nos como tema independente. Nos quatro versos seguintes, presente ainda o subtema, a natureza, Aônio lamenta a perda da amada, enquanto o primeiro terceto nos faz ouvir a súplica do pescador para que lhe seja devolvida a ninfa. Nos versos finais, novamente a natureza, indiferente ao sofrimento de Aônio. O doloroso apelo deste não é ouvido, continuando o mar a bater ao longe, enquanto o arvoredo em brando movimento dispersa a voz do amante. Dos catorze versos, apenas cinco são consagrados ao tema central, ocupando escassa parte da superfície física do soneto.

O pluritematismo e a descentralização do assunto fundamental são também notórios em outro soneto, "O filho de Latona esclarecido", composição com enlace do mito e do Amor:

*"O filho de Latona esclarecido,
que com seu raio alegre a humana gente,
o hórrido Piton, brava serpente,
matou, sendo das gentes tão temido.*

*Feriu com arco, e de arco foi ferido,
com ponta aguda de ouro reluzente;
Nas Tessálicas praias, docemente,
pela Ninfa Penéia andou perdido.*

*Não lhe pôde valer, para seu dano,
ciência, diligências, nem respeito
de ser alto, celeste e soberano.*

*Se este nunca alcançou nem um engano
de quem era tão pouco em seu respeito,
eu que espero de um ser que é mais que humano?"*

Nos versos iniciais, o tema mitológico identifica-se, em parte, com a natureza. No segundo quarteto, o tema mitológico alterna com o amoroso. Os cinco versos que seguem ocupam-se ainda do tema mitológico, com a expressão *para seu dano* a indicar rápido reaparecimento do tema essencial. O verso *eu que espero de um ser que é mais que humano?* expressa o sentimento amoroso do Poeta, deslocado para o final do soneto. Contudo, assim como nos quadros maneiristas o toque de luz assinala a figura afastada ou desviada do centro, o Poeta sublinha com uma intensificação de tom o tema central.

A estrutura fragmentada e pluritemática, típica do quadro maneirista, ocorre também no soneto "Num bosque que das Ninfas se habitava", em que o tema do Amor se complica com o mitológico e a natureza:

*"Num bosque que das Ninfas se habitava
Sílvia, Ninfa linda, andava um dia,
subida nua árvore sombria,
as amarelas flores apanhava.*

*Cupido, que ali sempre costumava
a vir passar a sesta à sombra fria
num ramo o arco e setas que trazia,
antes que adormecesse, pendurava.*

*A Ninfa, como idôneo tempo vira
para tamanha empresa, não dilata,
mas com as armas foge ao Moço esquivo.*

*As setas traz nos olhos, com que tira:
— Ó pastores! fugi, que a todos mata,
se não a mim, que de matar-me vivo."*

Nos dois quartetos o tema mitológico e a natureza aparecem juntos, harmoniosamente distribuídos. De início, vemos a ninfa Sílvia entretida em apanhar as flores de uma árvore. A seguir, aparece Cupido para o costumado descanso. Uma ligeira

incursão do tema do Amor. O primeiro terceto e o verso inicial do segundo, tratam exclusivamente de Sílvia. Nos dois últimos versos o Poeta expressa seu sentimento amoroso, e a mudança de ritmo e intensificação de tom põem em relevo o deslocamento do tema essencial. Os dois versos finais do soneto atestam a implicação pessoal do Poeta e a quebra da tonalidade em que o tema mitológico e o da natureza vinham sendo apresentados. A quebra de tom fragmenta o espaço do poema, e constitui-se num elemento típico das composições de estilo maneirista.

A mudança de tonalidade é por de mais evidente no soneto "Amor é um fogo que arde sem se ver", onde, no terceto final, dá-se a oposição entre o plano inteligível e o plano sensível, ou da realidade cotidiana, a experiência pessoal contradizendo a interpretação transcendente do Amor:

*"Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.*

*É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é cuidar que ganha em se perder;*

*É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade;*

*Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?"*

Mais que os conceitos, as antíteses, os paradoxos, é essa quebra de tom que faz do presente soneto uma composição de estilo maneirista.

Como no soneto que acabamos de referir, na composição "Um mover d'olhos, brando e *piadoso*", ainda que não haja a descentralização do tema essencial, o processo compositivo é maneirista. No retrato do porte e dos reflexos da mulher amada, Luís de Camões utiliza-se de elementos heterogêneos e do cruzamento dos planos físico e espiritual. Não lhe sendo possível traduzir plenamente os reflexos interiores, o Poeta se vale constantemente da expressão indefinida na apresentação dos

traços da mulher ideal. A imagem da amada não surge com contorno firme, nítido, ficando no esfumado dos indefinidos. Aliás, o Poeta compara a mulher amada a Circe, que é o símbolo da metamorfose. A visão da imagem é fragmentada, sendo a unidade do retrato a resultante de uma multiplicidade de pormenores, tendendo cada um para a autonomia. A articulação sintática é reduzida à sucessão enumerativa. Tanto o dinâmico como o estático sofrem um processo de neutralização através da adjetivação. O movimento expresso no "mover d'olhos" é neutralizado pelos adjetivos *brando* e *piadoso*; o "despejo" (desenvoltura, desembaraço) pelos qualificativos *quieto* e *vergonhoso*. O estático do "riso brando e honesto" é interrompido pelo "quase forçado". O soneto é uma mescla de elementos clássicos e maneiristas, típico exemplo de *concordia discors*.

Naturalmente, muito haveria ainda que dizer sobre a relação da poesia camonianiana com a pintura maneirista. Certamente, algum estudioso retomará, um dia, o tema, desenvolvendo-o com maior extensão e profundidade. Por ora, nada melhor, para finalizar, do que as palavras de César Ripa: "a Poesia é muda na Pintura, e a Pintura fala na Poesia."

O LIRISMO EM OS LUSÍADAS

LINHARES FILHO

1 — INTRODUÇÃO

Sendo o Canto III de *Os Lusíadas* o que, depois do Canto IX, mais se refere ao Amor, resolvemos, a partir daquele Canto, estudar o lirismo do poema e a ligação desse comportamento literário, encarado numa ampla compreensão, com o Poético, este como resultado eficiente da inspiração e como valor capaz de ilustrar, exaltar e hiperbolizar coerentemente os feitos históricos, portanto imortalizá-los.

Caracterizando-se em princípio o lirismo como a confissão supra-real do eu, encontra-se em alguns aspectos de *Os Lusíadas*, quando o poeta declara de modo direto o seu sentimento para com a pátria, como nestes versos:

*Vereis amor da pátria, não movido
De prêmio vil, mas alto e quase eterno;
Que não é prêmio vil ser conhecido
Por um pregão do ninho meu paterno. (I, 10)*

Ou quando Camões invoca divindades como as Ninfas do Tejo e do Mondego (VII, 78-87); ou quando tece considerações próprias à margem da narração (VI, 95-99 e VII, 1-14); ou quando lamenta o descaso dos seus patrícios à Poesia e os invectiva por isso (V, 92-100); ou ainda quando expede considerações sobre a má recompensa aos que servem à pátria e em relação a si mesmo, esses dois últimos casos no final do poema (X, 145-156). Em geral, as interrupções que o poeta faz à narrativa, ou seja, os excursos têm a marca do lirismo, digamos, puro, direto.

Por expor um sentimento nacionalista, engajado na ideologia do tempo, *Os Lusíadas* no seu todo pode compreender-se

como poema ligado a um lirismo comunitário, aquele entendido modernamente por Cassirer como o de uma "situação humana prototípica".¹

Tendo-se em vista o subjetivismo que em todo o poema é responsável pelas chamadas "fórmulas modalizantes" e que transmite ao fato épico objetivo a cosmovisão do poeta, a composição não se dissociará, em sua generalidade, de uma relativa aura lírica. Por isso é que escreve Hernâni Cidade a respeito de *Os Lusíadas*:

*É claro que a realidade objectiva, por mais concreta e alheia, sempre de certo modo se subjectiva, logo que reflectida na sensibilidade e captado seu reflexo na imagem que dela se nos transmite em expressão poética. Assim se pode dizer que a poesia épica é fundamentalmente, radicalmente subjectiva, ou seja — lírica.*²

Já Staiger, que conceitua e caracteriza cada um dos três gêneros criativos, defende com acerto a coexistência de aspectos desses gêneros em qualquer obra em que cada um deles predomine:

*Como, entretanto, nas frases podem prevalecer ora as relações das partes, ora noções isoladas, ora os elementos sonoros, também numa obra poética resalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso falem os demais, nem possam jamais — integrando uma obra de arte lingüística — estar totalmente ausentes.*³

Podemos dizer que um dos pontos mais originais da epopeia camoniana é a intensidade lírica com que o autor a escreveu.

Mas há um determinado lirismo indireto que nos interessará mais neste estudo, e é aquele que consiste no cantar o poeta, em vários significativos momentos do poema, o Amor de outrem. Sendo esse sentimento um dos que mais se confessam na poesia essencialmente lírica, e identificando-se a in-

1 CASSIRER, Ernst. Apud RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. XI.

2 CIDADE, Hernâni. *Luis de Camões*. Lisboa, Arcádia, 1961, p. 109.

3 STIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974, p. 161-162.

dole ardente do poeta e do povo por ele cantado com tal sentimento, entendemos que são de um lirismo indireto os diversos passos em que Camões, em *Os Lusíadas*, relata e canta o Amor de alguém.

2 — ANÁLISE

2.1 — *O lirismo no Canto III*

Privilegiaremos a palavra fonte. Esse signo ou semema, para usar linguagem greimasiana, aparece direta ou indiretamente no poema, particularmente no Canto III, e estabelece uma união entre o Poético e o Amor. O Poético é linguagem que valoriza a História, palavra que valoriza o feito, canto que valoriza o cantado. O Amor é sofrimento, defesa e prêmio para os heróis da estória, como veremos.

A fonte representa aqui, como na mitologia pagã e no simbolismo bíblico e cristão, a fecundidade. A isso se juntam dois significados que a intuição e a experiência nos indicam, o de essência e o de perenidade: a fonte surge de um ponto principal e flui sempre. O prêmio do Amor que na Ilha os portugueses recebem é o da perenidade, o das "Honras que a vida fazem sublimada" (IX, 89); e é do Tejo, fonte de Hipocrene portuguesa, que mana para o poeta a força, a "vis poética", que traz o prêmio da imortalidade. Há no poema uma fonte dos Amores e uma Ilha dos Amores. É que nele o Amor é a própria imortalidade e fonte de Poesia.

Significante é que seja a linguagem mediante a língua uma das causas pelas quais Vênus, a deusa do Amor, se enamora dos portugueses e os protege:

*Sustentava contra êle Vênus bela,
Afeiçoada à gente Lusitana,
Por quantas qualidades via nela
Da antiga tão amada sua Romana;
Nos fortes corações, na grande estrêla
Que mostraram na Terra Tingitana,
E na língua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina. (I, 33)*

Vemos, assim, mais uma vez, que o Amor, sentimento essencial, se une ao instrumento promotor e encarecedor do fato épico, ao passo que se evoca toda uma herança heróica e humanista, proveniente da civilização greco-latina.

Verifiquemos o Canto III. É nessa parte cheia de valor bélico que se narra a primeira investida de Portugal contra os mouros, levada a cabo na batalha de Ourique por Afonso-Henriques no intuito de dilatar a Fé e o Império, objetivo que se constituiu o cerne da política lusitana até o Renascimento e da filosofia camoniana, uma vez que era o poeta intérprete da ideologia dominante em sua pátria.

Registremos os vários movimentos das 143 estrofes do canto III, cuja matéria precípua é o relato, feito pelo Gama, da História de Portugal ao rei de Melinde, precisamente as ocorrências da primeira dinastia. Baseamo-nos na divisão proposta por Jorge de Sena,⁴ a qual modificamos ligeiramente: invocação do poeta a Calíope (1-2); preâmbulo de Vasco da Gama com quatro versos introdutórios de Camões (3-5); descrição geográfica da Europa e localização de Portugal (6-20); a figura de Luso (21); a figura de Viriato (22); Afonso VI de Leão (23-24); Conde D. Henrique (25-28); Afonso-Henriques 1 (29-35); Egas Moniz (36-41); Batalha de Ourique (42-54); Afonso-Henriques 2 (55-56); Tomada de Lisboa aos mouros (57-60); Afonso-Henriques 3 (61-84); Sancho I (85-89); Afonso II(90); Sancho II (91-93); Afonso III (94-95); Dinis (96-98); Afonso IV (99-101); A "formosíssima Maria" (102-106); Batalha do Salado (107-117); Episódio de Inês de Castro (118-135); Pedro I (136-137); Fernando I (138-143).

É justamente no Canto III, em que muito se celebra o Amor, que Camões pede a ajuda de Calíope como no Canto I a pedira às Tágides e, assim como neste relaciona o Tejo com a fonte de Hipocrene, no outro canto faz o mesmo: "Que veja e saiba o mundo que do Tejo/O licor de Aganipe corre e mana." É curioso que, na invocação do Canto III, o poeta confesse o seu próprio amor a Calíope — "Inspira imortal canto e voz divina/Neste peito mortal, que tanto te ama" — e, em troca da inspiração, almeje que a sua Musa não seja esquecida pelo amor de Apolo ("o claro inventor da Medicina"), que já o dedicou a Dafne, Clície e Leucótoe. Também alude o poeta, na introdução do canto, ao amoroso filho de Calíope, Orfeu, amador de Eurídice, com o qual pretende rivalizar Camões: "Senão direi que tens algum receio/Que se escureça o teu querido Orfeio." (III, 2)

Constatamos nas duas primeiras estâncias do Canto III uma relação entre o Amor, o Poético e a idéia de fonte, a de Hipocrene ou Aganipe no monte Hélicon, que fica no Pindo; fonte que é substituída, criativa e patrioticamente, pela água

4 SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa, Portugal, 1970, p. 109-110.

do Tejo, que representa por metonímia Portugal e o sentimento cívico lusitano. Nessa água já se sente banhar-se o poeta: "Deixa as flores de Pindo, que já vejo/Banhar-me Apolo na água soberana". (III, 2)

Em Ourique alcança Afonso-Henriques a proteção divina "Quando na Cruz o Filho de Maria,/Amostrando-se a Afonso, o animava". (III, 45) Em virtude disso, como se sabe, pintam-se as quinas no escudo português, as quais representam, além dos cinco reis mouros vencidos, um dado do martírio "Daquele de Quem foi favorecido" o rei. Numa leitura intertextual e se for certo que Camões escreveu a "Elegia 6", das *Rimas*, na qual se lê uma referência ao Crucificado — "Fonte/Da vida pura posta em um madeiro",⁵ é lícito pensar que, depois da fonte do Poético, à qual mais se liga o sobrenatural mitológico para glória dos homens assinalados, e depois da fonte do Amor, que envolve homens e deuses, a fonte da Fé é o que mais inspira e anima a Camões em *Os Lusíadas*, esse poeta que aderiu às forças ideológicas da expansão do Reino, levadas a bom termo pelos "Reis que foram dilatando/A Fé e o Império".

Ao falar o poeta pela voz do Gama sobre o jugo a que Afonso-Henriques submeteu a cidade de Sintra, une as fontes ao Amor:

*Sintra, onde as Naiades, escondidas
Nas fontes, vão fugindo ao doce laço
Onde Amor as enreda brandamente,
Nas águas acendendo fogo ardente.*

Esse fogo que se acende nas águas das fontes mostra bem o significado de fecundidade destas, tal como se encontra em textos como os das Cantigas de Pero Meogo. Na Cantiga VIII, por exemplo, lemos esta advertência da mãe à filha, de quem quer preservar a virgindade: "poys o namorado i ven,/esta fonte seguide-a ben,/poys o namorado i ven."⁶ Nas demais estrofes dessa cantiga, a palavra "namorado" do refrão é substituída, numa técnica paralelística, pela palavra "cervo" designadora do animal que é símbolo, em Pero Meogo, da sexualidade masculina, como na simbologia bíblica e cristã o é do pecador.⁷

5 CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. 581. Daqui por diante, convencionamos a abreviatura "OC" para aludir às citações da poesia lírica do autor inserta nessa obra.

6 MEOGO, Pero. Apud AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974, p. 73.

7 Cf. *Ibidem*, p. 92 e segs.

Há em *Os Lusíadas* uma dicção elegíaca, pela qual mais o lirismo se acentua, e que se prende à fonte ou à água em geral, e sempre envolve prosopopéia. Assim, vários lamentos do poema e particularmente do Canto III nascem da água numa comparação com a fonte humana das lágrimas, não fosse a própria vida originada da água, o mar, essa fonte suprema no plano da natureza.

Já no Canto I, estrofe 14, heróis portugueses são celebrados e lamentados pelo principal rio da pátria, aquele que é a grande fonte: "Um Pacheco fortíssimo e os temidos/Almeidas, por quem sempre o Tejo chora."

Quanto a Afonso-Henriques, a prosopopéica elegia, que a ele se dirige, parte não só das águas dos rios, mas também dos promontórios e dos ecos, tão imortais foram os feitos do pai da nacionalidade lusa:

*Os altos promontórios o choraram,
E dos rios as águas saídas
Os semeados campos alagaram,
Com lágrimas correndo piedosas;*

*Mas tanto pelo mundo se alargaram,
Com fama, suas obras valerosas,
Que sempre no seu Reino chamarão
"Afonso, Afonso!" os ecos; mas em vão. (III,84)*

Na alta concepção poética de Camões o Mondego era cheio do pranto do sofrido amor de Inês de Castro. Mais tarde, numa criativa e semelhante hipérbole, dirá Fernando Pessoa: "Ó mar salgado, quanto do teu sal/São lágrimas de Portugal!"⁸ Canta o autor de *Os Lusíadas*, dirigindo-se, mediante a apóstrofe do Gama, àquela "Que de(s)pois de ser morta foi Rainha":

*Nos saídos campos do Mondego,
De teus fermosos olhos nunca enxu(i)to,
Aos montes ensinando e às ervinhas
O nome que no peito escrito tinhas. (III, 120)*

De novo, aí a água se relaciona elegiacamente com o Amor, porque é da fonte dos olhos que os sentimentos costumam brotar, revelando-se. Mas não pára aí o elegíaco ligando o caso de Inês de Castro ao Mondego. Depois da interpretação do senti-

8 PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969, p. 82.

mento de tristeza da própria Inês, na estância 135 do canto III os versos elegíacos são de uma doçura, de uma beleza e de uma eficiência poética incomuns. Ao mesmo tempo que, num clima de hipérbole e metáfora apreciáveis, criam a verdade mítica, condoem-se da tragédia e proclamam o inesgotável do Amor e da memória de Inês. Esta fica sendo uma permanente fonte de Poesia:

*As filhas do Mondego a morte escura
Longo tempo chorando memoraram,
E, por memória eterna, em fonte pura
As lágrimas choradas transformaram.
O nome lhe puseram, que inda dura,
Dos amôres de Inês, que ali passaram.
Vêde que fresca fonte rega as flôres,
Que lágrimas são a água e o nome Amôres.*

Bem apropriado é que Coimbra e o Mondego fossem testemunhas de um caso de tanta potencialidade poética como o de Inês de Castro, pois em Coimbra fundou D. Dinis o centro do humanismo e da ciência portuguesas, a Universidade, o que foi um estímulo para o desenvolvimento da Poesia e da gaia ciência e, ainda, um meio de preservação da herança grego-latina. Justifica-se muito que Camões veja em D. Dinis, pelo seu ato administrativo (e talvez também por ser esse rei um poeta), o poder de fazer transportarem-se as Musas da fonte do monte Hélicon para a "fértil erva" dessa fonte coimbriã, que é o Mondego. Coloca o poeta na boca do Gama estes versos referentes ao rei agricultor e trovador:

*Fêz primeiro em Coimbra exercitar-se
O valeroso ofício de Minerva;
E de Helicon as Musas fêz passar-se
A pisar do Mondego a fértil erva.
Quanto pode de Atenas desejar-se
Tudo o soberbo Apolo aqui reserva. (III, 97)*

Essa mesma "fértil erva" do Mondego participará daquelas "ervinhas" que, com os montes de Coimbra, ouviram de Inês de Castro "o nome do seu Pedro" que ela lhes ensinava e trazia "no peito escrito".

Compreendeu muito bem o sentido da estrofe 135 do Canto III e o que representa Inês de Castro em sua potencialidade lírica o nosso Jorge de Lima no Canto IX do seu admirável poema *Invenção de Orfeu*. Sob o título de "Permanência de Inês", o poeta brasileiro concentra toda a mensagem dos versos do

aludido canto, que é a de sossego pelo desassossego da Poesia, que Inês simboliza, esta que, ao contrário do que diz o verso camoniano, não estava nem está "nunca em sossego". Ela é "perene, tema em temas", "poesia que me vê, verá, me viu", "mar sempre passando", "constante vaga, vaga em movimento", "Maria em rio", "porta recriada para os sem-sossego" e muito mais.⁹

Em *Os Lusíadas*, Inês de Castro é por excelência a vítima do Amor. Imolada em defesa do Reino Português, que, como Nação, é motivo épico do louvor. Isso mais se caracteriza com a comparação de Inês com Policena, que foi imolada por Pirro em honra de Aquiles, que representa o poder, igualmente motivo épico. Como em qualquer mística, em *Os Lusíadas* o Amor segue uma trajetória para redimir-se e redimir em plenitude. Sofre e se imola no plano divino com o Adamastor e no plano humano com Inês de Castro; é defesa com Vênus, e sustento (veja-se o banquete) e prêmio na Ilha dos Amores. Aliás, afirma com acerto Jorge de Sena que "A tragédia de Inês, essa, terá a sua catarse na ilha dos Amores".¹⁰

Quanto ao Adamastor, vemos uma identificação épica e lírica dele com o poeta Camões e com o povo português, como bem nos mostra a excelente análise de Cleonice Berardinelli, "Uma leitura do Adamastor", no livro *Estudos Camonianos*. Depois de focalizar as duas faces do gigante, escreve a analista:

*Será demais insistir nas semelhanças entre o gigante e o povo que o afronta? Ambos são capitães do mar, ambos defendem com bravura o próprio solo, ambos sabem fazer a crua guerra, mas também são ambos sensíveis à beleza feminina, capazes de amar com extremos e contentar-se com enganos de amor.*¹¹

Há no Canto III uma cena de Amor paternal que não deve ser esquecida, quando fazemos o arrolamento e a análise dos mais significativos momentos amorosos de *Os Lusíadas*. Trata-se da acolhida de Afonso IV à sua filha, "a formosíssima Maria", que vai pedir ao pai ajuda contra os mouros que ameaçam invadir a Espanha, reino do marido, disso resultando a batalha do Salado, tão bem estudada com as outras batalhas importantes do poema pela mesma escritora na supracitada obra.¹²

9 LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, v. 3, p. 248-251.

10 SENA, op. cit., nota 4, p. 61.

11 BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973, p. 40.

12 Cf. *Ibidem*, p. 41 e segs.

Podemos dizer, diante da interferência da "formosíssima Maria" e de seu pai na batalha, que o Amor se coloca a favor de uma causa justa, porque a favor da Fé, mas particularmente em face das inconcussas argumentações de uma inerme filha aos ouvidos de um belicoso pai, como as que se encontram na estrofe 104. Mais se caracteriza no episódio o prestígio do Amor, quando se compara Maria com Vênus, ao se achar a deusa em situação semelhante, diante de Júpiter, à da outra:

*Não de outra sorte a tímida Maria
Falando está que a triste Vênus, quando
A Júpiter, seu pai, favor pedia
Pera Enéias, seu filho, navegando;
Que a tanta piedade o comovia
Que, caído das mãos o raio infando,
Tudo o clemente Padre lhe concede,
Pesando-lhe do pouco que lhe pede. (III, 106)*

Afonso IV, no episódio de Inês de Castro, mostrou, como o Adamastor, as duas faces tão próprias do povo português, em geral digno com as duas, mas impiedoso no caso da amada de Pedro:

*Queria perdoar-lhe o rei bení(g)no,
Movido das palavras que o magoam;
Mas o pertinaz povo e seu destino
(Que desta sorte o quis) lhe não perdoam. (III, 130)*

No Salado, já Afonso IV, como o Adamastor, mostrara as duas faces: a enternecida diante da filha e a medonha contra o mouro. Mas Camões, por intermédio de "fórmula modalizante", tanto posta na voz de Vasco da Gama como na argumentação de Inês, reclamara a outra face do rei antes da comoção deste, aludida na estrofe 130, entendendo o poeta que a tão grandes bríos, como os do rei na batalha do Salado, deviam corresponder iguais valores, quando se requeria o enternecimento. Pena é que este não fosse eficiente, definitivo, capaz de livrar realmente Inês da condenação. Lemos:

*Que furor consentiu que a espada fina
Que pôde sustentar o grande pêso
Do furor Mauro, fôsse alevantada
Contra ua fraca dama delicada? (III, 123)*

Por sua vez, Inês de Castro apela:

*E se, vencendo a Maura resistência,
A morte sabes dar com fogo e ferro,
Sabe também dar vida, com clemência,
A quem pera perdê-la não fez êrro. (III, 128)*

Não devemos esquecer que a vassalagem leal de Egas Moniz é uma eloqüente forma do Amor sofrer no poema. A fidelidade ao seu Príncipe e a honra da palavra dada (nisto se assemelhando levemente ao Magriço, um dos doze de Inglaterra) levam o aio heróico a oferecer a própria vida bem como "as vidas inocentes/Dos filhos sem pecado e da consorte" (III,39) ao golpe da possível decapitação.

O Canto III se encerra com a degradação a que chega a dinastia de Borgonha com o seu último rei, Fernando I, que, como Sancho II, tem ânimo fraco e remisso. Referindo-se o poeta ao caso de Fernando com Leonor Teles, que pelo rei é tirada ao marido João Lourenço da Cunha, afirma que "um ba(i)xo amor os fortes enfraquece". (III, 139) Mas, depois de referir vários casos em que é castigado o adultério, admite que, para quem se estriba na experiência do Amor e não na fantasia, Fernando é desculpado. Porque Camões, realisticamente, aceita a irresistibilidade do Amor:

*Mas quem pode livrar-se, porventura,
Dos laços que Amor arma brandamente
Entre as rosas e a neve humana pura,
O ouro e o alabastro transparente? (III, 142)*

*Quem viu um olhar seguro, um gesto brando,
Ua suave e angélica excelência,
Que em si está sempre as almas transformando,
Que tivesse contra ela resistência? (III, 143)*

Não se pode deixar de evocar, à citação do penúltimo verso, aquele outro famoso da lírica do autor, "Transforma-se o amador na cousa amada" (OC, p. 301), o que mais confirma como "fórmulas modalizantes" do lirismo camoniano as duas últimas estrofes do Canto III.

2.2 — Outros momentos líricos

Um dos momentos de Amor mais profundos e penosos em *Os Lusíadas*, momento de grande legitimidade estética, porque

de legítima verdade humana, é aquele em que se narram os lamentos da esposa, quando os portugueses embarcam com destino às Índias, sob o comando de Vasco da Gama. A esposa reclama a possível dispersão dos castos enganos, das venturas íntimas, bem como a aventura do que a ela pertenceria com exclusividade: "Esta vida que é minha e não é vossa?" O vocativo, o tom afetivo das interrogações, dos pronomes possessivos e a união do abstrato com o concreto (dois últimos versos) dão à estrofe um digno, grave e poético enternecimento:

(.....) *Ó doce e amado espôso,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Por que is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,
Vos esquece a afeição tão doce nossa?
Nosso amor, nosso vão contentamento,
Quereis que com as velas leve o vento? (IV, 91)*

O sacrifício da separação daqueles homens de suas mulheres aumenta o heroísmo delas, e é delas que, aos heróis cabe receber o coroamento dos atos que já se premiam simbolicamente na Ilha dos Amores, atos pelos quais os maridos serão aceitos por elas. Reconhecer-se-ia que valera a pena o cometimento: "Tudo vale a pena/Se a alma não é pequena".¹³ E é na boca de Thétis, aquela a quem mais toca distribuir o prêmio simbólico aos portugueses, que Camões coloca estas palavras após a profecia ouvida pelo Gama:

*Agora, pois que tendes aprendido
Trabalhos que vos façam ser aceitos
Às eternas espôsas e fermosas,
Que coroas vos tecem gloriosas,

Podeis vos embarcar, que tendes vento
E mar tranqüilo, para a pátria amada. (X, 142-143)*

O Amor sofrido do Adamastor faz com que o gigante retire do peito aquelas palavras de alto lirismo, que são o lamento de quem prefere a ilusão a uma realidade crua:

*Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,
Já que minha presença não te agrada,
Que te custava ter-me neste engano,
Ou fôsse monte, nuvem, sonho ou nada? (V, 57)*

13 PESSOA, op. cit., nota 8, p. 82.

O soneto "Quando de minhas mágoas a comprida", atribuído a Camões, vem aproximar ainda mais a situação do poeta à do Adamastor, uma vez que no soneto se narra um sonho em que a amada do poeta, Dinamene, lhe aparece como uma figura enganosa, uma visão que se desfaz:

*Brado: — Não me fujais, sombra beni(g)na!
Ela, os olhos em mi(m), cum brando pejo,
Como quem diz que já não pode ser,
Torna a fugir-me. E eu, gritando: — Dina... —
Antes que diga — ... mene!, — acordo, e vejo
Que nem um breve engano possa ter. (OC, p. 292)*

Em sua lírica, Luís de Camões testemunha outras vezes os enganos de Amor como no soneto "Sete anos de pastor Jacob servia", pois "com enganos" é que ao pastor "Lhe fôra assi(m) negada a sua pastôra" (OC, p. 298), ou como no soneto "Suspiros inflamados, que cantais", em que se lê que "em Amor não há senão enganos". (OC, p. 299) No soneto "Lindo e su(b)til trançado que ficaste", o autor substitui a parte pelo todo, consolando-se mais uma vez, com o engano do Amor, e dirigindo-se assim ao trançado:

*Aquelas tranças de ouro que ligaste,
Que os raios do Sol têm em pouco preço,
Não sei se pera engano do que peço,
se pera me atar, as desataste. (OC, p. 283)*

Na alternância das possibilidades dos dois últimos versos, sugere-se a concomitância das finalidades do trançado haver desatado as tranças. Essa estrofe, enriquecida pela prosopopéia, pela hipérbole do segundo verso, pela antítese ("atar, desataste") e pela metáfora de "atar", assemelha-se a versos da estrofe 80 do Canto IX, que participam do discurso do soldado Lionardo, depois que este, inquieto, pressuroso, exclama o belo e apaixonado verso — "Espera um corpo de quem levas a alma!" (IX, 76), enquanto persegue Efire:

*Levas-me um coração que livre tinha?
Solta-mo e correrás mais livremente.
Não te carrega essa alma tão mesquinha
Que nesses fios de ouro reluzente
Atada levas? Ou, de(s)pois de prêsa,
Lhe mudaste a ventura e menos pesa? (IX, 80)*

A expressão "tranças de ouro" do soneto troca-se pela expressão "fios de ouro", e o cognato do verbo "atar" do soneto tem aqui no mesmo sentido figurado ("Atada levas").

Do admirável episódio entre Lionardo e a Ninfa destacamos estes versos, que apresentam duas razões que atestam a fina percepção psicológica do autor:

*Já não fugia a bela Ninfa, tanto
Por se dar cara ao triste que a seguia,
Como por ir ouvindo o doce canto,
As namoradas mágoas que dizia. (IX, 82)*

Sobre as conseqüências dos "famintos beijos", "dos afaços tão suaves", da "ira honesta" escreve o poeta estas palavras sugestivas, que atizam a imaginação e podem açular o instinto: "Melhor é exprimentá-lo que julgá-lo;/Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo." (IX, 83)

Acerca da Ilha dos Amores nada mais diremos, a não ser melhor metáfora que a dessa ilha não construiria Camões, para, na sublime eloqüência da sensualidade, elevada pelas divindades mitológicas, representar a grandeza espiritual do prêmio dos lusitanos: a imortalidade destes e o reconhecimento por parte da pátria.

3 — CONCLUSÃO

Vimos, a partir do Canto III, a intrínseca relação entre o Poético e o Amor em *Os Lusíadas*: ambos vêm miticamente da fonte, que é essência e fecundidade ou extensivamente da água; ambos eternizam-se pela fonte ou pela água, que simbolizam a perenidade na admirável e imortal epopéia, cujos feitos, narrados com forte impregnação de lirismo, jamais se banham "em negro vaso/De água do esquecimento" (I, 32), sobretudo porque cantados por um dos maiores "De quantos bebem a água de Parnaso", no caso um Parnaso tipicamente português, o "claro Tejo" ou o doce Mondego, rios daquela "ditosa pátria minha amada".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo*. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.
BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro. MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 88-101, jul./dez. 1980

- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.
- CASSIRER, Ernst. Apud RICARDO, Cassiano. *Algumas reflexões sobre poética de vanguarda*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1964.
- CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões*. Lisboa, Arcádia, 1961.
- GREIMAS, A. J. et alii. *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse, 1972.
- LIMA, Jorge de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de Os Lusíadas e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI*. Lisboa, Portugália, 1970.
- STIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974.

SOBRE EROS E PSIQUE DE FERNANDO PESSOA

NOEMI ELISA ADERALDO

Eros e Psique, poema do *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, tem sido incluído, com razão, no ciclo iniciático ou esotérico do poeta, por autores que abordaram esse aspecto ainda insuficientemente estudado da obra pessoana. Entretanto, apesar da extraordinária importância temático-estrutural do poema, que leva um Kujawski¹ a declará-lo "um dos mais belos de todas as línguas", não mereceu ainda uma exegese à altura do seu sublime e profundo simbolismo.²

O nosso intuito é, aqui, tão-somente, apesar das alusões que, inevitavelmente, mais adiante se farão a tal simbolismo, o de situar-lhe, com brevidade, a origem e inspiração no âmbito da tradição temática a que efetivamente pertence, trazendo um subsídio porventura valioso para ulteriores aprofundamentos.

Já o título sugere e o poema (transcrito mais adiante) confirma, nos seus trinta e cinco versos de sete sílabas agrupados em sete estrofes, tratar-se de uma versão intensamente lírica e sobremodo original e concisa, do antigo mito grego de Psique.

Eros (ou Amor, na sua forma latina) é filho de Afrodite (ou Vênus romana), e Psique uma donzela, personagens comumente conhecidos através de várias representações esculturais de duas figuras aladas que se abraçam, alguns de cujos originais remontam ao século IV a.C. Entretanto, só encontramos o mito cabalmente relatado, pela primeira e única vez, em forma literária, no célebre romance do escritor latino Apuleio, do século

- 1 KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o Outro*. São Paulo, Cons. Est. Cult., Comissão de Literatura, 1967, p. 80.
- 2 Georg Rudolf Lind, p. ex., que aborda o assunto sob o título *A Iniciação do Poeta e o Caminho Alquímico*, cap. VI, p. 253-300, do seu livro *Teoria Poética de Fernando Pessoa* (Porto, Ed. Inova, 1970), sequer menciona "Eros e Psique" nas 50 páginas do referido capítulo.

II d. C., mais conhecido sob o título *O Asno de Ouro*.³ A narrativa mítica ocupa parte dos livros IV e VI, e o livro V inteiro, repetindo-se, sob a forma de ação dramática, no livro final da obra, o qual relata a iniciação do protagonista (não dos protagonistas, note-se bem, pois são, no fundo, um só, como bem o mostra o poema de Pessoa) nos mistérios de Ísis, divindade egípcia maior, gêmea da Deméter grega, ambas encarnações culturais da mesma Magna Mater mediterrânica.

Acuradíssimo estudo hermenêutico sobre e a partir do Mito de Psique, intitulado *O Mito de Psique e a Simbólica da Luz*, é feito pelo insigne helenista português radicado no Brasil, Eudoro de Sousa, fazendo-o preceder de um inexcelável resumo da narrativa mítica de Apuleio.⁴ A este resumo, ou, na falta, a um bom dicionário de mitologia ou congênere, poderá recorrer o interessado na trama magnificamente urdida.

De sob esta, entretanto, e por trás das situações, peripécias e sofrimentos de Psique, tendo em Eros o seu pólo de referência, depreende a melhor exegese simbólica, o que poderíamos, esquematicamente, resumir como o confronto entre dois planos distintos de existência, um divino e outro titânico, um superior e outro inferior, e o duplo trânsito antitético de um a outro, representado pela queda original e pela ascensão subsequente, através de ingentes trabalhos.

Já desde Apuleio apresenta o mito um cariz neoplatônico, atravessando com ele a Idade Média latina, para florescer, na Renascença, como tema alegorizante de reflexão filosófico-religiosa, e inspirar, na cultura europeia posterior, escritores e poetas, artistas plásticos e músicos.

Por outro lado, provenientes do mesmo arquétipo mítico e pertencentes, por conseguinte, a um mesmo círculo de representações, encontramos as lendas e estórias, outrora largamente difundidas e que povoam ainda o imaginário coletivo, do tipo *A Bela Adormecida*, *A Bela e a Fera*, *O Dragão e a Donzela*, emergências populares do mesmo substrato mítico migrando culturalmente no espaço e no tempo:

*Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada...*

3 Conhecido, igualmente, sob os títulos *Lúcio* e *Metamorfozes*, foi, há alguns anos, publicado pela Editora Cultrix, de S. Paulo, na coleção "Clássicos Cultrix", em tradução nacional.

4 SOUSA, Eudoro de. *Dionísio em Creta e outros ensaios*. São Paulo, Livr. Duas Cidades, 1973, p. 213-244.

Em termos eruditos, porém, e consumando a história cultural do mito, da sua tradição exegética resultam três interpretações, aliás, convergentes, complementares, solidárias entre si, como perspectivas descortinando para um mesmo objeto, que assimila em si, também, o tema do amor e da morte. Segundo a primeira, o mito narra a *história da alma*; de acordo com a segunda, se refere à *teoria do conhecimento*, num sentido soteriológico, familiar aos neoplatônicos e gnósticos; para a terceira, representa o *ritual dos mistérios*, em que à morte, ou a uma catábese, segue-se a ressurreição, o renascimento.

Tal é, brevemente retraçado, o fundo do qual surge e sobre o qual se destaca o poema de Fernando Pessoa, poema que opera, ademais, em si mesmo, através da sua própria realização intrínseca, num milagre de síntese, a alquímica conjunção e unidade dos contrários,⁵ tematizada, nos dois últimos versos, pela fusão entre o Infante e a Princesa.

Releiamos o poema:

*Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante, que viria
De além do muro da estrada.*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*A Princesa adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

5 Cf., a respeito, Jung, Ch. G. *Psicologia y Alquimia*. Buenos Aires, Santiago Rueda Edit., 1957.

*Mas cada um cumpre o Destino —
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.*

Como bem se vê, Fernando Pessoa inverte as situações em jogo no mito, transformando Psique no Infante e Eros na Princesa.

A reconfortante plenitude de sentido da existência, transmitida pelo poema inteiro, e o teor beatífico desse final em que se consuma o longo périplo da alma em busca do seu divino Centro, são momentos raros na poesia ortônima do *Cancioneiro*, todo ele brumosamente perpassado da nostálgica reminiscência de uma existência anterior, e do sentimento de exílio num mundo de sombras.

Para o poema inteiro, especialmente para os dois versos finais

*E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia...*

podemos apontar, como antitética premissa, entre outros, os dois seguintes versos iniciais de outro poema do *Cancioneiro*, escrito pouco antes:

*Neste mundo em que esquecemos
Somos sombras de quem somos...⁶*

Eros e Psique é ainda a história da Alma, que só através da iniciação, e depois de provada nos combates, reencontra o Caminho da Verdade que conduz à Vida:

6 PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Ed. Aguilar, 2. ed., 1965, p. 178.

*Ele tinha que, tentado
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

O poema representa também o drama do conhecimento, desde a superfície das coisas...:

*... E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso... ,*

até a sua profundidade. Igualmente implicado na iniciação e no ritual dos mistérios, tal drama do conhecimento deve culminar no cumprimento do imperativo "Conhece-te a ti mesmo!" Mas este cumprimento só é realmente possível mediante a transmutação do eu titânico, terreno, ilusório, no verdadeiro eu, no eu divino que preexiste em nós, só aparentemente adormecido para a nossa consciência, só aparentemente à espera de que o acordemos; porque, de fato, ao encontrá-lo após tê-lo buscado, nós é que despertamos nele, do sono da nossa consciência anterior —

*... E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia*

—, esfumando-se o sonho que éramos:

E, inda tonto do que houvera...

E o sonho que éramos — o Infante e toda a sua busca — era o sonho da Princesa, o que dá a diferença entre os dois graus de realidade...

Em outras palavras, o que, dentro de nós, por nós mesmos espera, como "a Princesa adormecida", é o nosso verdadeiro Eu, o qual devemos realizar (pelo caminho certo, depois de tê-lo buscado, "sem tino / pelo processo divino / que faz existir a estrada"), o Si central, o "Selbst" junguiano representado nas mandalas orientais, "centro da vida psíquica total, princípio de unificação dos contrários, do exterior e do interior, do positivo e do negativo, do racional e do irracional".⁷ O nosso verdadeiro

⁷ KUJAWSKI, cf. obra citada, p. 84.

despertar é o despertar da consciência dele em nós, o despertar no seu nível de consciência.

Aqui, entretanto, mais adentrados do que fora nosso intuito, nos detemos nos umbrais dessa vertiginosa, inapreensível e inesgotável ambigüidade de movimentos, de perspectivas, de dimensões, de intenções e de sentidos, que penetra e paira em cada verso e no poema como um todo, aureolando-o com mistério igual ao que a sua epígrafe vela e revela:

"... E assim vêdes, meu Irmão, que as verdades que vos foram dadas no Grau de Neófito, e aquelas que vos foram dadas no Grau de Adepto Menor, são, ainda que opostas, a mesma verdade." (Do Ritual do Grau de Mestre do Átrio na Ordem Templária de Portugal).

A LINGUA(GEM) EM LOBATO *

ELIANA YUNES

A questão da linguagem em literatura se coloca hoje semioticamente, para além dos fatos meramente lingüísticos. Uma vez que a arte, enquanto linguagem, se constitui num sistema modelizante secundário, no dizer de Iuri Lotman,¹ a correlação de seus signos não se dá meramente ao nível de combinatória sintagmática das unidades de língua dicionarizadas.

A língua em si, reconhecemos desde Sapir-Whorf, recorta antropoculturalmente o universo, dando-lhes uma configuração peculiar no sistema de representação que faz do real. Se assim não fosse, a tradução não se constituiria numa obra de recriação do texto, guardada a mesma ótica do original.

Deste modo — e não apenas porque a literatura utiliza os mesmos signos da língua (o que certamente torna mais complexa esta relação) os signos de um texto literário semantizam-se no interior do próprio sistema e neste caso será necessário buscar as regras combinatórias que articulam a formação do sentido da obra.

Aqui, ao contrário do discurso cotidiano, ocorre “a indivisibilidade da idéia e da estrutura do texto que lhe corresponde”. Neste caso, uma certa informação não poderá ser transmitida fora de uma dada estrutura, porque a idéia em arte torna-se um modelo, ao reconstituir uma imagem da realidade; por isto mesmo fora desta estrutura ela não se sustenta.

Ocorre que os signos artísticos não têm um caráter convencional mas icônico e figurativo, o que dilata os limites e o próprio conceito de signo, tomado à lingüística. Semioticamente

* Roteiro de estudo para o curso monográfico de Literatura Infantil, realizado na Faculdade de Filosofia de Campos, março de 1980.

1 LOTMAN, Iuri. “L’art en tant que langage”. In: *La Structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.

falando, "o texto é um signo acabado e todos os signos isolados do texto se tornam elementos do signo".

Por isto o texto literário, dito multívoco ambíguo, polivalente, confere a cada leitor uma informação particular, segundo sua perspicácia e habilidade de identificar e correlacionar os elementos significantes, sempre renovadas a cada releitura.

Como se pode deduzir, uma maior ou menor proximidade com o texto da realidade vai tornar o texto literário, mais ou menos complexo, isto é, à densidade de informação que carrega corresponde uma transparência maior ou menor com o discurso usual. É neste sentido mesmo que a obra literária infantil tem sido apontada como menor, já que com freqüência, para ser alcançada por seus específicos leitores, tenderia a deslocar a opacidade em favor da apreensão da mensagem pelo receptor. O que em verdade se coloca é um falso pressuposto de leitor — criança só entenderia o óbvio — e a inabilidade artística do autor inexperiente para trabalhar a riqueza da linguagem na perspectiva (leia-se interesse) da infância. A psicanálise vem mostrando, já há algum tempo, a riqueza de percepção e fabulação da mente infantil, ainda não corrompida pela lógica do homem adulto.

Quais seriam pois os elementos "semantizáveis" de um texto literário? Se o texto literário é um signo em si, todos os seus elementos seriam ainda que sintático, a um determinado nível de sua hierarquia, será semântico em um outro. Em outras palavras, a relação narrador (narração) e receptor não apenas se dá linearmente, mas corresponde em uma segunda articulação a um significante próprio do texto e como tal passível de inserção semântica.

Vejamos o que ocorre com Lobato, ainda que brevemente.

O narrador dos textos infantis, pelas disposições culturais de nossa sociedade, é representado pelo adulto ou por uma sua voz alternativa que define bem as relações de poder: adulto/sábio X criança/ignorante, donde o saber é privilégio dos "crescidos" que generosa e interessadamente o transferem aos "carentes". Lobato, por sua perspectiva idealista de reformador do mundo, não pode negar — aliás, o declara explicitamente — sua intenção de contribuir para a formação de novas gerações.

Contudo, um texto que pretendesse ver criticamente o mundo e ao mesmo tempo dar as coordenadas para sua compreensão (e conseqüente ação) poderia incorrer ao inverso simétrico do modelo educacional vigente. Como Lobato pretende atacar este modelo, teve que se precaver quanto ao ponto de vista do narrador, comumente onisciente, já que sua visão adulta lhe confere um alcance maior dos dados reais.

Ao constituir o universo do Sítio do Pica-Pau Amarelo, Lobato rejeita a tradicional estrutura familiar (pai, mãe, filhos) e com isto afasta o autoritarismo patriarcal (refletindo ao nível político). Para substituí-la, não bastou uma decidida preferência pela figura feminina — D. Benta e Tia Nastácia — mas sua configuração como avó e uma velha doméstica, pela idade e situação, “permissivas” além do habitual. A voz que alterna com elas será de um sábio Visconde... de Sabugosa, sabugo de milho nascido da própria fantasia infantil e por isto mesmo atenuado em seu caráter de transmissor do conhecimento.

Por isto mesmo a voz do narrador não é unidirecional nem cativa. Ao contrário, embora tenha narrador e 3.^a pessoa, o discurso permite a inserção de outras vozes, em discordância, quer pela irreverência de Emília, quer pela divergência de Pedrinho ou Narizinho. O próprio narrador, sem se tornar incoerente, ajusta continuamente o julgamento dos fatos, explicitando sua posição e referindo-lhe as fontes e fundamentos. Assim como às crianças-personagens, ao leitor abre-se a possibilidade de uma participação na narrativa pela catarse desencadeada.

Deste modo Lobato escapa do risco de reduplicar o modelo do sistema com sua voz monocórdia e centralizadora e atinge ao mesmo tempo o cerne de sua intenção pedagógica — a formação da instância crítica. Realiza pois simultaneamente, o questionamento das “verdades” e o desmascaramento do próprio processo da persuasão: se assim não fosse, seu texto teria valor meramente pedagógico.

Contudo, para que seu projeto seja realizável — influi na formação de espíritos livres e com iniciativa própria — o autor afastará qualquer dogmatismo em prol da análise, capaz de explicitar a melhor atitude em cada circunstância. O que Lobato realiza em verdade é o descentramento na linguagem.

Em nome deste princípio, que visa um conhecimento crítico da realidade, paradoxalmente lança mão com muito desembaraço do mundo da fantasia, produzindo uma curiosa e rica interação entre as personagens do Sítio as de outros textos e de outras realidades.

— A nível estrutural, isto é, a colocação em prática de sua teoria — a verdade é filha do descentramento e a sabedoria consiste na recusa dos preconceitos e na aproximação das diferenças: não há qualquer intuito de uniformidade mas antes a diluição das fronteiras e o intercâmbio de culturas que afinal transformam o Sítio numa miniatura do mundo reformado.

Reformador ou revolucionário. Quer por origem, quer por formação e experiência de vida, Lobato não chega a romper com a ordem “natural” das coisas, donde o consenso e o idealismo

prevalecem como soluções. Mesmo assim, se existe estereótipos em seu texto, ele é intencional, para que se manifeste a ironia, a crítica e até mesmo por vezes a paródia desveladora da ideológica.

Mas a questão da lingua(gem) em Lobato é mais complexa. Afastado o solipsismo é, no entanto, forçoso reconhecer que a língua não remete ao mundo exterior mas antes explicita seu valor de referência em consideração às demais unidades significantes do sistema. Contudo, o uso convencional promove o destaque e a memória perde a origem de uso da expressão. Lobato recupera etimologicamente a força inicial de significação, o que descobre o aspecto analógico da palavra, a imagem em que se radica o sentido e, paralelamente, reconstitui a raiz retornando às origens. Aqui, também, o afastamento do modelo não é a sua negação mas a exigência de uma retomada de fidelidade aos princípios.

A cruzada contra o conservadorismo anacrônico e superficial tem como alvo favorito a retórica tradicional, "a literatura" que ele procura parodiar, para mostrar o avesso vazio.

É o mesmo mecanismo, agora em sentido inverso, (construção ao invés de desconstrução) que vai propiciar uma certa originalidade lingüística capaz de contribuir decisivamente para instaurar o maravilhoso de forma lúcida no texto. A criatividade vocabular de Lobato — além de inserir um humor particular no texto — remete ao modelo de inventividade que ele preconiza para as novas gerações.

Se a linguagem de Lobato não alcança a contra-ideologia na série literária, a língua mereceu demorada atenção de seu espírito inovador. A surpresa da crítica com o vocabulário de Guimarães Rosa encontra em Lobato um antecedente em termos de criatividade. Ambos de léxico regionalista diferem no entanto quanto à estrutura do discurso, que Lobato necessitava mais lógico e transparente, menos pelo receptor e mais como suporte de sua concepção de mundo e de seu papel de escritor.

Lobato abusa do caráter lúcido da língua e as regras mais escritas da formação de vocábulos são enriquecidas pela ampliação de suas experiências expressivas. O caráter coloquial de sua narrativa, freqüentada por construções populares, vai permitir uma das normas e surpreender o leitor com a força de expressão que desencadeia.

Senão vejamos:

Emileida — odisséia de Emília, por analogia à Eneida.

Bichidade — por analogia à humanidade.

Vossa Lobência — por analogia à vossa Excelência, referindo-se ao Lobo.

Amarelismo (chineses), greguismo (gregos) — por analogia a comunismo, capitalismo.

Tortura (qualidade do torto) — por analogia à altura.

Gental — adjetivo relativo à gente, por analogia a animal.

Asneirante — por analogia a falante, pensante.

Os processos variam e se estendem a verbos e advérbios:

- 1) josefar (Gramática, 24) petroliza (Geografia, 82)
- 2) bem feitíssimo (Peter Pan 93), "madamíssima" (Quixote, 170)
- 3) coisa-ruizinho (Saci 26), pretinha e assinzinha (Memórias, 45).

A criatividade não conhece limites:

- 1) "bis-ótimo"
- 2) "desacontece", "descarneirar"
- 3) "impegáveis", "incheiráveis"

A invenção de palavras não se restringe ao campo derivação mas brinca de composição, seja ao gosto concretista, seja no melhor estilo da erudição:

- 1) mando-peixe, envelope-concha
- 2) soco-vai, vai-pontapé, tome-cabeçadas
- 3) rabicauro (rabicó+centauro)
- 4) bovínica, periquiticídio
- 5) borboletograma, olhómetro

O humor é a licença poética para alguns absurdos gramaticais especialmente quanto aos femininos e plurais.

- 1) peixa, caramujas, chefas, Floriana Peixota
- 2) peses de tartaruga

Mas a sutileza lingüística de Lobato não se reduz à gramaticalidade de cartas (construções). Sobretudo, é na originalidade do sentido que se revela sua contribuição à originalidade do discurso. Aí também a presença do humor e o espírito crítico estão presentes: a livre associação especialmente frequente em Emília contribui para alterações semânticas que vão do neologismo ao provérbio. Aliás, suas reformas vão do real (Reforma da Natureza) à Linguagem (Emília no País da Gramática). E ela bem teve com quem aprender... com Lobato, é claro.

Narrador "— Por bem ou por mal iam *conquistando*, que é como o europeu chama este roubo das terras alheias" (Geografia de D. Benta, 171).

Emília "— até parecem europeus..." (História do Mundo para as crianças, 209) reflete revoltada com índio que mataram Magalhães.

Narrador "— Verbo é uma palavra que muda muito de forma e serve para indicar o que os substantivos fazem. A maior parte dos verbos assumem sessenta e cinco formas diferentes."

Emília "— Neste caso— são os camaleões da língua — observou Emília." (Emília no País da Gramática, 53).

Como se vê, seja no nível da história, seja no nível da língua, Lobato/narrador toma-as como sinais de algo que as ultrapassa: a história é recontada não apenas pelos heróis mas pela denúncia dos vazios que a linearidade não recobre; o debate sobre a língua existe em função do discurso em si e uma crítica do que não é funcional na gramática corresponda ao des/masqueamento da retórica.

Sem romper ideologicamente com as raízes — e neste sentido não será um modernista — Lobato renovou a perspectiva de sua projeção na prática através de seu texto e portanto de sua linguagem — e neste sentido permanece moderno, atual.

MEMÓRIAS SENTIMENTAIS DE JOÃO MIRAMAR E A PROSA MODERNA BRASILEIRA

AGLAËDA FACÓ VENTURA

1 — INTRODUÇÃO

A obra de Oswald de Andrade é, sem dúvida, uma das mais controvertidas e polêmicas. Elogios calorosos e radicais oposições têm se acumulado, durante mais de cinqüenta anos, em volta deste autor modernista.

Escritor privilegiado, mas irreverente, mordaz e ferino, Oswald viveu o nosso modernismo como autor e ator, pois escreveu e viveu dentro de princípios antropofágicos, com a radicalidade que os movimentos renovadores exigem.

Deixando de lado as irreverentes piadas, com as quais satirizou toda a mediocridade que o cercava e até amigos íntimos, no campo das idéias estéticas, muitos o enaltecem pelo seu alto grau de originalidade, outros o recriminam por ter incorporado à sua obra e à Literatura Brasileira idéias importadas da Europa. Amado e desamado pelas mesmas razões, poucos se dão conta que não basta rastrear nas obras francesas e italianas as ditas idéias importadas, mas antes demonstrar a contribuição de um autor às mesmas, buscando a variante de um estilo pessoal dentro da tônica de uma episteme.

Há sempre uma atmosfera cultural codificando o pensamento humano em determinada faixa histórica. É, pois, vazio e improcedente diminuir o valor das obras denunciando uma possível precária originalidade. Oswald é a grande vítima deste equívoco: originalíssimo para uns, mero plagiador para outros. Duas posições que não lhe fazem justiça.

É interessante observar que a cultura brasileira, inserida na civilização ocidental, não pode manter-se a salvo dos movimentos estéticos desta civilização.

O movimento romântico, por exemplo, transitou da Alemanha para a França e Inglaterra, destas voltou à Alemanha. Chegou à Rússia, por volta de 1815. Expandiu-se por toda Europa e América. Tornou-se um estado de espírito universal.

No entanto, no Brasil, há sempre críticos denunciando a origem européia do nosso romantismo, como se pudéssemos constituir uma unidade estanque, como se não estivéssemos, então, rodeados de sinhazinhas autênticas, de paisagens virgens e de canções líricas, próprias de uma época ainda livre das mazelas da alta industrialização.

Em literatura, importam as obras e não os autores e seus comportamentos pessoais. Inversão sempre feita quando se trata de Oswald. Nas obras pesam as formas estéticas, seus verdadeiros conteúdos, cujos multideslocamentos e pluripercepções permitem vislumbrar uma realidade muito mais ampla do que os limites estreitos de um texto e onde se insere o grito de liberdade do escritor e o subversivo toque anárquico da arte.

A originalidade de um escritor não está na libertação racional das idéias de seu tempo, mas na escolha de suas formas, no estranhamento perceptivo de uma realidade, a mesma para todos, mas única para cada um na capacidade de captar, recriar e subverter as tendências coletivas, enfim, na cristalização estético-formal de momentos significativos, dentro da imensa flutuação de fatos e idéias correntes.

É dentro desta perspectiva que pretendo tratar da posição de Oswald de Andrade em nosso modernismo. Renovador, sem dúvida, mas engajado em todos os movimentos de vanguarda da Europa.

Não podemos esquecer que o principal problema dos países colonizados por culturas mais amplas é a angústia de encaixar, dentro das categorias universais do pensamento ocidental, a realidade agressiva e típica de suas regiões. Problema comum às literaturas africanas, às literaturas da América Latina e à da América do Norte e Canadá.

Os escritores podem ser classificados, jocosamente, como o fez Philip Rahv, falando da Literatura Norte-americana, em caras pálidas e peles vermelhas. Os primeiros voltam-se para o pensamento filosófico-cultural da Europa, os segundos se perdem nas florestas incultas e ricas de seus países.

Os modernos escritores hispano-americanos Llosa, Carpentier, Caballero, Calderón, Rulfo, Asturias, Roa Bastos e outros, sem esquecer Guimarães Rosa, têm sido hábeis no imbricamento das duas realidades. Todos eles, em longa permanência na Europa, aprenderam a ver e entender seus países. Escreveram obras nas quais se sente o domínio total das categorias do

pensamento universal, mas são profundamente regionalistas e nacionalistas, no melhor sentido dos termos. Sem transformarem suas obras em macumbas para turistas (expressão de Oswald), interpretaram suas culturas pelas categorias amplas da civilização ocidental.

Na obra de Oswald podemos observar duas direções, dois rumos:

- a) a prosa discursiva, lógica, da Trilogia de *Os Condenados*, de *Marco Zero*, da crítica e dos ensaios;
- b) a prosa de extrema vanguarda do par-ímpar (expressão de Antônio Cândido), dos manifestos e a poesia.

Entre as duas linhas há muito em comum. *Os Condenados*, publicado em 1922, já apresentava ritmo dinâmico, com imagens plásticas e coloridas.

2. JOÃO MIRAMAR

O nosso modernismo, em sua primeira fase, não foi prolífero em obras de ficção. Apresentou, no entanto, dois altos modelos de vanguarda: *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, da fase Pau-Brasil e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, da fase antropofágica. A estas duas obras devemos juntar *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, da fase neo-realista, para completar a linha evolutiva das três obras fundamentais do modernismo. Em conjunto, estas obras apontam para o Brasil intelectual e cidadão acertando o passo com a civilização ocidental — *João Miramar*, para o Brasil mítico, com raízes invadindo a área metropolitana — *Macunaíma*, para o Brasil intermediário que apodrecia sob o anacrônico regime feudal dos coronéis do Nordeste — Fabiano.

No momento, trataremos especificamente de *João Miramar*.

Publicada em 1924, em edição limitada, esta obra se antecipava de muitos anos aos instrumentos de que dispunha a crítica brasileira. Salvo alguns elogios esparsos e impressionistas, o livro não teve a repercussão que merecia. Só muito posteriormente a crítica universitária redescobria Oswald de Andrade. Agora não mais o piadista, mas o sutil escritor que só os finos sismógrafos da crítica de Jakobson, Eco, Barthes e Bense poderiam medir.

Hoje afirmamos que Oswald foi mestre de perfeita técnica literária cubista. Não poderiam entender isso os críticos brasileiros da época do autor, para os quais os estilos de época

eram apenas o classicismo, o romantismo, o realismo, o parnasianismo e o simbolismo.

Afirmamos também que nas estruturas narrativas de *João Miramar* há um mínimo de funções nucleares. Predominam catálises e índices. Trata-se, pois, de uma prosa fortemente catalística e indicial.

O irrequieto Oswald criava uma obra enigma que só a crítica formal de Tomachevski, Barthes e outros iria decifrar. Só os estudos lingüísticos de Jakobson iam nos permitir afirmar que se trata de um autor modernista metonímico. Desmontou os sintagmas, suprimindo partes do discurso e ampliando outras, sendo possível identificar sua narrativa com os quadros de Portinari.

Umberto Eco, divulgando e sistematizando o conceito de obra aberta como realidade artística de todas as épocas, mas como característica consciente da arte moderna, ia permitir à crítica brasileira compreender e aceitar a notável micronovela aberta que é *João Miramar*.

Antes da divulgação destes recursos teóricos propiciados pelos progressos da lingüística e da teoria da literatura, perplexa, a crítica não compreendeu *João Miramar*. E Oswald, que criara muito mais do que poderia digerir o estômago atrofiado do leitor brasileiro, que criara na medida de sua antropofágica capacidade de devorar, ficou ele mesmo perplexo e fez concessões em *Marco Zero*, chegando a afirmar, em carta a Leo Vaz, publicada em *Ponta de Lança*: "Não pense, no entanto, meu caro professor, que teimo em fazer hoje Semana de Arte Moderna. Deixo isso a alguns companheiros ilustres de jornada (o Sr. Mário de Andrade, o Sr. Portinari). *Marco Zero* é um livro que vai surpreender os que esperam os modernismos e os caçotes que tão gostosamente e justamente empregamos na fase polêmica da renovação literária."¹

Esse foi o grande erro de Oswald. Procurava outros caminhos para escrever a grande obra-prima que já tinha escrito.

João Miramar é um livro sem diálogos, sendo, no entanto, o maior diálogo da literatura brasileira. Diálogo do velho com novo. Diálogo de uma estética de imitação com uma estética de criação.

Era a segunda vez que um livro de memórias estabelecia um diálogo literário no Brasil. Primeiro, as *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, grande diálogo entre o romantismo e o realismo.

1 ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, p. 11.

Depois, as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, diálogo entre uma literatura retórica e uma literatura de criação livre.

Não esqueçamos que apesar desta rutura, o livro representa a continuidade nacionalista da ficção brasileira. Nesta continuidade, o elo perdido entre Machado de Assis e Oswald de Andrade foi Lima Barreto. Vejo afinidades bem marcadas, mais que afinidade, influência entre a obra de Lima Barreto, sobretudo as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e as *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Lima Barreto e Oswald de Andrade, escritores asfixiados pela retórica normativa da época, viram-se obrigados a lutar contra um código estético esclerosado.

Nas *Recordações* tudo está explícito e Lima Barreto desfecha um ataque furioso aos donos da literatura, aos donos do jornalismo, aos donos da gramática. A sátira foi cruel e demasiado direta. As personagens facilmente identificáveis. A antecipação de um pensamento muito avançado para a época (1909) e o silêncio da crítica e da imprensa fizeram com que o livro não fosse aceito e tivesse limitada repercussão.

Em 1907, no primeiro número da revista *Floreal*, Lima Barreto escrevia: "Burros ou inteligentes, geniais ou mediócrs, só nos convenceremos de que somos uma ou outra cousa, indo ao fim de nós mesmos, dizendo o que temos a dizer, com a mais ampla liberdade de fazê-lo. Nada de igrejinhas, nada que cheire às injunções dos mandamentos literários, aos encantamentos dos preceitos, ao formulário das regras."

Há uma passagem em *Ponta de Lança* na qual Oswald diz:

"... a revolução modernista eu a fiz contra mim mesmo, ou contra você ou o prezado leitor Sr. Zampeta. Pois eu temia era escrever bonito demais. Temia fazer a carreira literária de Paulo Setubal. Se eu não destruísse todo o velho material lingüístico que utilizava, amassasse-o de novo nas formas agrestes do modernismo, minha literatura aguava e eu ficava parecido com D'Annunzio e com você."²

Roland Barthes define o estilo como uma linguagem autárquica individual, suspensa entre formas abolidas e formas desconhecidas, que mergulham na mitologia pessoal e secreta do autor. Depois acrescenta que há escritores que preferem a segurança da arte à solidão do estilo.

Oswald, pelo que citamos acima, poderia ter se conformado

2 ANDRADE, Oswald de. Op. cit., p. 11.

com a segurança da arte, mas optou não só pela desestruturação do sólido edifício da prosa brasileira, mas, também, pela desestruturação de sua própria escritura, engajando-se na solidão de seu estilo. Em torno de *João Miramar* formou-se a conspiração do silêncio. Silêncio suspeito que traduzia a incapacidade do crítico brasileiro de compreender novos posicionamentos estéticos.

Explodindo com as formas anteriores, lutando contra uma época inteira e contra si mesmo, Oswald escreveu *As Memórias Sentimentais de João Miramar* em estilo cubista.

O autor cubista elimina os nexos do discurso e do enredo. Desmonta, intelectualmente, a realidade apresentada e a remonta, esteticamente, inserindo aí a subjetividade interpretativa.

Max Bense afirma que no estilo cubista o objeto é um objeto variável, cujos elementos se prestariam sempre a uma outra apresentação, a um outro arranjo. O texto não é ícone de um objeto, mas de uma estrutura. Também não é analógico, mas digital.³

Como demonstrou Haroldo Campos,⁴ *Memórias Sentimentais* foi publicado, anteriormente, como diário de viagem, na revista *Cigarra*. Comparando os dois textos, verifica-se que o das crônicas é discursivo e temporal; o do romance, pictórico e espacial.

A realidade que é retratada no primeiro, é desmontada e esfacelada no segundo. É fácil observar que os estilhaços desta realidade são justapostos caótica e simultaneamente, de acordo com uma técnica de montagem que é, ao mesmo tempo, subjetiva e estética. No estilo cubista de *João Miramar*, cortes e montagens tornam o texto cinematográfico e nele observamos, entre outros, os seguintes procedimentos essenciais: a absolutização da metonímia; o uso permanente da hipálage; a dinamização da linguagem pela verbalização de substantivos e adjetivos e a transformação de sujeitos inanimados em sujeitos de ação. Não insistiremos, por ser óbvio e próprio do estilo cubista, na supressão de preposições e conjunções e nas constantes inversões sintáticas. Também não falaremos da metonímia, porque Haroldo Campos já o fez no excelente ensaio a que já nos referimos.

Vejamos os outros itens:

Em *João Miramar*, Oswald de Andrade é o mestre da hipálage, figura que faz atribuir a um termo, o ato ou idéia conve-

³ Citado por Campos, Haroldo, em *Metalinguagem*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1967, p. 89.

⁴ CAMPOS, Haroldo. Op. cit., p. 87 e seguintes.

niente a um termo vizinho. Em Oswald, a hipálage assume um caráter especial e particular. Além do deslocamento dos determinantes, o autor suprime os termos primários que poderiam oferecer a chave para o nexos lógico. Esta supressão, que é a associação da hipálage à metonímia, faz surgir uma prosa herméctica de difícil compreensão, mas de alta expressividade estética.

Talvez se possa afirmar que as hipálages de Oswald sejam excessivamente retóricas, faltando-lhes as características sinestésicas, tão a gosto do simbolismo e das correspondências baudelaerianas. Contudo, convém lembrar que em sua evolução estética, Oswald partiu do simbolismo, bem sensível na Trilogia de *Os Condenados*, para o cubismo. Tendo o simbolismo valorizado a hipálage como figura central e o cubismo, tanto pictórico como literário, valorizado a metonímia,⁵ era natural que Oswald superpusesse as duas metáboles. Não esqueçamos que ambas são supressões e permutações em nível de sintagma.

Nas hipálages de Oswald, como já afirmamos, não há implicações sinestésicas, à exceção de algumas passagens, mas uma troca lógica e racional dos determinantes. Não "são noites brancas de gelo e neve cruel", mas "calçadas perfiladas e sacos em fila".

Vejamos alguns exemplos:⁶

"Empolada na límpida manhã a Alemanha era um *litografia gutural* quando os corações meu e de Madô desceram malas em München" (p. 29).

A expressão explícita seria — as aldeias de litografia e o grito gutural dos soldados. Além da supressão dos termos há a troca de atributos, formando um novo sintagma de extraordinária força expressiva — *litografia gutural*.

"A voz toda preta de mamãe..." (p. 14) por — a voz de mamãe toda de preto.

"... pela manhã branca e de tarde azul" (p. 15) por manhã de bruma branca e tarde de céu azul. *Azul* por céu azul e *branca* por bruma branca são metonímias (sinédoques), mas a *manhã branca* e a *tarde azul* são hipálages.

"... sob galhos quituteiros de tias longes..." (p. 20) por tias quituteiras.

5 Neste trabalho não fizemos distinção entre metonímia e sinédoque (sendo que estas são mais comuns em *João Miramar* que aquelas) porque seguimos a orientação de Jakobson e o posicionamento de Haroldo Campos no seu ensaio *Estilística Miramarina*.

6 Todas as citações de *Memórias Sentimentais de João Miramar* remetem à terceira edição, Civ. Brasileira, 1971, sem outra indicação que o número da página.

"Fazia-se vaticínios perante o pai de calva gramática." (p. 22).

"... ralhos queridos ..." (p. 19)

Poderíamos dar centenas de exemplos. Ao lado das metonímias (ou sinédoques) as hipálages têm função primordial na dinamização do texto e, junto à elipse de grande número de vocábulos, dão origem a deliciosos oximoros: litografia gutural, fumaça sonora, calçadas perfiladas, etc.

Estas três figuras (metonímia, hipálage e oximoro) superpostas poetizam o estilo de *João Miramar* e funcionam como produtoras de metáforas, chegando a deslocar as imagens do eixo sintagmático para o eixo paradigmático. É o caso da *calva gramática*, das *antenas ruivas do capitão* e muitos outros.

Um deslocamento tão radical de termos por permutações, substituições e supressões permite apreender o processo criador em sua dinâmica. Em *João Miramar* não temos um texto escrito, mas um texto que se escreve diante de nós, a cada leitura. Os significantes não remetem a significados preestabelecidos, mas se ajustam expressivamente no esforço criativo da decodificação, dando a impressão de uma precária estabilidade.

Esta precária estabilidade dá ao discurso um sentido aberto e dinâmico. Prosa em mosaico, composta de fragmentos. Rápidos flashes sobre ângulos da realidade.

Na linha da dinamização da linguagem há ainda dois procedimentos que merecem destaque.

Primeiro, a transformação de sujeitos inanimados em agentes de ação:

"Binóculos sintetizaram a cidade dormindo para nossa pressa." (p. 27)

"Adivinhado na neblina o rochedo de Gibraltar deu para os binóculos mediterrâneos as primeiras costas da Europa." (p. 28)

"E sobre a cidade os montes montaram." (p. 28)

"Paredes enormes davam comida a portais góticos." (p. 30)

"Montanhas espetavam tetas para a sede azul do céu." (p. 32)

"O tombadilho encapotava-se de sombras..." (p. 34)

Segundo, a verbalização de outras classes gramaticais, sobretudo substantivos e adjetivos:

"Carlos gomava cinco atos sucos d/'O raptó das Sabinas." (p. 29)

"Albornoz e cafetãs de pele cúprica turcavam no expreso..." (p. 32)

"Matutos matutinos pullmavam civilizações." (p. 38)

"E o sertão para lá eldoradava sempre e liberdades." (p. 39)

"Beiramarávamos em auto pelo espelho..." (p. 42)

O texto todo não é mais do que uma sucessão de exemplos de todos estes traços estilísticos aqui destacados e de muitos outros, sempre em nível da supressão, permutação e concisão hermética.

3 — CONCLUSÃO

Em uma época em que se trabalhava com minúcias filigranadas o tecido conjuntivo do discurso, em que se elevavam às alturas paradisíacas as comparações, os *comos* e os *quês*, Oswald rompia com todos os modelos de sua época. Desmornava tijolo por tijolo o arranha-céu da prosa brasileira, laboriosamente construída pelo macróbio espírito parnasiano de nossos escritores.

Assim, em nosso Modernismo, Oswald de Andrade, o único genial do movimento:

- a) Representou a adequação arte/tempo na Literatura Brasileira, procurando acertar os passos do Brasil com as categorias estéticas da civilização ocidental, pois não confundia patriotismo com xenofobia.
- b) Inaugurou no Brasil a micronovela aberta, com as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, eliminando do texto o discursivo-temporal, escrevendo um romance fragmentário-espacial, tão em voga na literatura contemporânea.
- c) Homem de ação, não fugiu para Pasárgada e nem se deitou nos louros da Semana de Arte Moderna. Incansável, lutou sozinho contra a nova retórica acadêmica e a nobre linguagem poética que a geração de 45 começava a reimportar.
- d) Contraditório e irrequieto, glutão e antropofágico, apareceu em alguns episódios de *Macunaíma*, sobretudo na célebre passagem: "Eu Menti." Assim, além de autor, também foi ator moderno. Em uma época contraditória,

foi também contraditório, comprovando a verdade tão cediça de que não é com bom senso que se realizam as transformações renovadoras.

Consciente ou inconsciente, viveu o deslocamento e a subversão do momento histórico e estético e se, por vezes, recuou, o fez em face da incompreensão de seus contemporâneos: "Pena é que os espíritos curtos e provincianos se vejam embaraçados no decifrar do estilo em que está escrito tão atilado quão mordaz ensaio satírico." (p. 11)

O ENSINO DA LEITURA

VICENTE EDUARDO SOUSA E SILVA *

O Departamento de Letras Vernáculas da U.F.C. criou, há pouco mais de um ano, a disciplina Técnica de Leitura. Na súmula do programa, propõe-se a prática da leitura com vistas à perfeita articulação dos fonemas, em consonância com as unidades de sentido do texto. Veio em tempo oportuno porque dessa forma se compõe o binômio redação-leitura. Já que o nosso aluno, como devera, não tem trazido dos cursos precedentes os elementos básicos, entendemos que a Universidade tenta restabelecê-los.

Não se trata da leitura de compreensão do pensamento, literário ou científico, que deverá vir inevitavelmente antes de qualquer outra como requisito fundamental, mas sim da leitura em voz alta, correta e expressiva. Para isso visa corrigir sobretudo e em primeiro plano as falhas de articulação, dicção e acentuação. Em fase subsequente, de entonação e ritmo. Em nível mais adiantado, atender-se-á a estudos complementares de percepção, respiração, espaço, colocação da voz e outros. Saliente-se que estes planos de estudo não podem ser plenamente executados vista a exigüidade da carga horária e a carência de condições materiais. O objetivo tem sido atingido em proporção justa, uma vez que o importante é motivar o aluno e descobrir-lhe perspectivas novas para prosseguir na linha traçada.

O aluno que não adquiriu na primeira educação o mecanismo da leitura, encontrará grande dificuldade em consegui-lo em adulto. Para tanto ser-lhe-á necessário prática constante e esforço redobrado. Gaston Mialaret em *A aprendizagem da leitura* assim fala sobre o assunto: "A aprendizagem da leitura é inseparável da formação do pensamento e do desenvolvimento do

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da U.F.C.

espírito crítico; saber ler constitui, pois, o resultado de toda uma educação, educação essa que nunca se pode dar por concluída."

A menos que sofra de deficiências visuais, auditivas e vocais, o educando tem condições de adquirir o domínio completo da leitura em voz alta. Precisamos apenas explorar-lhe toda a potencialidade em tarefas progressivas. Por experiência sabemos que na Universidade a aprendizagem medeia entre regular e medíocre, o que torna mais difícil a recuperação do aluno que já vem para cá com os hábitos de leitura automatizados e dificilmente desautomatizáveis. Para isso pareceu-nos melhor sistema o trabalho por etapa. Numa primeira fase se faz aplicação de leitura individual com correção imediata, atendendo primordialmente a deficiências articulatórias. Embora o aparecimento de qualquer erro seja de logo apontado, de maneira geral e em caráter prioritário, o professor se manterá dentro do plano preestabelecido. A leitura puramente mecânica, cantada, monótona e truncada se corrigirá, para o que é necessário verificar as causas, extirpar o automatismo antigo. Terá que aprender a técnica da frase, com as ligações intervocabulares, a técnica da leitura total, sem preocupar-se com a expressividade que virá naturalmente depois. Para a recuperação não há tempo definido. Tanto poderá ser um ano quanto a vida inteira. As avaliações se aferem a cada aula, a cada leitura, a cada momento que o aluno deseje. Dada a limitação do programa e da carga horária, não se queira esperar que o aluno se recupere no curto espaço de um semestre escolar. Assimilada porém a técnica necessária, despertará para a leitura cuja aprendizagem em maior ou menor espaço de tempo dependerá só de sua vontade.

A boa leitura exige, a par da perfeita conformação orgânica, diversos elementos que nos permitem o domínio pleno do instrumento vocal. A *articulação*, que se caracteriza por movimentos da garganta e da boca, nos faz pronunciar as palavras. Defeitos articulatórios da criança têm que ser corrigidos a tempo, antes que o hábito não consinta mais detê-los. Afora o costume da leitura diária, bastante úteis seriam ao aluno exercícios específicos, tais como os modelos da Prof.^a Conceição de Maria Weyne de Melo no seu "Curso de Dicção e Impostação da Voz":

*Um prato de trigo para três tigres
Três pratos de trigo para três tigres*

*Uma rua paralelepipedada
Por um bom paralelepipedador,
Quem quiser desparalelepipedá-la
Bom desparalelepipedador será.*

*Está o céu enladrilhado. Oh! quem o enladrilhou?
Oh! quem o desenladrilhará?
O mestre que o desenladrilhar, bom desenladrilhador
será.*

Exercícios desse tipo poderão eliminar deficiências articu-
latórias e preservar a pronúncia correta da língua. Como conse-
qüência natural da articulação, tem-se a *dicção*, que consiste
na pronúncia correta, bem distinta, dos fonemas, das sílabas,
dos vocábulos, das frases, assim como do ritmo e da inflexão
adequados. Já que a dicção abrange todos estes fatores, con-
viria aqui certo modelo de exercício para a flexibilidade vocal.
Da Prof.^a Edmée Brandi de Souza Mello, no livro "Educação da
voz falada", colhemos estas frases:

*O prestidigitador prestativo e prestatário está prestes
a prestar a prestidigitação prodigiosa e prestigiosa.*

E palavras assim:

*trinitroglicerina
oftalmodiafanoscópio
pectinibrânquio
oftalmoflebotomia
perinictide
uterossigmóidostomia
abracadabra
abracadabrante
abracadábrico
premonstratense
meteorologia*

Ou expressões semelhantes a estas, para marcar, ligar e
apressar:

*Papa papai
pia o pião
pipa é papel
e eu papo pão*

*Bóia a bóia o bebê
bóia o boi a babá
baba o boi o babão
bumba o bombo bumbá*

*Quem a paca
cara compra
cara paca
comprará*

*Joga Joca
Juca joga
Quem não joga
gajo é*

Dominadas ambas as qualidades precedentes, as palavras tendem a vitalizar-se pela *entonação* justa, que reflete a significação do pensamento. É na inflexão que se faz sentir a *imagem* da palavra, atribuindo-lhe valores em escala crescente ou decrescente, de visão interna ou externa, conforme as necessidades subjetivas do conteúdo. Como traduz o estado emocional de quem fala, sua importância estilística sobressai pela nova dimensão conferida ao pensamento. Trata-se de ondulações da voz em torno do tom médio. Daí as diferenciações nas frases que interrogam, declaram, ordenam, exclamam e uma infinidade de variações consoante o conteúdo. Escolhemos alguns exemplos do Curso retrocitado, cuja leitura deverá ressaltar e distinguir o poder encantatório da palavra:

*Quando desço o morro sinto que quase morro.
Sujei de manga a manga do meu paletó.
Maria casa em casa.
Leve o que é leve e deixe o que é pesado.
A nossa casa no Vale do Rio Paraíba vale muito.
Pelo que ouvi o pelo da escova está gasto.
José mata o gato na mata.
Eu não me fio nesse fio, pois está fraco.*

Não se pode prescindir de outro aspecto da articulação, a intensidade com que são pronunciados os sons das sílabas das palavras. Essa intensidade denomina-se *acentuação*. Na frase há vocábulos acentuados e vocábulos inacentuados que se encadeiam formando um grupo intensivo. Muito claro nos parece o que diz Júlia Kristeva em "História da Linguagem" sobre o enfoque: "a cadeia falada apresenta, não palavras mas *grupos fonéticos* constituídos por um acento de intensidade sobre a última sílaba. Em "o amigo do povo" há um único acento em *po*, o que faz da expressão um só grupo fônico". Perceba-se pelo exemplo que cada verso constitui o grupo fônico:

"Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá."

Sentindo outro ângulo da acentuação, observemos as variações da intensidade nos versos de Bandeira, cujo modelo se aplicará também a casos já estudados:

O vento varria as folhas Voz forte, marcando
O vento varria os frutos, as consoantes
O vento varria as flôres...

E a minha vida ficava Suave, numa expiração só
Cada vez mais cheia
De frutos, de flores, de folhas.

O vento varria as luzes
O vento varria as músicas,
O vento varria os aromas... Mesmos efeitos
E a minha vida ficava
Cada vez mais cheia
De aromas, de estrelas, de cânticos

Na elocução por conseguinte não se enunciam isoladamente as palavras. Estas se ligam nos chamados "grupos de força", que são subunidades delimitadas por pausas sintáticas, expressivas e respiratórias. Daí resulta o *ritmo*. Na expressão de Edméa Brandi de Souza Mello, "a palavra ritmo, em seu sentido mais amplo, pode ser definida como a sensação agradável, causada pelo movimento do fluir de conjuntos *fortes* e *fracos*, de duração variável, que se ordenam, alternando-se entre si e com pausas (ou silêncios), associados a variações de *altura* e de *timbre*, e que se repetem no tempo com certa regularidade e com maior ou menor velocidade, dando a impressão de pulsações periódicas". Em outros termos, ritmo é a cadência da frase, a alternância do forte e do fraco, a duração do tempo pela aceleração ou retardamento da locução. Como exemplo do que se definiu, na parte referente à duração, é bastante a leitura em voz alta, acompanhada de um bater de mãos, da seguinte frase:

"Se queres sentir a felicidade de amar"...

Note-se que "o grupo acentual — a *felicidade* — é pronunciado com o dobro da rapidez, em relação aos outros". Quanto a de-

mais aspectos do ritmo, passemos a mais um exemplo, marcando a cadência constante e variada dos versos de Carmen Carneiro, acentuando as sílabas assinaladas, não parando nas vírgulas, só respirando nos pontos:

*Bailemos, bailemos
na roda incessante
que o sonho se perde
— fugaz navegante —
No espelho da vida
tão claro, tão quieto
a sombra de um rosto
velado e secreto.
No giro do tempo
é névoa, é bruma,
perdido, sem norte,
castelo de espuma.
Cantando, chorando,
giramos na esfera,
vivendo e morrendo
em ronda de espera.*

Para se ler bem, como vimos, há toda uma escala gradativa de elementos a serem conquistados com o tempo e algumas práticas simultâneas e auxiliares às técnicas, como relaxamento total, descontração dos olhos, mobilidade da língua e dos lábios, consciência de espaço e equilíbrio, percepção, colocação da voz e coordenação fono-respiratória. Este último aspecto é por demais importante. Quando e onde respirar. É necessário advertir que não se deve respirar em todos os sinais gráficos, porque estes têm função sintática, que nem sempre corresponde à realidade da leitura. Tomemos por modelo um trecho onde assinalamos as *pausas* com uma barra / as *pausas respiratórias* com duas //:

As confissões de Nelson Rodrigues
Cap. CCCLXVI

Depois que se transferiu para S. Paulo,/ ele começou a sentir uma falta desesperadora.// E não sabia de quê ou de quem./ Era falta de algo transcendente, vital, insubstituível.//

Até que descobriu o seguinte:/ na capital paulista,/ o sujeito está sempre a cinco metros do horizonte.// Exatamente, uma profundidade de cinco metros./ Por outras palavras:// o horizonte é uma parede./ Para onde se vire, há sempre uma

parede.// O Borghert,/ dentro ou fora de casa,/ na rua, ou qualquer lugar,// está entre quatro paredes fatais.//

Um dia, não aguentou mais./ Estava com um cliente importantíssimo no seu escritório./ Disse:// "Dá licença um instantinho. Volto já."// Desceu,/ apanhou o automóvel e arrancou para o Rio.// Veio numa velocidade fulminante.// Dirão que há horizonte na estrada./ Mas era pouco para seu apetite visual.// Ele sempre achou que o horizonte marinho tem outra profundidade,/ sim,/ uma profundidade espantosa.// Pode-se perguntar:/ "E por que não foi a Santos"?// Porque profundo é o horizonte do Leblon.//

Convém finalmente rever e fixar as normas primaciais da elocução: ler sem pressa, articular com nitidez, dar fluência à frase e principalmente conferir à palavra "todos os matizes da emoção e da intenção". A propósito, observa a autora de "Educação da voz falada": "Não se trata apenas de aprender as técnicas incentivadoras, para usá-las na comunicação oral, é preciso acima de tudo saber empregá-las adequadamente, compreender-lhes o alcance para pô-las a serviço da *autenticidade* da expressão." Isso tornará o pensamento compreensível e convincente, mormente quando a qualidade mais importante de quem fala é a *maneira de dizer*. Tanto mais que a escritora mencionada volta a dar relevo à matéria citando Canuyt: "A grandeza do resultado não se estriba no brilho ou na intensidade do som; é o resultado das vibrações da alma, cujo eco é a voz. Basta, portanto, pôr nas palavras apenas o som necessário para que levem ao ouvido de quem ouve os sentimentos de quem fala."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BRASLAUSKY, Berta P. de. *Problemas e métodos do ensino da leitura*. São Paulo, Ed. Melhoramentos / Editora da U.S.P., 1971.
- 2 BUENO, Silveira. *Manual da caligrafia, Caligrafia, Calírritmia e Arte de Dizer*.
- 3 KRISTEVA, Júlia. *História de linguagem*. Lisboa, Ed. 70.
- 4 MATTOSO, Câmara Jr. J. *Manual de expressão oral e escrita*. Rio de Janeiro, Ed. J. Ozon-Editor, 1966.
- 5 MELO. Conceição de Maria Weyne de. *Curso de dicção e imposição da voz*. Fortaleza, Ed. Mimeografada, 1976.
- 6 MIALARET, Gaston. *A Aprendizagem da leitura*. Editorial Estampa, 1974. Presses Universitaires de France.
- 7 MONTEZUMA, Helena. *Noções de estilo*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- 8 SOUZA MELLO, Edmée Brandi. *Educação da voz falada*. Rio de Janeiro, Ed. Gernasa, 1972.

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 124-130, jul./dez. 1980

DRUMMOND, GROTESCO E CARNAVAL

DULCE MARIA VIANA PÓVOA

1. INTRODUÇÃO

O estudo que pretendemos realizar ao analisar *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, de Roberto Drummond, aponta, concomitantemente, em duas direções: primeiro, em sua caracterização como discurso carnavalizado e, ao mesmo tempo, grotesco; depois, para uma tentativa de observar até que ponto esse tipo de literatura ainda mantém o *status* de originalidade; isto é, procuraremos dirigir nossos esforços na verificação do fenômeno do carnaval transposto para a literatura no sentido de equacionar sua constância ou intermitência no romance que é nosso texto-base.

O aparato teórico fica por conta de Bakhtín — *A Poética de Dostoiévski* —, cujo acesso nos foi sobremaneira facilitado pela tradução inédita de Paulo Bezerra.* Tentaremos, na medida do possível, aplicar diretamente a teoria e, quando necessário, abrir espaço para outras conceituações — os estudos sobre o grotesco, por exemplo, baseados principalmente em Kayser e, novamente, Bakhtín.

Queremos adiantar ainda que nosso trabalho não pretende nem de longe esgotar as infinitas possibilidades de leitura do texto mesmo que sob a mesma ótica; as naturais limitações (de tempo, principalmente), na certa nos tolheram bastante, o que faz com que o espaço analítico, como o próprio romance, continue em aberto.

* Hoje o livro já está publicado pela Editora Forense Universitária, RJ.

2. O ROMANCE

Segundo Bakhtín, a carnavalização na literatura é um fenômeno que remonta a séculos. Em *A Poética de Dostoiévski* ele organiza, a partir de um *corpus* literário sem dúvida pertinente ao estudo que realiza, os traços mais significativos do gênero que, conforme diz, pode ser considerado sério mesmo que se faça ver cômico, aparentemente.

Tendo por base, metodologicamente, uma conceituação do romance polifônico, enraíza sua fundamentação teórica na consideração do "diálogo socrático" e da "sátira menipéia".

Uma leitura atenta de sua obra nos faz ver, com efeito, que muitas das características que são apontadas em Dostoiévski são recorrentes em outras obras literárias, fato que, aliás, não é de se estranhar. Na verdade, quanto mais lúcido se torna o fazer literário, mais diferenciado se torna enquanto linguagem. Em termos de posicionamento face a essa instância, muitas são as obras cuja tônica é exatamente o questionamento das "estruturas constituídas", não só a nível de conteúdos mas, principalmente, da própria literatura enquanto discurso. Tais obras abrem novas frentes que estabelecem, por assim dizer, uma ruptura com a Estética vista como prazer e fruição onde uma obra tão mais bela seria quanto mais verossímil, e instauram, contra a estaticidade do conceito, uma anarquização da Estética como disciplina em que se transformou, fazendo da prática literária um processo dinâmico — espaço onde transitam tanto as formas tradicionalmente aceitas como os novos conceitos que com elas passam a conviver para, no jogo da própria linguagem, definirem-se e atualizarem-se.

Em se tratando de desconvenacionalizar a Estética, o romance polifônico, tal como o vê Bakhtín, seria o avesso da literatura formal e bem comportada cuja obediência às regras estabelecidas pela tradição e pelos teóricos não fosse sequer questionada.

No entanto, apesar de essa "desconstrução" da Estética ter-se mostrado em tantas obras cujo valor é inegável, e apesar ainda de nosso objetivo neste trabalho ser apenas analítico, uma dúvida nos acorre à medida que examinamos a quantidade de romances "polifônicos" que proliferaram daquela época para cá: até que ponto a desconvenacionalização da Estética não se está tornando uma nova Estética? Pela incidência das mesmas características que tão claramente se fazem notar numa infinidade de obras, não estaria o romance polifônico transformando-se em tradição sem que disso se tenham apercebido os cultores do "novo" gênero? Em termos de Brasil podemos apon-

tar, principalmente de 22 para cá, dezenas de obras literariamente carnavalizadas que, à força de repetição de tópicos temáticos e/ou estilísticos, estão consolidando, na verdade, não uma *nova* mas talvez apenas uma outra *praxis*.

Nesse espaço está o romance de Roberto Drummond que, em termos de literatura carnavalizada é, sem a menor dúvida, um manancial. Antes, porém, de procedermos à análise da obra em questão, gostaríamos ainda de acrescentar fragmentos de declarações de seu autor:

"Acho que hoje o papel do escritor é bagunçar totalmente o coreto da sociedade, certo? (...) O escritor tem que ser um marimbondo, um Chacrinha, (...) A literatura tem que bagunçar e partir prum mundo novo."

*"Literatura 'pop' é um tipo de literatura difícil de definir porque é um troço que tá começando, tá nascendo. Mas, resumindo, seria assim uma literatura sem nenhum vínculo com a literatura tradicional."*¹

Vejamos como Roberto Drummond atualiza em sua obra suas próprias "definições". Tentaremos, na medida do possível abstermo-nos de considerações axiológicas.

2.1 — O aspecto gráfico

O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado, enquanto objeto empírico já carrega índices bastante eloquentes de seu conteúdo desconventional. Na capa, um homem de braços abertos como que crucificado, vestido com traje íntimo e, à guisa de cruz, uma garrafa de Coca-Cola invertida. A montagem se consolida com uma famosa foto de Marilyn Monroe colocada vis-à-vis, estando uma das "imagens" aos pés da "cruz": eis, antes mesmo da abertura do livro, a instauração do elemento parodístico que é, conforme diz Bakhtín, um dos esteios em que se apóia a literatura carnavalizada, vez que as inversões são claras e a alusão ao quadro da crucificação de Cristo não deixa a menor dúvida. O caráter de dessacralização, no entanto, mostra-se de imediato — não apenas na figura central como na presentificação não mais de Maria e sim de Marilyn Monroe que, desta forma, tem seu estatuto de "pecadora" totalmente

1 DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo. Ática, 1975, p. 3/5.

rédimido, fato que, aliás, se ratificará nas primeiras páginas quando se apresentará no romance como uma verdadeira santa, tendo até em seu louvor uma oração que torna a profanar o caráter sagrado do "Pai-Nosso". Mas voltemos à capa, onde uma visão de conjunto mostra a associação insólita desses elementos que vêm configurar mais uma característica carnavalizadora: a fusão do *alto* e do *baixo*, este representado pelas figuras profanas que aí são colocadas, aquele pelo paradigma que imediatamente ocorre ao receptor. Sem esquecer que a dita foto de Marilyn Monroe foi, em sua época, considerada um escândalo.

Ora, se tais elementos se presentificam de modo tão claro, não podemos deixar de pensar, com Bakhtín, que tais excêntridades, superando o "agradável" que o senso comum consagra, investem contra o *status quo* na mesma medida em que se afirmam como portadores de uma ideologia às avessas.

Mas continuemos observando o aspecto gráfico de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Sua primeira página, a tão comumente chamada folha de rosto, naturalmente não se iria ressentir da carnavalização que perpassa toda a obra. Em termos de desconvenção poderíamos dizer que Roberto Drummond opera sobre a linguagem de modo tão particular que na verdade recupera seu sentido mais íntimo, alienando a metáfora e agenciando a conotação da própria conotação. Assim, ao mesmo tempo que há uma "folha de rosto" com as naturais indicações de título, autor, editora etc., a desmetaforização do termo se atualiza quando, como pano de fundo, aparecem pequenas fotos de personalidades/personagens do romance, o que faz com que tal página se apresente plenamente como uma verdadeira folha... de rostos.

As páginas seguintes não desmentem as propostas iniciais: sobre um fundo preto ou cinza começam os índices, agora mesclando a linguagem verbal aos aspectos iconográficos, da matéria que constituirá o romance. A página de dedicatória é a mais significativa, sob esse aspecto:

"Este romance, que é um romance sonâmbulo e obedece às leis do pesadelo (e não às leis da literatura), é para os meus amigos (...)"

Eis que, como é óbvio, o fantástico se insinua paulatinamente, como a guiar o leitor na leitura onde o predomínio da livre invenção ultrapassará todos os limites de ousadia. Para reforçar ainda essas propostas, a citação de Lewis Carrol em epígrafe não deixa a menor dúvida:

Rev. de Letras, Fortaleza, 3/4 (2/1): Pág. 131-148, jul./dez. 1980

jan./jun. 1981

"Já é bastante que queiras ouvir minha fantástica história"

A partir de tantos índices, sem contar uma espécie de "trailer" narrado entre parênteses, eis que o leitor se depara com mais uma "surpresa": uma página toda preta que antecede a narrativa propriamente dita. Em matéria de desconvenção literária o sentido é óbvio — quanto ao mais, deixemos com o próprio Roberto Drummond o caminho de sua decodificação:

"(...) literatura aberta, que permita várias interpretações, contra a literatura fechada (...)"²

Além do mais, acompanha o livro um *poster* que, coerente com sua "organização", vem ratificar mais uma vez o aspecto desmitificador que dessa forma novamente se instaura. Aqui o predomínio do fantástico não se estabelece de imediato e, consoante com as proposições anteriores, chega a configurar uma visão de um jogo com o absurdo que não hesitaríamos em chamar de grotesco. Recorramos a Kayser: "The grotesque is the estranged world."³ Pois bem: de acordo com essa concepção como não observar, por exemplo, a fusão da vida e da morte; dos reinos humano e não humano (animal, máquina); a figura de mulher onde a máscara substitui o rosto; o aparecimento de bonecas quebradas na cama do morto; os sorrisos macabros de algumas personagens do quadro; e uma boca aparentemente sem significação que aparece entre outros deslocamentos? Se o grotesco, agora de acordo com Bakhtín,⁴ se dá como um todo cuja função é tanto mais construtiva quanto mais destrutiva se mostra, e se a decodificação de cada elemento é, portanto, não apenas desnecessária como também indesejável, o *poster* que acompanha o livro não pode, de maneira alguma, fugir a essa conceituação. Sua função liberadora do cômico se faz sentir sobremaneira quando se estabelece a captação de seu universo que, enquanto ressalta certas particularidades sem temer quaisquer espécies de contradições, não perde a noção de todo onde a organização aparentemente inexistente só se mostrará ao receptor mais atento, que saiba captar sua dinâmica metonímica

2 Op. cit., p. 5.

3 KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. New York, Mac-Graw-Hill, 1966, p. 184.

4 BAKHTÍN, Mikhail. "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento" — *El Contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971.

como organizadora do conjunto metafórico. Isto é, o grotesco faz parte da tipologia do cômico sem que, no entanto, desperte imediatamente o riso. Na verdade, o sentido satírico do grotesco não se atualiza em conteúdos simplesmente engraçados. Seu campo de significação é muito mais profundo pois que, tendo um modo de atuação que viola o real investindo contra uma ordem pré-estabelecida, faz aflorar, num proceder indubitavelmente satírico, um tipo de riso muito mais mordaz, muito mais sarcástico: um riso satânico, como diria Kayser, gerado pelo impacto da situação com que o receptor, de repente, se vê de frente.

Aliás, um exame mais detalhado da teoria do grotesco nos faz ver que todos esses elementos dos quais até agora estivemos falando não estão presentes na obra de Roberto Drummond de modo aleatório como à primeira vista pode parecer. Na verdade, se cotejarmos a obra e a teoria, uma série de paralelismos serão encontrados. Mas esta análise já é um outro assunto, do qual trataremos a seguir.

2.2 — Um romance grotesco

*"The encounter with madness is one of the basic experiences of the grotesque (...). From an early date, insanity, quasi — insanity, and dreams were used to define the source of creativity."*⁵

*"Este romance, que é um romance sonâmbulo e obedece às leis do pesadelo (...)"*⁶

Através dos tempos, uma conceituação do processo criativo na arte grotesca tem sido coincidente em artistas e críticos: "the estranged world appears in the vision of the day-dreamer or in the twilight or in the transitional moments."⁷

Muito bem: nosso "romance sonâmbulo" não apenas assim se nomeia antes de sua própria abertura como também atualiza em seu conteúdo essa instância, fazendo mesmo dela a principal propulsora da "narrativa". Nem seria preciso dizer que tal processo configura ainda uma característica menipeica das mais representativas, qual seja o fantástico experimental. A partir

5 KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 184.

6 DRUMMOND, Roberto. *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. São Paulo, Ática, 1978, p. 5.

7 KAYSER, Wolfgang. Op. cit., p. 186.

da matéria do sonho tece-se todo um desenrolar de situações irreais, cuja tônica é o inverossímil que, mesmo assim considerado, extrapola seus próprios "limites", como tentaremos mostrar.

Considerando que o cômico-sério que se presentifica em *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* se fundamenta sobre as situações fantásticas que se criam a partir de toda espécie de fantasia, vamos observar que, à medida que são agenciadas pelo discurso promovendo um sem-número de inversões, mais reforçam a caracterização grotesca como linguagem de delírio, sonho ou pesadelo. Bakhtín assevera que, enquanto o predomínio da livre invenção e da fantasia se faz notar, entra em crise todo um sistema que, de modo épico ou trágico, atualiza uma integridade do homem e do seu destino. Questionam-se as verdades prontas, as relações de causalidade, o racionalismo, a lógica, enfim todas as coisas que possam tolher de qualquer forma a total liberdade do homem. E já que o real empírico não oferece esta possibilidade, é alienado do romance "sonâmbulo" por sua própria especificidade castradora até mesmo como referente do discurso:

*"Eis que agora o que o senador Edward Kennedy sonha se mistura com o que Red Panther sonha.
Eis que dentro dos olhos da hiena o senador Edward Kennedy vê o Brasil que está no sonho do cão Red Panther."
(p. 20)*

A inverossimilhança que instaura o absurdo não pára aí — além de "estruturar" o romance a partir de seu início, vai, na sua própria dinâmica, abrindo brechas cada vez maiores na organização da obra, a ponto de, na extrapolação do próprio absurdo, narrar fatos acontecidos "durante um pesadelo dentro do pesadelo do senador Edward Kennedy e do cão Red Panther" (p. 14), e culminar, à guisa de autenticação dessa dissolução da realidade, com um "Manifesto Sonâmbulo" (p. 122), que investe novamente contra toda e qualquer espécie de racionalismo, numa linguagem tão mais desmitificadora quanto mais parodística:

"Do fundo destes 7 palmos e meio, nos levantamos em armas!

.....
.....
*Se mil vidas tivéssemos, mil vidas daríamos!
Ou ficar a Pátria livre ou morrer pelo Brasil!"*
(p. 123)

Apesar do esvaziamento semântico observado por Kayser na conceituação do grotesco, algumas de suas características não podem deixar de ser consideradas quando se tem em mãos uma obra como *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*. Dentre estas, poderíamos citar, por exemplo, a perda da identidade, explorada no texto do modo mais audacioso possível em inúmeras situações, como o "desabafo" da personagem Rachel Silveira, ou Rachel Silver, ou o batom *Clear Honey 21*, de Helena Rubinstein:

*"Quero tudo o que é meu de volta!
Quero meu cabelo de volta!
.....
Quero a minha boca de volta!
.....
Quero os meus olhos de volta!
.....
Quero o meu pescoço de volta!
Quero poder me olhar no espelho e quero
poder falar quando me olhar no espelho.
.....
Quero ser eu mesma: Rachel Silveira, nunca
mais Rachel Silver, agente arrependida da CIA
.....
Quero o que fui e sou de volta: exijo!"*
(p. 136/137)

Nesse fragmento podemos observar ainda, como caracterização do grotesco, a suspensão da categoria de objeto vez que, mesmo quando transformada num batom, a personagem passa a ter uma existência dúplice em que suas prerrogativas de ser humano não se alienam nem quando se vê metamorfoseada no objeto. Isto é, o aspecto grotesco se faz presente quando se tenta uma destruição da personalidade, porém a distorção que instaura jamais perde o vínculo com o real. Aliás, se assim não fosse, a conceituação de grotesco perderia todo o sentido:

"(...) we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful."⁸

É, pois, sob essa ótica de referencialidade mais declarada ou mais sutil que tal processo criativo agencia a fragmentação da ordem histórica até mesmo como condição indispensável para sua existência. Dispondo dinamicamente personalidades facilmente reconhecíveis que se tornam tão personagens como as criadas pela imaginação do autor, o romance escreve uma outra história cuja dominante será a anarquização da Ordem e a discussão do Poder consagrados repetidamente pela história oficial. É por esse caráter de referencialidade que o grotesco adquire *status* para se instaurar como espaço questionador até mesmo da vertente política. Não é por acaso que aparecem ao texto de Roberto Drummond tantas alusões explícitas mesmo, à CIA (que tudo sabe, que é onipresente, que é igual a Deus, que sabe mais que o próprio Deus, que manda até em Jesus Cristo); ao AI-5 (que é a personificação do Poder Supremo, que gera toda espécie de medo, e que, como tal, tem até o estatuto de oração — dogmatismo —); às manifestações de protesto (movimentos de estudantes, guerrilhas, prisão e morte de Che Guevara, música de Chico e de Vandrê); aos aspectos econômicos (dívida externa do Brasil, dominação das multinacionais); à Revolução de 1964 (tratada comicamente através de uma apropriação de seu próprio discurso: "ocupe o coração de cada brasileiro sem disparar um tiro" (p. 97); à voz da contra-ideologia (na enumeração das preferências políticas da personagem: Fidel Castro, Mao Tsé Tung, Ho Chi Minh, Che Guevara, Patrice Lumumba, Salvador Allende, Amílcar Cabral, Luiz Carlos Prestes, Lênin, Stalin).

Através desses exemplos que nem de longe esgotam o caráter referencial que tão claramente se faz notar no romance, queremos ressaltar que a contra-ideologia aí presente não se limita às implicações externas; na verdade, é o tratamento dado a essas referências que as consubstancia como material grotesco, como observamos, por exemplo, na obsessão pelo nome *Coca-Cola* cuja repetição não é apenas estilística: na verdade a crítica grotescamente mordaz que se faz ver é à sociedade artificialmente americanizada que toma refrigerante e *Chiclets* enquanto os donos do poder econômico e político con-

8 THOMPSON, Philip. *The Grotesque*. London, Methuen, 1982, p. 23.

trolam as multinacionais e, de tabela, a população. É na dinâmica interna do romance que se pode observar melhor a maneira como cada um desses elementos é deslocado de seu próprio contexto para fazer parte de outro onde, sem perder sua identidade primeira, apontam para uma nova, à medida que a descontextualização se processa. Muito acorde com o que Bakhtín chama de *publicística* quando enumera as características da sátira menipeia: um discurso que aludindo aos acontecimentos da época num tom francamente mordaz, atualiza uma nova ideologia ao mesmo tempo que faz uma espécie de balanço de seu tempo. Não fosse a publicística um gênero literário político-social, como esclarece o tradutor brasileiro de Bakhtín.

No entanto, o que permanece para o leitor é o macabro, o sinistro, que Roberto Drummond imprime a cada acontecimento ou a cada "personagem", aproximando-se mais e mais da conceituação tradicional de grotesco:

"E atenção, Brasil, mais uma vez muita atenção, Brasil: o Palácio da Alvorada acaba de cair em poder dos mortos do Brasil depois de cerrado tiroteio."

(p. 124)

O elemento cômico que assim é gerado se faz presente não só pelo caráter inverossímil da situação narrada, mas principalmente pela quebra da expectativa através da inserção do elemento prosaico: "depois de cerrado tiroteio."

Não se perca de vista que o arcabouço de todo o romance é o sonho, como já dissemos. Todas essas situações se imbricam no tecido poliédrico do pesadelo, cuja autenticação ao nível do "real" acaba por se transformar em lei:

"(...) e o primeiro ato do Presidente Getúlio Vargas foi criar o Ministério do Sonho, para tentar acabar com o pesadelo brasileiro, e nomeou Martha Gellhorn Ministra do Sonho."

(p. 125)

Eis que o grotesco, agenciado pela organização "sonâmbula", mostra-se claramente de maneira dupla: primeiro, pela "estruturação" do texto, que obedece "às leis do pesadelo"; depois, pelos conteúdos do novo real — o romance — que se cria, que reforçam aquela caracterização. Isto é, o fato de um tema grotesco existir não implica necessariamente que a obra o seja. O que instaura essa categoria é o tratamento dado à temática.

No caso de *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* a proposta de Maiakovski, tão cara a seu autor ("um tipo de literatura com um conteúdo revolucionário, mas com uma forma revolucionária"),⁹ justifica plenamente a interação forma-fundo. O problema do absurdo, absurdamente tratado, faz com que se relativizem todas as instâncias da obra, englobando nesse dialogismo que se cria tanto o processo, a gênese do texto, como a obra em si mesma, sem deixar de considerar ainda a reação do receptor. Daí que se rompem por completo a lógica formal e as relações de causalidade. O texto, carnavalizado antes mesmo de se tornar linguagem verbal vai, a partir do grotesco, atualizar inúmeras outras características da sátira menipela, tal como Bakhtín observa em *A poética de Dostoiévski*. Naturalmente que nossa leitura não procurará esgotar a organização delas, mas como o objetivo de nosso estudo se dirige à análise, principalmente, tentaremos observar as mais representativas.

2.3 — Um romance carnavalizado

Partindo-se da premissa de que a carnavalização literária é, antes de tudo, a veiculação temático-composicional de um pensamento essencialmente dialógico em que o plano artístico é o espaço onde se realiza a experimentação da idéia, vamos notar que a polifonia se vem colocar como elemento primordial na obra cujo intento seja esse. Daí que a multiplicidade de vozes que falam e são faladas no espaço do romance faz com que, longe de se mesclarem melodicamente numa estrutura linear, sintagmática, guardem seu *status* de originalidade perfazendo um todo harmônico onde os deslocamentos verticais são uma constante. Isto é, a aparente desorganização da pluralidade que se faz ouvir não se ressent de harmonia, na verdade, pois que se consegue, através da própria desestruturação da univocidade da Estética tradicional que esta "nova" literatura contesta, um todo harmonicamente estruturado, desde que se considere harmonia como a teoria musical a explica. De onde se pode inferir que a *intercalação de gêneros* que o romance presentifica com tanta propriedade tenha seu sentido na medida mesma em que usurpa o lugar da unidade estilística — monológica — manifestada pela epopéia, pela tragédia e até mesmo pela lírica. Essa diferença que o gênero dialógico instau-

⁹ DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. São Paulo, Ática, 1975, p. 4.

ra no discurso literário é o que justifica, no romance de que ora falamos, o comparecimento das mais diversas formas escritas e orais: telegramas, declarações, epígrafes, canções, considerações, manifestos, cartas, e até de literatura de cordel. Aliás, a inserção dessa última forma veicula concomitantemente duas características da carnavalização: a primeira, ao nível do discurso, como acabamos de ver; a outra, ao nível do próprio conteúdo — *o diálogo no limiar* que, sem perder de vista o caráter de *fantástico experimental* de que já falamos, agencia ainda a fusão do *alto* e do *baixo* tão própria do gênero carnavalizado:

*"Nisso na porta do céu
uma mão morena bateu
— Quem bate? — São Pedro perguntou
— Sou eu — Martha Gellhorn gemeu
e sua voz rouca tremeu
e São Pedro ainda vacilou*

*E pondo a mão no ombro dela
foram pelo céu passeando
a Martha Gellhorn Padre Cícero
pelo Brasil foi perguntando
e quando o Anjo Gabriel olhou
viu Padre Cícero chorando."*

(p. 159)

Como podemos observar pelo fragmento que selecionamos, o espaço religioso se vai consolidar no romance indubitavelmente, em particular através do tratamento parodístico:

*"Santa Marilyn Monroe
que estais no céu
como a estrela louca e bêbeda
dos aflitos*

....."

(p. 9)

De qualquer modo o efeito cômico é conseguido pela própria inserção desse espaço. Mesclam-se as categorias do sagrado e do profano à proporção que se mostra o mais desabrido *sincretismo*:

*"A procissão seguia cantando pontos de macumba,
música índia, e hinos sacros e profanos (...)"*

(p. 123)

E para não fugir da atmosfera irreal do sonho, narram-se, num delírio da personagem Edward Kennedy, declarações de Agnaldo Timóteo, Santo Antônio, Euríclides de Jesus Zerbini, Omar Cardoso, Nossa Senhora da Abadia, Chico Xavier, Mãe Menininha do Gantois etc. Sincretismo que não se descontextualiza do caráter *publicista* que faz com que os "heróis" do cotidiano e do transcendental se confraternizem no espaço comunitário que o romance promove. Embora a voz da contra-ideologia se faça ouvir nas brechas dessa mesma espacialização, denunciando a dominação política no discurso disfarçado de religioso:

"Martha Gellhorn, agora você não é mais você, você é a Pátria Brasileira, e deve prestar cega obediência ao general Francisco Franco que ocupará seu coração assumindo a forma de um sapo para evitar que o Brasil caia nas profundezas do abismo e que as ovelhas negras, em conluio com as ovelhas vermelhas, instau-rem o pecado e a subversão da ordem na Terra de Santa Cruz que é você, filha de Deus, Martha Gellhorn, agora, o que o general Francisco Franco pedir chorando, que você obedeça cantando, filha de Deus."

(p. 96)

Aliás, qual não seria a intenção do autor quando tão insistentemente faz a associação da CIA a Deus? As alusões são claras demais para que possam passar despercebidas:

"(...) a CIA sabe mais do que Deus"

(p. 32)

"Será que a Cia, que é onipresente como Deus (...)"

(p. 89)

"Tem hora que você pensa que a CIA é Deus"

(p. 105)

Como não perceber que o extraordinário da situação criada não sirva de provocação a uma tomada de consciência gerada mesmo por esse descomedimento audacioso em que mesmo o caráter de fantasia jamais perde o vínculo com o real? Pela própria estruturação dialógica da obra algumas questões não podem deixar de ser consideradas. Por exemplo, se existe algo de escandaloso e de excêntrico no romance é porque existe, por outro lado, um ponto de referência a partir do qual se possam aferir essas categorias: ao nível do conteúdo, o real empírico; ao nível de discurso, a literatura considerada séria, mo-

nológica. Se a integridade épica e trágica do mundo é violada pelo "desagradável" de outra forma só pode ser porque as excentricidades e os escândalos têm uma função clara e definida na literatura carnavalizada: a de fazer com que o homem deixe de coincidir consigo mesmo, na medida em que tais procedimentos esgarçam as "estruturas constituídas" e instauram um novo ângulo de visão, uma nova perspectiva do mundo e da vida, onde o homem não seja obrigado a optar maniqueisticamente entre o Bem e o Mal. Isto é, livre de todas as pressões, religiosas principalmente, possa ele conviver harmoniosamente com o seu *duplo* sem que tal fato implique qualquer consequência:

"Assim como não existe uma só coisa ou fenômeno no mundo que não tenha uma natureza dupla (tal é a lei da unidade dos contrários), também os reacionários têm uma dupla natureza(...)"

(p. 71)

Num mundo assim espacializado nada mais pode causar espanto. A relativização é total. Negam-se todos os conteúdos absolutos, ridicularizam-se todas as bipartições dicotômicas, deforma-se a realidade a tal ponto que tudo, mesmo o que possa parecer mais absurdo, tem aí sua hora e sua vez. No reino do *duplo*, do relativo, o romance investe no travestismo (Madame Satã) como maneira de formalizar a inversão parodística, tipo de inversão que tem uma larga tradição literária, embora não signifique necessariamente homossexualismo. Quando muito, é usada para revelar pelo contraste algum conflito social,¹⁰ como válvula de escape às pressões da estabilidade do meio social hierarquicamente organizado. De qualquer forma, a insistência em marcar a presença dessa personagem agenciaria, pelo menos, a convivência harmoniosa do ser humano com seu *duplo*.

Por outro lado, em termos de carnavalização ou, mais precisamente, de caracterização como sátira menipeia, o *diálogo de limiar* de que já falamos, a *fala dos mortos* e a presença dos suicidas (Getúlio Vargas, por exemplo) vêm ratificar o caráter relativizador até das instâncias menos discutíveis, quais sejam a vida e a morte:

"Em seguida, falou o Presidente Getúlio Vargas (a mesma voz de antes, só um pouco mais rouca):

10 DAVIS, Natalie. "Women on top". In: *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford Univ. Press, 1975, p. 130.

— *Trabalhadores do Brasil!*
Neste momento, em que o Brasil deixa o berço esplêndido e acorda, venho proclamar a República Popular Antropofágica do Brasil!!! (...)

No clima de festa, de euforia total (embora macabra, não nos esqueçamos) não poderia faltar a tematização do próprio Carnaval como festa popular — espaço liberador de todas as tendências,

"(...) e às 5 da manhã as beatas iam para a missa, lideradas pela beata Fininha, fizeram o Pelo-Sinal ao verem o futuro pai de Martha Gellhorn dando vivas a Lênin, Stálin, Mao Tsé-tung, e Luiz Carlos Prestes, e estourando champanhe "Moet et Chandon", na frente de um cordão carnavalesco que cantava "Mamãe Eu Quero".

(p. 57)

onde todas as excentricidades e todos os escândalos já estão previstos e onde uma linguagem licenciada, própria dos *sim-pósios* de que fala Bakhtín, tem lugar como a coisa mais natural do mundo:

"(...) esses caras da Esquadrilha da Fumaça são todos uns loucos. São uns porras duns suicidas em potencial. E são uns putos que ficam querendo fazer bonito."

(p. 39)

Na verdade, todo o conjunto dessas características vai mostrar que Roberto Drummond realiza na linguagem quase todas as possibilidades de *experimentação da idéia*. O espaço do romance é usado incessantemente nesse sentido. E o final da "narrativa", para não cair em contradição com o dialogismo que transita em toda a obra, traz mais uma forma literariamente carnavalizadora, vez que permanece "em aberto": o romance termina mas não se fecha, deixando o discurso em suspenso, mostrando-se mais uma vez como o avesso da literatura formal, monológica. Corroboram-se a relativização e a ambivalência da linguagem que sofre a experimentação na mesma medida em que se oferece a possibilidade de continuação do diálogo, eximindo-se o romance de ter um "desfecho definitivo". Assim, mesmo que o livro pareça terminar, sua linguagem não "morre" com o "fim" do romance: ao contrário, a ausência do caráter

conclusivo abre-lhe a chance de um renascimento tão logo se apresente o ensejo:

"(...) mas no olho dourado da Grace Kelly que é o olho da hiena eu vejo as hienas devorando o brasileiro que matou o senador Edward Kennedy porque ele sabia quem era a mulher que tirava a meia preta devagar, muito devagar, sentada na beira da cama ao som de "Aquarela do Brasil", para receber dólares de homens com sotaque estrangeiro (...) e eu fico olhando no olho dourado da Grace Kelly que é o olho da hiena porque a hiena é uma hiena mas tem um olho dourado como o olho da Grace Kelly

(p. 176)

3 — CONCLUSÃO

Levando-se em conta as características carnavalizadoras que acabamos de observar na obra de Roberto Drummond e que certamente não esgotam a leitura sob essa ótica, vemos que a constância de seu procedimento poético ratifica plenamente suas próprias concepções do que seja a literatura atual — para ele, pelo menos. Nessa dinamização do romance que atualiza de modo bastante preciso seu caráter dialógico, ele transpõe para o espaço do livro toda uma série de atitudes desconventionais. A ambigüidade que perpassa o texto vai fazer com que esse proceder literário se dê como "novo" tanto ao nível da narrativa em si como ao nível da produção propriamente dita. Contra as estruturas fechadas do romance tradicional, apoiado na história ou na memória, ele instaura uma técnica "experimental" em que a liberdade de linguagem se afirma como fator primordial e, a partir daí, tanto as bases temáticas quanto as composicionais estarão irremediavelmente investidas do caráter de livre invenção. Eis assim a nova relação tecida entre o real, a imagem e a

palavra: o romance polifônico que, por sua natureza dialógica vai-se mover entre as "verdades prontas" do mundo e, através da própria linguagem, buscar a sua verdade, a que está por nascer, a que está para ser descoberta. Sem fugir a nenhuma espécie de contradição, ele não teme situar-se entre as formas mais estranhas como o grotesco, fazendo mesmo delas um investimento muito convicto em termos de desconvenção literária. Naturalmente que seu objetivo não deva ficar unicamente nessa anarquização do processo poético. Naturalmente que, enquanto imbrica *grotesco* e *publicística* um discurso sutilmente contra-ideológico se faz ouvir nas brechas de sua própria anarquia. O próprio Bakhtín chama a atenção para o caráter de seriedade que a literatura "cômica" é capaz de conter: se não houvesse um real (empírico ou literário) a ser criticado, a literatura carnavalizada perderia totalmente o sentido vez que se perderiam seus pontos de referência, caindo na alienação total. Acontece que a literatura carnavalizada é uma literatura engajada. Não se baseasse ela no dialogismo que por sua ambivalência é a própria base da paródia que, por sua vez, só tem lugar como discurso de inversão do *status quo* — literário simplesmente, ou a cultura, de modo geral. E quando falamos em voz contra-ideológica no romance em questão, concordamos com Alfredo Bosi quando diz que "não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor".¹¹ Pelo que já observamos não fica muito difícil inferir-se o pensamento de Roberto Drummond, ainda mais quando ele, explicitamente, põe na boca de uma personagem uma fala como esta:

"Há 477 anos que o Ministério da Justiça ou que nome tenha tido ou não tenha tido desde que Pedro Álvares Cabral chegou aqui, veio sendo o Ministério da Injustiça, mesmo quando parecia Justo (o que nos últimos tempos não vinha ocorrendo) porque aplicava a Justiça dos donos do Brasil e a Justiça dos donos do Brasil é uma Injustiça."

(p. 125)

É, pois, apoiado no gênero que escolheu como forma de discurso que ele promove, através da atualização literária do espaço carnavalizado, a própria recuperação da linguagem: investindo contra o significado automatizado em que a literatura transformara a própria metáfora, ele parte para a desmetafori-

11 BOSI, Alfredo. "Paródia, Jogo e Crispação", In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix. 1977. p. 163.

zação da linguagem, revitalizando o significante e insurgindo-se contra o desgaste das formas convencionais. Daí poderemos dizer que se sua intenção é "bagunçar totalmente o coreto" ele, de certa forma, é bem sucedido: jamais nos arriscaríamos a tentar uma análise tradicional de seu romance. Mas se ele pretende burlar a possibilidade de crítica e/ou análise, talvez se esqueça de que, para certa instrumentação teórica — como a de que fizemos uso —, até mesmo este aspecto está previsto. E é bem menos novo do que parece — Bakhtín que o diga.

* * *

OBS.: Para evitar equívocos, queremos acrescentar que isto não significa absolutamente que pensamos poder a obra literária ser simplesmente enquadrada nesta ou naquela teoria; é preciso ressaltar que o aparato teórico, por mais abrangente que seja, não resgata jamais toda a potencialidade do texto. Ou seja: a teorização será sempre um dado *a posteriori* enquanto o texto, numa provocação perene, um desafio constante, algo que fica. Quanto à teoria, ficará ou não: o tempo dirá.

EXERCÍCIOS DE ADMIRAÇÃO

metapoemas

HORÁCIO DIDIMO

"A CARTILHA DA ANA E DO ZÉ" *

A Luiza de Teodoro Vieira

a de ana
z de zé
t de terra
c de céu

serras praias
e sertões
v de verdes
corações

água pura
povo unido
v de vida

chuva boa
sol bonito
Deus amor

* VIEIRA, Luiza de Teodoro et alii. *A cartilha da Ana e do Zé*. Fortaleza, Secretaria de Educação do Estado do Ceará / PRONASEC, s.d.

"A CIÊNCIA CRIADORA" *

Ao Pe. Francisco Sadoc de Araújo

arte de Deus
na criação
divina imagem
nas criaturas

sopro do Espírito
nas profundezas
e nas alturas
da cruz de Cristo

simplicidade
e harmonia
na unidade

de Deus amor
de Deus caminho
de Deus verdade

* ARAÚJO, Pe. Francisco Sadoc de. *A ciência criadora*. Fortaleza, Gráfica Editora Cearense, 1976.

"A GRANDE FALA" *

A Affonso Romano de Sant'Anna

a vida poemável
no poeta que lavra
um mundo mais justo
no bojo do agora

no texto do instante
além da miragem
o semblante eterno
voz iniludível

onde como e quando
falará o Quem
no poema exposto

onde como e quando
estremecerá
nosso peito aberto

* SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas*. São Paulo, Summus Editorial, 1978.

"A INTERTEXTUALIDADE DAS
FORMAS SIMPLES" *

A Elizabeth Marinheiro

pedra do reino
espaço duplo
de vai-e-volta
de reta-e-curva

afirmação
de negações
no intertexto
das formas simples

silêncio verde
que cala e fala
no entretexto

campina grande
sentido novo
do vir-a-ser

* MARINHEIRO, Elizabeth. *A intertextualidade das formas simples*.
Aplicada ao romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna.
Rio de Janeiro. 1977.

"A ROSA DO TEMPO OU
O INTÉRMINO PARTIR" *

A Artur Eduardo Benevides

os álamos
os almargens
as alabandas
as almadias

o aljôfar
os alforjes
os alfanjes
as alegorias

as alfombras
os alpendres
os altiplanos

os alaúdes
as alvoradas
as aleluias

* BENEVIDES, Artur Eduardo. *A rosa do tempo ou o intermimo partir*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

"A RUA E O MUNDO" *

A Fran Martins

nas casas pobres
desalinhas
a rua passa
como um riacho

e vai embora
jardim suspenso
com tanta gente
no seu navio

lá vai a rua
voano alto
sobre a cidade

rua vermelha
da verde infância
no céu azul

* MARTINS, Fran. *A rua e o mundo*. São Paulo, Martins, 1962.

"ÁGUA INSONE" *

A Marly Vasconcelos

pombo-correio
muro em vigília
passado branco
manso tropel

perfil de longe
busca, lembrança
salmo, improviso
cais, ressonância

ofício insone
aprendizagem
convocação

marujo canto
auto-retrato
definição

* VASCONCELOS, Marly. *Água insone*. Fortaleza, Gráfica Editorial Cearense, 1973.

"ARQUITETURA NA NÉVOA" *

A Artur Eduardo Benevides

sol da solidão
vozes argentinas
sono de acauãs
dorso de alazões

rosários de outono
suaves serenatas
névoa arquitetura
da casa do Pai

o vão e o não
mísseis orbitais
não existem mais

poesia de aurora
cantará agora
o Verbo de Deus

* BENEVIDES, Artur Eduardo. *Arquitetura na névoa*. Brasília. 1979.

"AS VERDES LÉGUAS" *

A Francisco Carvalho

então a canção
atrás da esfinge
cristal da memória
dos mortos azuis

redescubro o tempo
dimensão das coisas
cântaro de orfeu
o tempo e os amantes

planto o girassol
velejo na nuvem
vivo a pastoral

dos dias maduros
e vôo sobre as verdes
léguas da poesia

* CARVALHO, Francisco. *As verdes léguas*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1979.

"CANÇÃO DO HOMEM ESSENCIAL" *

A Francisco José Rodrigues

as palavras
grave canto
outro tempo
da lembrança

tempo face
peregrino
madrugada
de acalanto

paradigma
quando em breve
liberdade

o combate
sob o túnel
da verdade

* RODRIGUES, Francisco José. *Canção do Homem essencial*. Fortaleza, Edição do Autor Limitada, 1981.

"CRÔNICAS DE UM CENTENÁRIO" *

A Maria de Lourdes Ribeiro Brandão

são rastros de luz
leves no papel
retratos e nuvens
vozes de crianças

são rastros de luz
na busca do irmão
são verdes lembranças
do sim e do não

são rastros de luz
da luz que ilumina
a gente por dentro

são rastros de luz
da luz de Jesus
de agora e de sempre

* BRANDÃO, Maria de Lourdes Ribeiro. *Crônicas de um centenário*. Fortaleza, Editora Henriqueta Galeno, 1980.

"DO ANTIGO E DO MODERNO
NA ÉPICA CAMONIANA" *

A Luiz Piva

do antigo
do moderno
no poema
lusitano

ontem e hoje
repercutem
na história
do futuro

nas oitavas
sob as armas
e os barões

novas rotas
no oceano
de Camões

* PIVA, Luiz. *Do antigo e do moderno na épica camoniana*. Brasília, Clube de Poesia e Crítica, 1980.

"FALA FAVELA" *

A Adriano Espínola

fala favela
numa só voz
vela favela
por todos nós

que somos cegos
que somos mudos
que somos tardos
que somos surdos

nós que fugimos
e não ouvimos
tua lição

nós que calamos
e não cantamos
tua canção

* ESPÍNOLA, Adriano. *Fala favela*. (Auto do desabrigo nordestino). Fortaleza, 1981.

"LEMBRADOS E ESQUECIDOS" *

A Otacílio Colares

vejo o jogral
impenitente
saltando o abismo
dos esquecidos

hora de sol
inconfundível
nos horizontes
reconvidados

um dois três quatro
cinco caminhos
no nosso chão

cearensidade
na fortaleza
do coração

* COLARES, Otacílio. *Lembrados e esquecidos*. Fortaleza, Imprensa Universitária da UFC, 1975-1979. V. 1-4, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981. V. 5.

"LITERATURA E IDEOLOGIA" *

A. Pedro Lyra

o polismo
com três asas
vai ao pólo
do problema

na essência
diz e faz
sobre o tempo
sobre o tema

é produto
do relógio
do dilema

no reduto
ontológico
do poema

* LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis, Vozes, 1979.

"M A R A M A R" *

A Helena Parente Cunha

sob aqui
sob o sono
cais antigo
sobre o mar

mais que azul
junto ao céu
no silêncio
de sem flor

rasos traços
lento leme
desabraços

incansáveis
de oceanos
sempre mais

* CUNHA, Helena Parente. *Maramar*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, INL, 1980.

"MISÉRIA E SONHO NO CANAL" *

A Faria Guilherme

no beco do trilho
as cores do time
o muro da fábrica
a linha de fundo

no beco do trilho
pacotes de anil
tipóia encardida
riacho correndo

no beco do trilho
a vida quengueira
de sonho e miséria

ponta de canal
taça azinhavrada
de miséria e sonho

* GUILHERME, Faria. *Miséria e sonho no canal*. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 1977.

"MUSA DE AQUÉM E DE ALÉM" * *MISÉRIA E SONHO NO CASO DE JOSÉ REBOUÇAS MACAMBIRA*

A José Rebouças Macambira

musa de aquém
musa de além
perto que vai
longe que vem

monge que vai
prece que vem
vozes de aquém
vozes de além

de sabiás
palmaciando
a nova vida

da rima leve
do metro forte
de macambira

* MACAMBIRA, José Rebouças. *Musa de aquém e de além*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

"O ACARAÚ — BIOGRAFIA DO RIO"*

A José Alcides Pinto

navego no rio
no sono no enigma
no vôo dos abutres
e dos equinócios

navego no seco
no osso no fosso
e nas sete pragas
da estação da morte

navego nas faces
— facas — sete fauces
do rio dragão

e vejo além-sombra
o mar da poesia
verde verde verde

* PINTO, José Alcides. *O Acaraú — biografia do rio*. Fortaleza, Editora Henriqueta Galeno, 1979.

"O MITO NA LITERATURA DE CORDEL"*

A Luiz Tavares Júnior

euforia
disforia
na mensagem
das raízes

inocências
perseguidas
e maldades
castigadas

tudo e nada
sim e não
voz e véu

mundo e mito
pendurados
no cordel

* TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro. 1980.

"O UNIVERSO MÍ(S)TICO
DE JOSÉ ALCIDES PINTO" *

A José Lemos Monteiro

na plantação
de treva e travo
o metapoeta
ondula as asas

trafega o reino
da tempestade
cavalga a glória
do furacão

deuses opacos
batem nas latas
da maldição

nos negativos
não revelados
do coração

* MONTEIRO, José Lemos. *O universo mí(s)tico de José Alcides Pinto*. Fortaleza, 1979.

"OS DOZE PARAFUSOS" *

A Moreira Campos

no pulso do mestre
doze parafusos
trinta parafusos
infinitas rugas

no pulso do mestre
carta testemunho
o grande cipreste
anjo sepultura

no pulso do mestre
o mundo da vida
pisada, moída

no pulso do mestre
a vida do medo
da morte vivida

* CAMPOS, Moreira. *Os doze parafusos*. São Paulo. Cultrix, 1978.

"OS VIVENTES DA SERRA NEGRA" *

A Batista de Lima

ouvir palavras
nas cumeeiras
nas tardes brancas
de velhas casas

tecer palavras
pendões de cana
nascer estrelas
nas almanjarras

polir palavras
nas madressilvas
nas madrugadas

ouvir palavras
tecer palavras
polir palavras

* LIMA, Batista de. *Os viventes da Serra Negra*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

"PARÁBOLA DA SECA" *

A Milton Dias

a seca é tão grande
que os santos e os anjos
correm pressurosos
para o arco-íris

estamos sedentos
estamos cansados
mas nos agarramos
à nossa miséria

no fundo do abismo
bem dentro de nós
o Senhor espera

na hora da entrega
da seca ao Senhor
jorrarão as águas

* DIAS, Milton. "Parábola da seca". In: DIAS, Milton & MARTINS Cláudio. *Viagem ao arco-íris*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1974, p. 99-101.

"RAUL DA FERRUGEM AZUL" *

A Ana Maria Machado

enferrujados
somos irmãos
enegrecidos
ou azulados

esverdeados
ou alquebrados
desvanecidos
esbranquiçados

somos irmãos
nas mesmas asas
nas mesmas casas

enferrujados
entre a missão
e a omissão

* MACHADO, Ana Maria. *Raul da ferrugem azul*. Ilustrações de Patrícia Gwinner. Rio de Janeiro, Salamandra, Brasília, INL. 1979.

"REZA"

A Maria Elias Soares *

a reza
trabalha
na vida
do homem

o homem
trabalha
no mundo
de Deus

trabalho:
milagre
da vida

do homem:
milagre
de Deus

* SOARES, Maria Elias. *Reza*. Ilustrações de Buy Amomth. Fortaleza, MEC-PRONASEC-SEC-UFC-FCPC, 1982. (Biblioteca da Vida Rural Brasileira, Coleção Escola, Série Gente e Coisas, 2).

"ROMANCEIRO DE BÁRBARA" *

A Caetano Ximenes Aragão

é esta a ave
da madrugada
a flor e o fruto
da liberdade

fio de vento
nuvem caída
olhar de chuva
passo sangrento

teus filhos mortos
em desencanto
teu acalanto

na terra amarga
nas águas bravas
da tempestade

* ARAGÃO, Caetano Ximenes. *Romanceiro de Bárbara*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1980.

"ROSA DO LAGAMAR" *

A Eduardo Campos

é esta a água
de muito mar
é esta a lágrima
este o olhar

é esta a hora
de muito amar
é esta a rosa
do lagamar

é este o lago
de sol luar
este esperar

é esta a hora
é esta a rosa
do lagamar

* CAMPOS, Eduardo. "Rosa do Lagamar". *Comédia Cearense*, Fortaleza, 2: 3-19, 1964.

"SINTAXE DO COMPROMISSO" *

A Carlos d'Alge

creio na terra
que tudo lavra
e no mar grande
da liberdade

creio na vida
e na palavra
que assopra o fogo
da humanidade

creio no dom
do amor de Deus
em tudo isso

creio na arte
e na sintaxe
do compromisso

* d'ALGE, Carlos. *Sintaxe do compromisso*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1980.

"SOL DE VIDRO" *

A Francisco Marques da Silva

sol de vidro
é a vida
que se perde
cada dia

sol de vidro
é o circo
é a ânsia
da poesia

é o brilho
na pupila
do retrato

é o sonho
da ciranda
face a face

* SILVA, Francisco Marques da. *Sol de vidro*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

"SUMOS DO TEMPO" *

Para a ânfora e o bergantim
do poeta Linhares

sonatas de luz
e cores amargas
linhares linhagem
das altas palavras

da urgência de amar
os sumos do tempo
do agora e do sempre
ao sono das aves

na mira do amor
nos mares de dor
do vosso dilema

alguém vive em nós
no abrigo do xale
do vosso poema

* LINHARES FILHO. *Sumos do tempo*. Fortaleza. Sin Edições, 1968.

"UMA PENA, UMA SAUDADE" *

A Francisca Nóbrega

uma rosa
de saudade
a menina
na janela

uma pena
quanta pena
quantas asas
quanto céu

a poesia
longa dança
sempre um dia

passarinho
nuvem branca
vôo possível

* NÓBREGA, Francisca. *Uma pena, uma saudade*. Ilustrações de Arthur H. Braga. Rio de Janeiro, Ed. de Orientação Cultural, Cultural, Brasília, INL, 1979.

"UMA IDÉIA TODA AZUL" *

A Marina Colasanti

uma idéia
toda azul
que desfaça
nossos nós

que navegue
bem veloz
na casquinha
de uma noz

como um rio
como o fio
de uma voz

uma idéia
que transforme
todos nós

* COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1979.

"VIDA PRÁTICA" *

A Domingos Carvalho da Silva

na vida prática
de água e tempo
rosa e palavra
mortos não morrem

na vida prática
suor salário
do grave ofício
um rio cresce

na vida prática
ode maior
tudo se soma

vera-cidade
sonho de luz
fontes nascendo

* SILVA, Domingos Carvalho da. *Vida prática*. 2. ed., São Paulo, Edições GRD, 1978.

"VITRAIS" *

A Eduardo Fontes

estes vitrais
são o segredo
da calma paz
de campos verdes

estes vitrais
são o silêncio
dos horizontes
das catedrais

são como fontes
de coisas simples
suavemente

canção de rosas
velas acesas
irmã ausente

* FONTES, Eduardo. *Vitrais*. Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto, 1979.

O JORNALISTA DO DISTRITO DE ÉVORA *

JOÃO VIANNEY CAMPOS DE MESQUITA

*Sobre a nudez forte da verdade
O manto diáfano da fantasia
(Eça)*

1. INTRODUÇÃO

Torna-se extremamente difícil ao leigo, não afeito ao pastiche nem à cópia servil, focar tema tão rebatido em mais de cinquenta estudos em livros, além de centenas de monografias, publicadas ou inéditas, sobre a tessitura da obra eciana em todo o mundo.

Com respeito a essa copiosidade bibliográfica, Galeão Coutinho, no Prefácio do livro *Crítica social de Eça de Queiroz*, da autoria de Djacir Menezes, refere-se à possível desconfiança que esse texto do escritor de *Naturgesetzlichkeit Und Soziales Leben* poderia suscitar, formulando a pergunta: — *Mais um livro sobre Eça de Queiroz?*¹

Braga Montenegro, um dos nossos mais eminentes literatos, — recentemente desaparecido — é de opinião que *O assunto Eça de Queiroz se me afigura, encarado do ponto de vista biográfico, senão inteiramente, pelo menos nos seus aspectos característicos, um assunto esgotado. Tudo o que, de agora em diante, aparecer, neste particular, será como retoques ligeiríssimos a essa extraordinária figura que encheu mais de meio século de vida literária dos povos da língua portuguesa, e de tal maneira a obscurecer tantos e tão grandes valores que na órbita*

* Prêmio Elos-Eça 1980, promovido pelo Elos Clube de Fortaleza.

1 MENEZES, Djacir. *Crítica social de Eça de Queiroz*. 2. ed. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1962.

*tocada de sua auréola nunca puderam ter o destaque de que eram merecedores.*²

Com efeito, fazendo a mais absoluta fé nos dois cearenses de nomeada, — cujas opiniões, aliás, afluem às gerais da crítica — como é que vamos, na postura de iniciado em assuntos literários e na condição de leitor comum, apenas tocado de maior curiosidade sobre a profundidade da obra e das relações queirozianas, proceder a essa abordagem? É um problema a ser solucionado aqui por quem procurou mourejar em terreno dessalinizado e desde há muito sem o humo do ineditismo, desprovido da riqueza química deste solo que perdeu a latência, revolido pelos mais dignos e doutos exploradores.

Contudo, no pressuposto de que a nossa pretensa diligência sane tal dificuldade, surge outro busílis, que se configura na limitação do espaço físico para feitura do trabalho. Discorrer sobre a obra do tradutor de *Philidor* (José Bouchardy) em apenas dez laudas datilografadas é labor que obriga a um extraordinário poder de suma e subtrai do escrevinhador mais minudente, avesso à obscuridade, o lance de perscrutar, num discurso mais solto e menos telegráfico, as diversas facetas da produção do ilustre parceiro de Ortigão.

Talvez *minima de malis* tenha presidido o pensamento dos organizadores do Concurso, em limitando o número de linhas para confecção do ensaio. Dessarte, escrever-se-á pouco. Por isso errar-se-á menos.

Caso, entretanto, consigamos, a for dos bons alunos de Aritmética, montar e resolver esses dois carroções, chegaremos ao cabo da lousa sem ter gasto todo o craião e, quem sabe, ratificaremos o *chi molto chiarla, spesso fala*, dos conterrâneos de Giovanni Verga, que, por sinal, em sua pátria, fez escola com Eça.

Feitas essas considerações propedêuticas, temos, ainda, a louvar a iniciativa do Elos Clube de Fortaleza na promoção desse Concurso, que não pôde prescindir da colaboração do *cidadão de duas pátrias* Manuel Dias Branco, conhecido industrial no Ceará, que doou a importância destinada à premiação.

O assunto Eça de Queiroz, conquanto suficientemente conhecido por aqueles que lidam, de ofício ou por curiosidade, com literatura, é ainda pouco sabido pelos estudantes, que o preterem em favor da especialização e *ex vi* do afogadilho em que vive o mundo moderno, mormente nas cidades, onde a febre

2 MONTENEGRO, Braga. *Correio retardado: estudo de crítica literária*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1966, 259 p.

da conquista, *maquiavelicamente*, justifica a competição, no mais das vezes custosa e até desleal.

O estímulo desse concurso deu azo aos estudantes cearenses de procurarem conhecer, com maior profundidade, não somente a vida e a obra do jornalista do *Distrito de Évora*, mas também o relacionamento da sua figura e da sua escola com todas as literaturas de língua portuguesa, porquanto ele foi par, continuador, reformador e mestre das idéias provindas de Emile Zola e Gustave Flaubert, por sua via e influência difundidas pelo Brasil e chegadas ao Ceará.

2. A VIDA EMBASANDO A OBRA

Imagine-se no segundo quartel do séc. XIX, num país de progênie católica, onde grassavam os preconceitos de toda sorte, o que significava um filho natural. Infira-se, considerada a lonjura dos anos, o que queria dizer uma pessoa ficar até os quatro anos alvo da maledicência, da ausência paterna e do remoque público por ter nascido à margem da relação matrimonial. Considere-se, como ensinam os psicólogos infantis, que os primeiros estágios da personalidade, aliás os mais importantes no cadinho psicológico, se formam na primeira infância e, por essa causa, uma pessoa agrega à sua personalidade todos os eventos adventícios, bons ou ruins. Somem-se, depois, todos esses elementos e ilaia — se o que deve ser ilaído, apondo-se nesse estado o menino de Póvoa do Varzim, que privou da modéstia da família da Vila do Conde, no Minho, e, algum tempo depois de 1849 — quando se casaram os pais — ficou em Verdemilho, na convivência dos avós paternos até 1855, quando lhe morreu a avó.

Foram assim os primeiros dez anos de Eça, filho de José Maria de Almeida Teixeira de Queiroz e de Dona Carolina Augusta Pereira Eça, nascido aos 25 de novembro de 1845 e que viria a ser uma das figuras mais representativas das letras em todo o mundo. Depois de ter sido interno no Porto, foi aprovado para a Faculdade de Direito de Coimbra, onde se bacharelou tendo por escopro as idéias materialistas de Feuerbach, Huxley e Haeckel e as positivistas de Comte, Littré e Taine, difundidas e muito em voga na época. No Colégio da Lapa, no Porto, dirigido por Joaquim da Costa Ramalho, pai de Ramalho Ortigão, conheceu este escritor, tendo, então, . . . *nascido a férvida amizade que haveria de ligar para sempre os dois futuros escritores.*³

3 LELLIS, Raul Moreira de. *Português no colégio*. 10. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1968, p. 312.

O fruto maior da sua estada na Faculdade de Direito foi seu relacionamento com Teófilo Braga e Antero de Quental, tendo sido este último o líder da geração realista, pois que Eça de Queiroz não pontificou em Coimbra como aluno brilhante, de modo a ter assegurado um bom futuro forense.

*Sob o ponto de vista escolar, foi Queiroz um aluno apagado. Da Universidade e dos professores não lhe ficaram recordações lisonjeiras. Sua passagem por Coimbra nada tem de espetacular e é quase silenciosa.*⁴

Aliás, prova o asserto a indecisão do futuro escritor quanto à carreira que iria seguir, pois, instalada sua banca de advogado em Lisboa, pouco tempo demorou-se com essa atividade, repudiando-a por encará-la prosaica, rotineira e sem sentido.

Até então, Eça de Queiroz guardava na retentiva suas observações sobre as pessoas e os ambientes onde vivera, sem que nada de monta levasse ao lume, a não ser cerca de onze folhetins publicados, entre os anos de 1866/67, na *Gazeta de Portugal*, abrindo a série as suas *Notas Marginais*.

Em 1867, esteve em Évora, onde fundou e foi diretor do *Distrito de Évora*, jornal de oposição de que se utilizava, também, para fins literários que diziam com os movimentos filosóficos de então. Neste mesmo ano, voltou a Lisboa e recomeçou a sua colaboração na *Gazeta*, publicando *O Milhafre* (folhetim n.º 12). Nessa oportunidade, formou-se o grupo do *Cenáculo*, centro de convívio intelectual, do qual participavam, além de Eça e dentre outros, Antero de Quental, Jaime Reis e Salomão Sáraga.

Com remissão à mocidade estudantil do autor de *A Cidade e as Serras*, retiramos de João Grave e Coelho Neto o seguinte: ... *A mocidade de Eça de Queiroz foi concentrada. Pertencente a uma geração inquieta e turbulenta, comprazia-se, em Coimbra, em reparar o que à sua volta ocorria, pensando já talvez em algumas personalidades de sua galeria futura. Não manifestou, como estudante, acentuadas preferências por qualquer gênero de arte; mas o teatro chegou a merecer-lhe uma simpatia de tal ordem que, nas récitas organizadas pela Academia, era ele quem desempenhava os papéis de galã e com extraordinário relevo. Isto familiarizou-o com o diálogo, deu-lhe a inteligência das situações e a sutileza na lógica dos caracteres,*

4 RAMOS, Feliciano, apud IANNONE, Carlos Alberto. In: QUEIROZ, Eça de. *O Crime do padre Amaro*. São Paulo, Ed. Três, 1972. (Obras imortais de nossa literatura, 2).

*afiando-lhe mais os dons de observador e de psicólogo. A experiência do teatro foi altamente favorável ao futuro romancista.*⁵

Com o Cenáculo começara, então, a vida de escritor de Eça de Queiroz, que demonstrara, já nos folhetins — conquanto estes não fossem a glorificação — seus pendores literários. Deixara Coimbra sem que se vislumbrasse nele o incomparável escritor que seria dentro em pouco tempo.

Como já se disse, Eça de Queiroz, enquanto em Coimbra não desidiara nas suas observações e tentativas, não deixando de fazer repetidos ensaios de contos, de novelas e de romances, alfarrábios que imediatamente inutilizava, como a repetir um novo Caná, pois lhe não havia chegado ainda a hora.

Em 1869, o pintor de *O Primo Basílio* esteve presente, junto com o Conde de Resende (seu futuro sogro), à abertura do Canal de Suez, tendo visitado o Egito e a Palestina, viagem que foi decisiva para sua carreira. De lá voltou com o manuscrito de *O Egito*, série de reportagens sobre aquela Região. No ano seguinte, publicou uma série de folhetins sob o título geral de *De Port Said a Suez* e, nesse mesmo ano, foi nomeado administrador do Concelho de Leiria. *Entre 24 de junho e 27 de setembro de 1870 — narra o professor Carlos Alberto Iannone, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, em compilação que trabalhou para a Editora Três, no volume 2 das obras imortais de nossa literatura, — saiu em folhetins O mistério da estrada de Sintra, no Diário de Notícias.* Com a intenção de seguir carreira diplomática, entrou em concurso para cônsul de primeira classe, na Sala do Corpo Diplomático do Ministério dos Estrangeiros, logrando a primeira classificação. O ano de 1871 marcou uma série de acontecimentos importantes: realizaram-se as famosas *Conferências Democráticas do Cassino Lisboense*, sendo Eça de Queiroz o quarto conferencista com a dissertação *Realismo como Nova Expressão de Arte*. Foi exonerado do cargo de administração em Leiria. Em 1872, partiu para Havana, nomeado Cônsul de 1.^a classe nas Antilhas Espanholas. No ano seguinte, conheceu os Estados Unidos em missão oficial. Transferiu-se, em novembro de 1874, para New Castle, na Inglaterra. Começou a elaborar os seus primeiros grandes romances naturalistas: *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio*.

Nos anos de 1877 e 1878, colaborou no jornal *A Atualidade*, do Porto, com as *Cartas de Londres*. Sua atividade intelectual e diplomática era intensa: transferiu-se para o Consulado de

5 GRAVE, João & COELHO NETO. Eça de Queiroz. In: LELLO Universal. Porto, Lello, s.d., p. 822.

Bristol (1878), colaborou na *Gazeta do Rio de Janeiro* e publicou, em folhetins, o romance *O Mandarim*, no *Diário de Portugal* (1880). No início de 1880, viajou a Portugal, em férias, ali permanecendo até junho. Três anos depois foi eleito sócio correspondente da Academia Real de Ciências. Em uma de suas viagens, estando em Paris em 1885, entrou em contato com Emile Zola, o mestre do Naturalismo francês. Entretanto, apesar da intensa atividade como Cônsul e literato, Eça de Queiroz sentia-se só. Tinha conhecido, no verão de 1884, na Praia da Granja, em Portugal, Dona Emília Resende, filha do Conde de Resende. Mantinha com ela um romance, alimentado por farta correspondência. Resolveu, então, se casar. Em fevereiro de 1866, no Oratório particular da Quinta de Santo Ovídio, contraiu matrimônio com Dona Emília. O seu casamento e, dois anos depois, a sua nomeação para Cônsul de Portugal em Paris mudaram radicalmente sua vida. Instalou definitivamente sua casa em Neuilly, Paris, e passou a viver como burguês, dedicando-se ao lar, à família e aos seus escritos. Fez nova viagem a Portugal. Dirigiu a *Revista de Portugal*. Em 1889, agregou-se ao grupo dos *Vencidos da Vida*, de que faziam parte Oliveira Martins, Guerra Junqueiro e Ramalho Ortigão, dentre outros. Em 1897, começou a publicar, na *Revista Moderna*, o romance *A Ilustre casa de Ramires*. Doente já há algum tempo, Eça de Queiroz deixou Paris, na companhia de Ramalho Ortigão, indo para a Suíça, onde vai procurar alívio para os males de que padece há muito e nos últimos tempos se agravaram. Seu estado de saúde piora. Regressa a Paris e falece a 16 de agosto de 1900, em sua casa, às quatro e meia da tarde. No dia seguinte, foi transportado a bordo do navio *África* para ser enterrado no Cemitério do Alto de São João.⁶

Nessa efervescência de vida privada, diplomática e literária formou-se e firmou-se a personalidade do grande escritor lusitano, de quem resultou este maravilhoso legado à Humanidade. Entre a ribalta e o cenário estava o artista com sua verve criadora incentivada pelas experiências e observações bebidas do cotidiano, prenes de valor social e eivada de um criticismo, exacerbado para a época, mas plenamente aceito na posteridade que lhe sobreveio, posto que realístico e sem os excessos próprios dos modismos inconsistentes. Eça de Queiroz fez e re-
visionou escola, assimilando o que de fora entrava, especialmente de França, antes peneirando o que de Zola, Balzac, Flau-

6 IANNONE, Carlos Alberto. In: QUEIROZ, Eça de. *O Crime do padre Amaro*. São Paulo, Ed. Três, 1972. (Obras imortais de nossa literatura, 2).

bert ou Maupassant não interessava às letras nacionais nem ao fio programático e ideológico do Realismo. Colheu-lhes a nata e sacudiu a lia.

3. AMBIÊNCIA HISTÓRICA DA PRODUÇÃO

O Realismo português experimentou, para sua implantação, dois momentos distintos, assinalados por eventos ruidosos: o da "Questão Coimbrã" (1865) e o das *Conferências do Cassino Lisbonense* (1871).

A Revolução Industrial, carregando seus progressos e inovações no campo da ciência e da tecnologia, abalou profundamente a estrutura da sociedade europeia, mexendo com preconceitos atrelados a séculos de tradição.

Nesse tempo, o ambiente literário de Portugal efervescia, estimulado por duas correntes: de um lado, os *escritores de Lisboa, conservadores, tradicionalistas, completamente fechados a qualquer influência renovadora, a alimentar sua vaidade ao calor oficial do aplauso dos consagrados*; de outro lado, a mocidade universitária de Coimbra, independente, batida de sol, excitada pelas doutrinas que traçavam novo rumo espiritual ao mundo.⁷

*No pequeno meio de Coimbra condensavam-se em corpo de idéias as influências mais díspares e de procedência mais heterogênea. O orientalismo, o folclore com intenções étnicas, a filologia e metafísica alemãs, o realismo francês, a filosofia da história, o socialismo, o positivismo e as generosas teorias de confraternização e filantropia, todas essas novidades se confundiam, e excitavam naquela exaltada mocidade tendências mentais diametralmente opostas ao esgotado romantismo.*⁸

Antônio Feliciano de Castilho — o *primus inter pares* da crítica e consagrado nas letras oficiais — em prefácio ao livro *Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, se referia, em tom de deboche e despreço, *àqueles jovens irrequietos que tinham a audácia de não lhe pedirem a benção*... Estava ferida a Questão Coimbrã, ou Bom Senso e Bom Gosto, que marcou indelevelmente a história literária de Portugal.

Antero de Quental, o mais exaltado *coimbrão*, e Teófilo Braga, do mesmo grupo, já haviam publicado algumas peças dentro do novo espírito e da mais moderna linha de construção. Foi aos dois líderes da reação anti-romântica — Antero e Teó-

7 LELLIS, Raul Moreira de. *Português no colégio*. 10. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1968, p. 301.

8 FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1940, p. 299.

filo — que Castilho dedicou parte da Carta-Prefácio. É Viana Moog que conta: ... *Nela Castilho fazia alusões aos perigos que ameaçavam as letras portuguesas e propunha, para remediar o mal, fosse criado um curso oficial de literatura, para cuja cadeira lembrava o nome do próprio Pinheiro Chagas. A severidade do futuro professor parecia-lhe suficientemente comprovada pelo fato de muitos novos já terem sido acremente abjurgados por este aquilatador inexorável! Mas, para desgraça de Castilho, a carta a certa altura traía-lhe demasiadamente os recalques, resvalando para o terreno das invetivas contra Antero e Teófilo, no estilo amaneirado da escola por ele chefiada. Em suas apreciações entrava também um pouco forçadamente Vieira de Castro, para que o golpe não doesse tanto.*⁹

A retaliação, violenta retaliação, veio com Antero de Quental, através do folheto *BOM SENSO E BOM GOSTO* título que lembrava as duas principais qualidades negadas por Castilho ao grupo coimbrão. A violência do panfleto conduzia toda a indignação dos *novos* contra a encanecida cabeça de Castilho, que, ferido em sua dignidade e pundonor, não treplicou. Veio-lhe contudo, em defesa, Ramalho Ortigão (que mais tarde aderiu aos realistas) com um provocador artigo no *Jornal do Porto*, tachando a Antero, inclusive, de covarde, por ser Castilho velho e cego. Daí o celeberrimo duelo de Antero e Ortigão. Foram às vias de fato, mas, no fim, como bons cavalheiros, se reconciliaram no próprio campo de honra.

Em 71, recrudescceu o movimento com a série de conferências que Antero de Quental organizou no Cassino Lisbonense. O espalhafato da Questão Coimbrã emprestou a maior preeminência às conferências. Com o salão principal lotado, Antero pronunciou a primeira de uma série de quatro conferências sobre as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, focalizando como causas o catolicismo resultante do Concílio de Trento, o Absolutismo e o desdobraimento irracional das Conquistas.

Entre outras conferências realizadas, veio a vez de Eça de Queiroz, que falou sobre o *Realismo na Arte*. Segundo o conferencista, que, com o grupo, solidificava o realismo, este não é somente *um processo de forma, mas uma nova filosofia do espírito humano; é a proscrição do falso e do convencional na análise crítica do homem; é a doutrina moral por excelência, pois que visa a condenar o vício, desnudando-o; é o instrumento*

9 MOOG, Vianna. *Eça de Queiroz e o século XIX*. 2. ed. Porto Alegre, Globo, 1969, p. 66-7.

de regeneração social, que procura, pelo temor do mal, criar a religião do bem.¹⁰

Quando estava para ser proferida por Salomão Sáraga a quinta sessão em torno de *Os Historiadores Críticos de Jesus*, o governo determinou o encerramento das conferências democráticas.

De nada adiantaram os protestos. Não se reabriram as sessões.

*Em 1865, a luta processava-se apenas no plano literário; a proibição das conferências nada mais era do que o prolongamento dessa mesma luta no terreno político e social.*¹¹

4. A OBRA E A CRÍTICA

4.1 — A obra

Não nos cabe, ao termo dessa abordagem, deixar juízo crítico-comparativo sobre a produção queiroziana. Isso constituiu, no lapso de mais de cem anos, tarefa para os especialistas e analistas de mister, especialmente tendo em linha de conta o que disseram Galeão Coutinho e Braga Montenegro, mencionados linhas atrás. *Ne sutor ultra crepidam* desanimamos a empreender tamanha empreitada. O escopo deste trabalho é o de reunir sucintamente os principais lances da vida e os mais preeminentes momentos da obra do autor de *A Relíquia*, conectando-os à contextura literária brasileira, inclusive a cearense, sobre a qual o escritor sobremodo influenciou, máxime no que pertence à escola realista.

Eça de Queiroz escreveu romances, contos e literatura de viagem, tendo militado, ainda, com certo sucesso, no jornalismo. Conquanto sua produção seja bastante eclética, posto que foi epistológrafo, crítico literário, hagiógrafo, cronista, jornalista e polemista, foi no conto e no romance que se construiu e se destacou como o maior escritor português do século XIX e um dos maiores escritores de língua portuguesa. Na sua obra observam-se três fases distintas. A primeira fase de iniciação ou fase romântica — entressacha-se a 1866-1875 e vai desde os folhetins da *Gazeta* até *O Crime do Padre Amaro*, seu primeiro grande romance realista. Esses trabalhos foram mais tarde reunidos por Jaime Batalha Reis no volume *Prosas Bárbaras*, exclusive *O Crime do Padre Amaro*. Nesse período depreende-se

10 LELLIS, Raul Moreira de. Op. cit., p. 305.

11 Id. ibid.

que há lugar maior para o fantástico por meio do inusitado, do sobrenatural e do macabro. É nítida a influência do satanismo de Baudelaire e das idéias tétricas de Poe. Os escritos dessa fase demonstram um gosto pela linguagem complicada, de simbologia exageradamente pessoal, uso excessivo de adjetivos e introdução de neologismos e galicismos, pelo que foi acerbamente criticado. Além das *Prosas Bárbaras*, reunidas por Batalha Reis, pertencem à primeira fase *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrito em colaboração com Ramalho Ortigão, e *Uma Campanha Alegre*, produto de material publicado em *As Farpas*, jornal dirigido por Ortigão. *O Mistério da Estrada de Sintra* é um tipo de romance policial, cujo argumento se desenvolve a partir da agressão que indivíduos encapuzados praticam a um médico que regressava de Sintra para Lisboa. Muitos críticos enxergam nesse enredo a intenção adrede de criticar os romances de Camilo Castelo Branco, repletos desse tipo de motivo.

A segunda fase — fase de plenitude realista (1875-1887) — começa com a publicação do *O Crime do Padre Amaro*, escrito em 1871 e lido a alguns amigos em 1872, mas somente publicado em 1875, terminando com *Os Maias*. Nesta fase, ... aderindo às teorias do realismo iconoclasta a partir de 1871, Eça coloca-se sob a bandeira da República e da Revolução, e passa a escrever, em coerência com as idéias aceitas, obras de combate às instituições vigentes (Monarquia, Igreja, Burguesia) e de ação e reforma social.¹² Pertencem à segunda fase *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *O Mandarim*, *A Relíquia* e *Os Maias*, sendo que *O Mandarim* é considerado o menos realista. "É, antes, um volume de fantasias em que Eça pretendeu demonstrar que o dinheiro ganha honestamente, com o suor do trabalho, é o único que pode trazer felicidade e satisfação ao homem."¹³

O Crime do Padre Amaro, o primeiro rebento realista-naturalista do Escritor, tem fio parecido com *O Crime do Abade Mouret*, de Emile Zola. Segundo José Mesquita de Carvalho, *O Crime do Padre Amaro* foi obra que se procurou inculcar de plágio da de Zola e que seria ainda motivo para discussão se não provasse ter sido publicada antes.¹⁴ Aliás, é o próprio Eça que diz, na *Nota da 2.ª Edição do Livro*: "... E no Brasil e em

12 MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa*. São Paulo, Saraiva, 1968.

13 IANNONE, Carlos Alberto. A Vida de Eça de Queiroz. In: QUEIROZ, Eça de. *O Crime do padre Amaro*. São Paulo, Ed. Três, p. 15 (Obras imortais de nossa literatura, 2).

14 CARVALHO, José Mesquita de. *História da literatura*. Porto Alegre, Globo, 1940, p. 558.

Portugal escreveu-se (sem todavia se aduzir nenhuma prova efetiva) que *O Crime do Padre Amaro* era uma imitação do romance do Senhor E. Zola — *La Faute de L'Abbé Mouret*; ou que este livro do autor de *Assomoir* e de outros magistrais estudos sociais sugeriria a idéia, os personagens, a intenção do *O Crime do Padre Amaro*.

Eu tenho algumas razões para crer que isto não é correto. *O Crime do Padre Amaro* foi escrito em 1871, lido a alguns amigos em 1872, e publicado em 1874. O livro do Senhor Zola, *La Faute de L'Abbé Mouret* (que é o quinto volume da série Rougan Macquart), foi escrito e publicado em 1875."

Romance de costumes e de atualidade, *O Crime do Padre Amaro* pretendeu apontar a corrupção existente no meio eclesiástico da época. Constitui-se *O Crime do Padre Amaro* num retrato fiel e minucioso da sociedade leiriense, muito influenciada pelos membros do clero, como é comum, aliás, entre a gente dos pequenos aglomerados de província.¹⁵

O Primo Basílio desenvolve-se em Lisboa e os personagens são reais, de personalidades diferentes dos de *O Crime do Padre Amaro*. Sempre vergastando os românticos, Eça quis provar que uma educação em bases românticas é falha, visto que Luísa, presa por ideais românticos, no final da estória, torna-se adúltera, embora tenha resistido a investidas de Basílio, diferentemente daquelas reações pusilânimes próprias de Amaro ou Amélia no *O Crime do Padre Amaro*.

A Reliquia, romance-crítica social, é outro importante produto editorial do realismo português. Nele, Eça de Queiroz ataca os fingimentos e as falsas devoções num tom sarcástico e dirigindo as carapuças às cabeças certas. Vários didatas colocam-no na terceira fase.

Os Maias é romance naturalista do maior valor, pois encerra uma crítica à sociedade lisboeta dos últimos anos do século passado. Trata-se de um caso de incesto, amor físico entre dois irmãos, que se desvenda no cabo do livro. Sobre *Os Maias*, diz Antônio José Barreiros: *Quis pintar nele a sociedade portuguesa, tal qual fez o Constitucionalismo de 1830, como expressamente disse em carta a Teófilo Braga. Porque teria de abranger todas as infra-estruturas dessa sociedade, política e finanças, religião e moral, literatura e jornalismo, festas e jogos e espetáculos, amizades e relações entre famílias, a obra resulta muito complexa.*

A terceira fase — fase de maturação estilística — limita-se pela publicação de *Os Maias* e vai até 1900. Eça inicia os temas

15 IANNONE, Carlos Alberto. Op. cit., p. 15.

de cunho social e nacionalista. Adquire mais interesse pelos problemas intelectuais, estéticos e históricos. Vendo que pouco ou nada adiantava com a sátira ao vício, abandona-a e ergue uma obra de sentido construtivo, contactando com o outro lado do mundo que ainda não estava podre. É uma fase em que atinge a maturidade intelectual.¹⁶ É a época em que o Escritor adquire imortalidade através do fulgor estético das suas peças, que fizeram dele figura ímpar no contexto do realismo e das letras lusas. Representam esta terceira fase, principalmente, três obras: *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Correspondência de Fradique Mendes* e *A Cidade e as Serras*, obra publicada post mortem.

No *A Ilustre Casa de Ramires*, *Eça de Queiroz critica a decadência portuguesa do século passado, confrontando Portugal de então com o da Idade Média e começo da Renascença, ao tempo da Revolução Comercial. Gonçalo Ramires é o principal personagem, descendente de estirpe, mas que vive de rendas sem nada produzir.*

A *Correspondência de Fradique Mendes* consta de duas partes: uma em que o Escritor esboça a personalidade do protagonista do Romance-Fradique; outra em que mostra a correspondência dirigida por este a conhecidos escritores da época, como Oliveira Martins, Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro. O Autor aproveita as cartas para expor as suas idéias sobre literatura, filosofia, arte, política e religião, embora, no romance, ainda apareça a crítica social da chamada *fase de plenitude realista*.

Defendendo a opinião de que o homem, à Rousseau, só pode encontrar a felicidade verdadeira longe da civilização, na vida simples do campo, em contato com a natureza, sai, depois da morte de Eça, em 1901, o *A Cidade e as Serras*, considerada a obra-prima da última fase.

Eclético como era, Eça de Queiroz tem outros escritos que não podem, pelo menos do ponto de vista didático, serem incluídos nessas fases, como os casos de *Cartas da Inglaterra*, *Contos* e outros trabalhos já mencionados.

4.2 — A crítica

É praticamente impossível, a curto fôlego, catalogar todas as pessoas que, em todo o mundo, revelaram apreciar a obra queiroziana e dela tecer críticas, a mor parte apologéticas, uma vez que não mais se discute a grandiosidade, a grandiloquência do escritor de Póvoa do Varzim.

16 Id. *ibid.*

Hoje, por mais que se descubram lances novos na obra eciana que ensejem à construção crítica por ângulo inédito, logo, com a pesquisa e a compulsão de documentos, o veio novo se dilui, porquanto os estudiosos, os ecófilos, encarregaram-se, durante esses anos todos, de prover de apreciações a crítica literária sobre o nosso Escritor e sua produção.

Dizer, por exemplo, que o autor de *Os Maias* é um dos mais admiráveis artistas da palavra escrita que o século XIX viu nascer e florescer em todo o mundo; ou que Eça de Queiroz retemperou a língua nacional, pondo-a em dia com as necessidades da expressão e do gosto modernos com o que contribuiu, mais que ninguém na sua época, para a cobrir de prestígio entre as gerações que vieram depois dele . . . é correr o risco de ser repetitivo, fastidioso, paulificante, até.

Todavia, como o objetivo desta pequena monografia não é fazer, por inexequível, novo estudo ou crítica original acerca da vida e da obra do autor de *De Port Said a Suez* e sim um apanhado geral das principais ocorrências com ele relacionadas, convém, para conhecimento ou relembração de quem vir essas referências, mencionar algumas passagens de escritos que sobre ele fizeram autores e mais autores, de modo particular portugueses e brasileiros.

Dele, diz Mendes dos Remédios: *Na história do romance nacional o seu nome, independentemente do juízo que venha a fixar-se a respeito da obra, ficará para sempre perdurável pelo caminho novo que rasgou no campo do naturalismo e pela influência decisiva que a sua maneira criou e exerceu. . . Em todos os seus trabalhos não é só o trecho que prende e seduz o leitor, mas principalmente a magia do estilo vivo, novo, de riquíssima policromia.*¹⁷

Estêvão Cruz, em sua maravilhosa *Antologia da Língua Portuguesa*, assim se expressa: "O autor de *O Primo Basílio* e de *A Cidade e as Serras* deixou nos seus livros. . . um tal poder de observação, uma ironia tão cintilante, um estilo tão vivo, tão belo, tão inconfundível e ondeante na sua policromia, que em toda a parte teria sido um grande e apreciadíssimo escritor. Nessa prosa equilibrada, colorida, luminosa, exuberante de relevo, de cor, de vida, vestindo a idéia ao de leve numa diafanidade de gás, Eça de Queiroz soube como ninguém dizer e exprimir tudo — e se na sua obra se podem encontrar defeitos como o do seu constante pessimismo tão exagerado e prejudicial, nin-

17 REMÉDIOS, Mendes dos, apud CARVALHO, José Mesquita de. *História da literatura*. Porto Alegre, Globo, 1940, p. 558.

guém até hoje contestou a sua beleza e a sua decisiva influência sobre os modernos escritores portugueses e brasileiros."¹⁸

Outro dos nossos melhores críticos, Agripino Grieco, vem com esse maravilhoso torneio: *Sua prosa lépida, translúcida, moderna, pôs em debandada os arqueólogos da língua, que nunca mais reconquistaram o terreno perdido. É nervoso, elétrico, versátil, brilhante, gostando da análise febril, um tanto cínico no sarcasmo e um tanto acanalhado na ternura.*¹⁹

5 — INFLUÊNCIAS DE EÇA E DOS REALISTAS NA LITERATURA BRASILEIRA

Também no Brasil, e no Ceará, foram sentidas as influências do novo pensamento europeu, sacudido pelo novo *modus operandi* imprimido pela Revolução Industrial, com respeito também ao pensamento científico e filosófico, a partir do terceiro quartel do século XIX.

Sobreleva, neste ponto, uma influência das mais profundas e largas que atuaram no pensamento brasileiro do tempo — exatamente a do escritor Eça de Queiroz. As questões entre o realismo nascente e o romantismo decrépito feriam-se em Portugal desde 1865, com a conhecida Questão Coimbrã e As Conferências do Cassino Lisbonense, em 1871, a cuja frente estava, sobranceiro, Antero de Quental.

Num Brasil escravo do sentimentalismo, filho do estilo marnemolente e irreal do romantismo de Castilho e Alencar, e com a vida literária ainda claudicante, sem personalidade própria e indefinida, foi enorme a repercussão que teve a obra dos realistas, via Eça de Queiroz, sobre a nossa literatura. Foi Eça um dos maiores fatores da transformação aqui operada naquela época.

A publicação dos dois livros — *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* — significou a realização da estética realista-naturalista na ficção. Por meio dessas duas peças e da ligação constante que manteve com o Brasil pelos jornais e, pelo relacionamento estreito com o mundo literário, apôs-se o autor de *O Egito* como uma espécie de tutor da vida intelectual brasileira.

Em todo o País, a influência realista, através de Eça e, especialmente, com aqueles dois veículos das idéias realistas, se fez sentir com muita intensidade. Hoje, ainda, essa influência se faz presente nos escritores de escolas nacionais, na temática, no

18 CRUZ, Estevão. *Antologia da língua portuguesa*. Porto Alegre, Globo, 1934, p. 817-8.

19 CARVALHO, José Mesquita de. *História da literatura*. Porto Alegre, Globo, 1940, p. 558.

modo de tornear, na ironia, no uso de neologismos e francesismos e no toque de *licenciosidade* do realismo eciano.

Entre nós cearenses, a reação à subjetividade romântica operou-se mais ou menos na mesma época, especialmente na prosa, que gerou escritores que procuraram os problemas biológicos e patológicos para a feitura de suas obras, bem no espírito do realismo-naturalismo.

Na década que começou em 1880, foi fundado em Fortaleza o Clube Literário, que reuniu autores românticos que coexistiam com outros já adeptos do novo caminho indigitado por Balzac, Zola, Flaubert, Daudet, Maupassant, Eça e, já, Machado.

Oliveira Paiva, Adolfo Caminha, Domingos Olímpio, Rodolfo Teófilo e Papi Júnior, com os seus escritos cientificistas, davam feição ao realismo-naturalismo em nosso meio, quer bebido diretamente de Eça de Queiroz e de outros realistas europeus, quer através de realistas nacionais já existentes, como o realista-naturalista Aluísio de Azevedo, cujo *O Homem* ensejou a publicação de dois artigos de louvação à nova corrente literária, assinados por Oliveira Paiva, na *A Quinzena*, de 15 e 30 de janeiro de 1888, respectivamente.

OBRAS CONSULTADAS

- AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura cearense*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1976, 597 p.
- CARVALHO, José Mesquita de. *História da literatura*. Porto Alegre, Globo, 1940, 660 p.
- CRUZ, Estêvão. *Antologia da língua portuguesa*. Porto Alegre, Globo, 1934, 840 p.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Literatura portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. A Noite, 1940.
- GRAVE, João & COELHO NETO. *Eça de Queiroz*. In: LELLO UNIVERSAL. Porto, Lello & Irmão, s.d.
- LELLIS, Raul Moreira de. *Português no colégio*. 10. ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1968, 468 p.
- MENEZES, Djacir. *Crítica social de Eça de Queiroz*. 2. ed., Fortaleza, Imprensa Universitária, 1962, 206 p.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. Saraiva, São Paulo, 1968.
- MONTELLO, Josué. *Santos de casa; estudos de literatura*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1966, 300 p.
- MONTENEGRO, Braga. *Correio Retardado; estudo de crítica literária*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 1966, 259 p.
- MOOG, Vianna. *Eça de Queiroz e o século XIX*. 2. ed., Porto Alegre, Globo, 1969.
- QUEIROZ, Eça de. *A Cidade e as serras*. Rio de Janeiro, BUP, 1963, 238 p.
- . *O Crime do padre Amaro*. São Paulo, Ed. Três, 1972, 400 p. (Obras imortais de nossa literatura) (2).
- . *A Ilustre casa de Ramires*. Rio de Janeiro, Ed. Ouro. s.d., 383 p.
- . *Os Maias*. São Paulo, Brasiliense, 1961, 2 v.
- . *A Relíquia*. Rio de Janeiro, BUP, 1963, 297 p.

RECENSÕES

CARVALHO, Jáder de. *Delírio da solidão*. Fortaleza, Editora Terra de Sol, 1980, 123 p.

OTACÍLIO COLARES *

A personalidade e a obra do escritor Jáder de Carvalho estão inteiramente, e de forma inelutável, vinculadas ao que poderíamos denominar — surto de reformulação literária do Ceará, em consonância com movimento idêntico que, em termos muito mais amplos, é óbvio, registrou-se no Brasil, na transição que chamaríamos pós-simbolista e que prepararia o advento meio espalhafatoso do que se convencionou chamar — Modernismo. Ou seja, a assoada inteligente mas nem sempre muito justa da Semana de Arte Moderna.

Deve o poeta ser considerado, cronológica e mentalmente, um precursor dos novos caminhos, se atentamos para que já tomava atitudes ousadas, no campo da literatura propriamente dita, bem assim no da Sociologia, área na qual bem moço se fez mestre. Isso quando, no Ceará, como no Rio e S. Paulo, o beletismo convencional era o que imperava, salvo honrosas exceções.

Nascido no sertão cearense do Quixadá, em 1903, ** embora cedo erradicado de seu chão nativo para fixação na capital cearense, o melhor e mais significativo de sua lírica de juventude qualifica-se e excede pelo alto e forte sentido telúrico, embora seus versos dados a publicação num livro-antologia de 1922 mais não traissem nele que o simbolista já desarrimado da rima e da métrica. ***

* Professor de Literatura Brasileira da U.F.C.

** O ano de 1903 está como o do nascimento do escritor, na minibiografia que lhe acompanha o nome e antecede a matéria de colaboração numa antologia organizada por jovens escritores de avançadas idéias e comportamentos estéticos de reação ao meio literário de 1922. Já o professor Sânzio de Azevedo, em seu livro *Literatura cearense* (1976), dá o ano de 1901 como o do nascimento do poeta.

*** *Os novos do Ceará no primeiro centenário da independência do Brasil*. Tip. Comercial, Fortaleza, 1922, 100 p.

O que preponderou como representativo de seu *pathos* poético foram os poemas de seu segundo livro (o primeiro, "O canto novo da raça", em parceria com Franklin Nascimento, Sidney Neto e Mozart Firmeza) "Terra de ninguém" (1931). Aí, todo um forte sentimento nativista-regionalista se derrama em uma arte vérsica inumerável e ressonante, ao mesmo tempo que profunda. À guisa de exemplo, estes versos do poema "Terra bárbara": *Na minha terra, / as estradas são tortuosas e tristes / como o destino do seu povo errante. / Viajor, / se ardes em sede, se acaso a noite te alcançou, / bate sem susto no primeiro pouso: / terás água fresca para a tua sede, / rede cheirosa e branca para o teu sono.*

Para concluir: *Filho da gleba, / fruto em sação ao sol dos trópicos / eu sou o índice do meu povo: / se o homem é bom — eu o respeito. / Se gosta de mim — morro por ele. / Se, porque é forte, entendesse de humilhar-me, / — ai sertão! / eu viveria o teu drama selvagem, / eu te acordaria ao tropel do meu cavalo errante, / como antes te acordava ao choro da viola...*

Agora, volvidos muitos e muitos anos, que foram, a par dos da atividade do poeta, os do jornalista militante, do sociólogo e professor, do líder de ação doutrinária e política, todo um complexo vivencial e criativo projetado sobre a problemática coletiva, advém-nos um Jáder de Carvalho — indivíduo, amargurado em solidão, em poemas que perfazem um volume de mais de 120 páginas.

Poesia pungente, que diz: *Gosto da insônia. / O poeta de alma e ouvidos insones, / escuta, entende ou canta / a treva que espera o sol com paciência.*

Mas, mesmo na intimidade do homem bem vivido e sofrido, ainda assim, em Jáder de Carvalho, reponta, aqui e ali, de permeio ao intimismo despertado pela solidão, que é a temática central, o chão da infância, eco indisfarçável da eterna e grande força lúdico-ecológica que, há tempos, o arguto Sérgio Milliet, ao ler-lhe os primeiros poemas, tanto elogiou, sentindo que ela "se desdobra num sincopado com algo de batuque". Daí, ainda recentemente, neste mais próximo livro, as reminiscências: *Às vezes, / o balido do carneiro da infância / muda-se numa gota d'água / e corre, como a ovelha nas fazendas, / pelo sertão cansado do nosso rosto...*

Ou, mais definido, como uma constante de mocidade, ainda perdurante no homem dos dias correntes: *Querem tomar-me a terra: ergo o tacape. / Vêm assaltar-me a floresta: solto a flecha no ar. / Avançam contra a minha taba; ponho o ouvido no chão.*

CAVALCANTE, Joyce. *Costela de Eva*. Global Editora e Distribuidora Ltda. São Paulo, 1980, 140 páginas, Cr\$ 200,00.

_____. *Livre & Objeto*. Massao Ohno Editor. São Paulo, 1980, 40 páginas. Ilustrações: fotografias do Templo dos Prazeres, Índia. Cr\$ 600,00.

CARLOS D'ALGE

O movimento feminista, como poucos sabem, surgiu no século XVIII, exatamente em 1792, por obra e graça de Mary Wollstonecraft, autora do *Rights of Women*. (Direitos das Mulheres), que possibilitou às militantes, anos mais tarde, o direito de votarem e serem votadas, bem como a ascensão do grande contingente feminino aos cargos civis e ou políticos.

Confunde-se muito o feminismo. Algumas confusões são deliberadamente arquitetadas e difundidas, com a finalidade de emprestar ao movimento um certo ar de achincalhe. Há quem ache que ser feminista é ser apenas sexualmente liberada. Essa definição interessa, sobremaneira, a um determinado tipo de comportamento latino-americano, que, por vezes, tem se identificado, com outros tipos de boçalidade nativa, quase sempre oculta sob um ar de desdém pelas coisas intelectuais. Aliás, o culto da brutalidade é outra característica do machismo provinciano que tem procurado detectar, em algumas figuras guindadas ao poder, os seus aspectos mais durões. Não é em vão que o machismo também tem se identificado com outros tipos de autoritarismo, especialmente os de cariz nazifascista.

No III Reich, o ministro da propaganda de Hitler, Goebbels, decretou que a mulher era o grande capital do nacional-socialismo. Qualquer dano praticado contra ela seria julgado como crime de alta traição, e punido com a mesma penalidade dispensada aos crimes de corrupção e subversão. A mulher alemã antes de perder os filhos na guerra, tinha os seus advogados do diabo nos eugenistas de uniforme e nos estrategas do program, como bem observou o escritor português José Cardoso Pires, na *Cartilha do Marialva*. O mito da mulher dos "três K", de orientação política e imperialista, está há muito comprometido. A mulher destinada a ter filhos (KINDER), a ir à igreja (KIRCHE) e a permanecer na cozinha (KÜCHE), foi substituída pela nova mulher, capaz de competir com o homem em todos os setores da vida contemporânea.

Outro equívoco é o de ver no feminismo um movimento apenas contestário, ou, como se disse há pouco, uma minoria

que aspira somente à libertação sexual. O conceito clássico do movimento vem do século XVIII, graças ao iluminismo, e se reduz à defesa dos direitos civis e políticos das mulheres. O conceito mais moderno, que se liga às investigações de Margaret Mead, alarga a perspectiva da emancipação feminina. Exemplo de um equívoco recente: a narrativa memorialista da senhora Laurita Mourão, que se tornou sucesso de livraria. O livro não tem nada de feminista, é apenas um depoimento feminino, com algumas virtudes e orgasmos em demasia.

Estas considerações vêm a propósito da publicação dos últimos livros de Joyce Cavalcante: *Costela de Eva*, romance lançado pela Global Editora, São Paulo, e *Livre & Objeto*, poemas em prosa, fragmentos de uma viagem em descoberta do sexo, editados por Massao Ohno, São Paulo, em belo volume, ilustrado com fotografias do interior do Templo dos Prazeres, na Índia.

Joyce Cavalcante integra-se na literatura feminista de língua portuguesa, que teve o seu início em 1752, com a primeira edição das *Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, nascida em São Paulo, em 1711 ou 12, e falecida em Portugal, em 1793. *Aventuras de Diófanos* não é só o primeiro romance escrito em língua portuguesa, é também o primeiro romance feminista português. Teresa Margarida, influenciada pelo espírito crítico e científico do iluminismo, pagou caro com a sua audácia: foi expulsa da família, deserddada, e acabou prisioneira do Marquês de Pombal. No seu romance Teresa Margarida condena o luxo e a ostentação, liquida com os adutores e mexeriqueiros, incentiva a mecanização da agricultura e o desenvolvimento da indústria. Ah! aconselha também ao Rei servir ao bem comum, isto é, ao povo, e submeter-se sempre às leis.

Na literatura feminista cearense há alguns nomes que convém lembrar: os de Emília Freitas, cujo romance *A Rainha do Ignoto*, de 1899, foi recentemente reeditado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, graças às diligências de Otacílio Colares, e Francisca Clotilde, autora de *A Divorciada*, de 1902. Rachel de Queirós inicia o romance social e memorialista. Sandra Lacerda, Stela Nascimento, Angélica Coelho, Carminha Clark Nunes, seguem uma linha tradicionalista. Yolanda Gadelha Theophilo e Maria Hilma Gouveia Xavier de Oliveira rompem um pouco com a estrutura da narrativa linear e anunciam algumas renovações formais. Na linha do romance de Emília Freitas e Francisca Clotilde estão Heloneida Studart e Joyce Cavalcante.

Joyce havia escrito seu primeiro romance, *De Dentro para Fora*, em 1975, publicando-o em 1978. Cinco anos passados, mudou a vida da autora e muda também o seu texto, embora a sua proposta inicial permaneça a mesma. Alguns contos premiados

e publicados, nesse intervalo, e agora um novo romance, *Costela de Eva*, cujo título já é uma novidade.

Os textos de Joyce falam, como escreve a autora no prólogo do seu primeiro romance, sobre: "Um mundo restrito (...) como todos os outros rolando sobre as esferas da incoerência, das pressões e dos preconceitos." No primeiro texto, *De Dentro para Fora*, sem dúvida mais inovador, em termos de estrutura, que *Costela de Eva*, Joyce compõe um diálogo entre as frustrações, incoerências e preconceitos que rondam o par amoroso, vistos, em separado, pelos parceiros. Uma fantasia é proposta como possível variante para que, como num compasso sinfônico, anuncie o final: a realidade tragicamente comezinha.

Já na segunda narrativa, *Costela de Eva*, se as inovações formais estão mais reduzidas, ganha espaço o texto, mais denso e intuitivo. A história poderia ser banal se fosse tratada convencionalmente. Conta-nos Joyce a aventura de uma mulher saída da província, onde vive submetida às pressões de um meio mesquinho e busca a sua afirmação na cidade grande. Na verdade, Úrsula, a personagem, vive na província uma existência igual à de milhares de jovens, da classe média, cuja ambição máxima dos pais é um casamento com um marido capaz de abrir uma conta bancária para a sua noiva e presenteá-la com o carro do ano. A propósito de um concurso de beleza, Úrsula acaba cedendo às exigências do colunista social que promove o evento, embora recuse qualquer aliança definitiva, a contragosto dos pais.

Betty Friedman, em *The Feminine Mystique*, denunciou esses fantásticos certames promovidos pela indústria cultural norte-americana, além de outras aberrações, como a elefantíase mamária nas revistas de quadrinhos, no cinema e TV, o lançamento de "soutiens" e seios postiços para crianças de dez anos de idade e a glorificação do estilo "housewife", réplica ianque da mulher dos três K, da Alemanha fascista.

É a partir do título do romance que Joyce Cavalcante dá sentido à sua proposta: a denúncia sobre a situação em que se encontram incontáveis mulheres. Dividindo a sua narrativa em duas partes: "A Extração da Costela" e "O Laboratório", Joyce arma a sua trajetória de Úrsula que, na megalópole, tem a necessidade íntima de compor um personagem, Lucas, com quem converse, analise e divida a sua existência. Lucas é a costela que se retira de Úrsula, o seu confidente e parceiro. Se em *De Dentro para Fora* Lucas se anuncia no fim da narrativa, através do falo que emerge da personagem feminina morta em acidente, em *Costela de Eva*, ele se torna transparente, se dis-

solve e desaparece, deixando a companheira entregue às incoerências, submissões e violências urbanas.

Como bem notou Heloneida Studart, autora do prefácio de *Costela de Eva*, com Úrsula sucede o mesmo tratamento destinado a centenas de milhares de mulheres neste país. A educação que se lhes dá é quase sempre promovida em torno do corpo: menstruação, beleza, repressão sexual. Úrsula, como ocorre com frequência, já é um desapontamento ao nascer, quando, a maioria dos casais, almeja, secretamente, pela vinda de um homem, isto é, do varão, do macho. Num país cuja visão, neste tocante, ainda permanece provinciana, como evitar que haja, a exemplo do que sucedeu em Minas Gerais, um uxoricídio em massa?

Não houve muita mudança, desde que Margaret Mead, em 1949, denunciou em *Male and Female, a study of sexes in a changing world*, a identificação da mulher com a propriedade econômica. Como se lê naquele texto: "se as mulheres discutem, os espíritos machos entram em cólera; se pecam seja com quem for, os espíritos vingam-se. Mas os homens podem pecar livremente fora da aldeia, com mulheres que não pertençam à tribo."

Assim, as narrativas de Joyce Cavalcante são um instrumento de auxílio que vem em socorro de centenas de milhares de mulheres que, no seu silêncio e na sua angústia, pedem por compreensão, dignidade e respeito. E a dizer-lhes, também, que o jogo do amor não é aquele jogo de pecado e punição. Ele é tão libertador como o orvalho que a cada manhã renova a terra e apazigua a sua sede.

AIRES, Matias. *Reflexões sobre a vaidade dos homens e Carta sobre a fortuna*. Prefácios, fixação do texto e notas de Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo. Lisboa, Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 212 p., 1980.

CARLOS D'ALGE

Uma das mais conhecidas obras da literatura portuguesa do século XVIII, as "Reflexões sobre a vaidade dos homens", aparece, agora, em nova edição preparada pelos professores Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo. Editada em fins de 1980 pela Imprensa Nacional e Casa da Moeda de Lisboa, para a Biblioteca de Autores Portugueses, recebeu o

apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian e da Rádio Televisão Portuguesa.

A nova edição das "Reflexões" de Matias Aires vem enriquecida com a sua não menos famosa "Carta sobre a fortuna". Matias Aires nasceu em São Paulo, em 1705, mas desde menino passou a viver em Portugal, onde faleceu em 1763. Das obras que escreveu, sobreviveram-lhe as "Reflexões sobre a vaidade dos homens", a "Carta sobre a fortuna" e o "Problema de Arquitetura Civil", edição póstuma de 1770. Outros escritos, como as "Lettres Bohémiennes", o "Discours Panégyrique sur la vie et action de Joseph Ramos da Silva", a "Philosophia Rationalis" e a "Physicae subterraneae", não chegaram até nós, tendo desaparecido irremediavelmente.

Matias Aires é um inconformista e como outros poucos nomes do setecentismo um espírito progressista aberto às descobertas do homem e da ciência. As "Reflexões" são publicadas em 1752, ano memorável para as letras portuguesas. Com efeito, nesse ano a gente letrada lia com avidez o "Verdadeiro método de estudar", de Luís Antônio Verney, obra renovadora e reformista, e discutia a obra do oratoriano Teodoro de Almeida, a "Recreação Filosófica". As "Reflexões" conseguem vencer as barreiras da censura inquisitorial. Mesmo assim, Matias Aires confessa-se cansado e diz que não mais escreverá em português, preferindo empregar uma língua estrangeira, a fim de sua prosa "frutificar melhor e ter abrigo". Mas, quem era Matias Aires?

"O mais taciturno dos nossos escritores setecentistas", escreve Violeta Crespo Figueiredo; "Um inadaptado, um estrangeirado que dificilmente se conforma", acrescenta Jacinto do Prado Coelho, nos prefácios a esta nova edição. Matias Aires não é somente um inadaptado, um taciturno moralista, um estrangeirado que recrimina a mediocridade do meio em que vive. Na verdade, o escritor se coloca na vanguarda ideológica do seu tempo. É sempre assim, ou se caminha na vanguarda, ou se permanece na retaguarda.

Único filho varão de pai rico, o comerciante José Ramos da Silva, estabelecido na praça de São Paulo, Matias Aires segue com o pai aos 11 anos para Lisboa, onde vai freqüentar as aulas no Colégio de Santo Antão. José Ramos da Silva é nomeado, graças à sua fortuna, para o cobiçado cargo de provedor da Casa da Moeda. Enquanto isso, Matias Aires vai estudar em Coimbra, onde recebe o grau de Bacharel em Artes. A duras penas, por mercê do prestígio paterno, consegue o hábito de Cristo, tradicional honraria outorgada pelo rei à aristocracia fi-

dalga. Viaja depois para a França onde obtém a graduação em Direito Civil e Canônico.

Com a morte do pai herda os seus bens e o cargo de provedor da Casa da Moeda. Nesta situação fica até 1761, quando é obrigado a renunciar, face ao processo que a corte lhe move por ter distribuído favores a terceiros. Aluga então o seu palácio e vai viver numa casa mais simples. Isolado da sociedade, veste uma roupa parda, não recebe ninguém e não quer saber do mundo. A um amigo que lhe fala da sua má sorte dedica a sua "Carta sobre a fortuna". Em janeiro de 1763 faz o seu testamento, vindo a falecer em dezembro vítima de um ataque de apoplexia.

As "Reflexões" resultam de um intenso sentimento de frustração. Examinando as relações do ser humano com o seu semelhante, com o poder, o amor e a vaidade, Matias Aires acaba por retratar o homem na sua verdade essencial. Como escreve Prado Coelho: "O homem no seu contexto: o homem, ser inconstante, diverso, injusto, correndo de desejo em desejo, de desengano em desengano, imerso numa sociedade onde ressoam milhentas vozes díspares."

Para Matias Aires o mundo não passa de um teatro. A sociedade é "um concerto de infinitas vozes e de infinita diversidade". O homem é vário, fugaz e volúvel, assim como tudo que o rodeia. A visão do mundo, no moralista, já é barroca e mesmo pré-romântica. A fluidez da vida é comparada à do rio que corre incessantemente. O teatro é a própria representação da existência, onde todos são atores. Nota o professor Prado Coelho que "tanto em Pascal como em Matias Aires aflora a angústia do homem moderno, um sentimento do absurdo e do logro".

O moralista vê o amor como sortilégio e armadilha. Embora distinga o amor platônico do amor medíocre ou vulgar, detém as suas reflexões sobre o que chama de "amor ordinário", que descreve como um autêntico conhecedor. Interessa-lhe mais a paixão que tem "um fim corporal". Para o moderno Matias Aires o amor já acontecia e nada tinha a ver com as humanas decisões. Nem sequer se explicaria pois a atração não é escolha nossa: ela nos invade, vence-nos e comanda os nossos passos. Distingue ainda o amor-paixão do amor-moderado. Reconhece que só este pode durar, mas interroga: será este o verdadeiro amor?

A mediocridade também é estigmatizada por Matias Aires. Diz o escritor que "o homem de uma medíocre vaidade (entenda-se a vaidade como amor-próprio) é incapaz de premeditar empresas, nem de formar projetos: tudo nele é sem calor, a sua mesma vida é uma espécie de letargo: tudo o que procura é com passos vagarosos, cobardes e descuidados; porque a

vaidade é em nós como um espírito dobrado, que nos anima; por isso o homem, em que a vaidade não domina é tímido, e sempre cercado de dúvida, e de receio, a vaidade logo traz consigo o desembaraço, a confiança, o arrojo e a certeza”.

Leitura ainda atual, pelo estilo vivo, as “Reflexões sobre a vaidade dos homens” constituem uma espécie de ponto-de-partida para a estruturação de obras modernas, como a monumental análise de Proust, na recriação dos seus passos perdidos em torno de uma sociedade decadente e que está prestes a sofrer profunda transformação.

Como nos dias de hoje.

DÍDIMO, Horácio. *O passarinho carrancudo*. Imprensa Universitária da U.F.C. Fortaleza, 1980.

Horácio Dídimio, poeta de verso mitigado e de palavra simples e pura, de mensagem impregnada do amor das coisas singelas e aparentemente sem importância, tem-se dedicado de modo especial e proveitoso à literatura infantil. Em função disso, coordenou, recentemente, na Fortaleza, como parte do Jubileu de Prata da Universidade Federal do Ceará, o I Seminário de Literatura Infantil, pormenor bem sucedido do Fórum Universitário de Educação, Ciência e Cultura.

É ele um desses poetas que encaram a vocação natural como algo que merece estudado e praticado sob fórmulas, por assim dizer, programáticas, visando ao aprimoramento da expressão em termos da palavra essencial. Isto ficou demonstrado, desde seu livro de estréia — *Tempo de chuva* (1967), prossequindo como tal no outro livro de poemas — *Tijolo de barro* (1968), *O chão dos astronautas*, pictopoema (1969), *Pai-nosso* (1976), *A palavra e a Palavra* e *Exercícios de admiração*, estes dois últimos, já do ano corrente.

O passarinho carrancudo, em suas quarenta minipáginas, oferece-nos pouco mais de três dezenas de sucintos poemas, quase — diríamos — de feição oriental, impregnados de conceitos à base das coisas longamente observadas e meditadas. Exemplo, estes quatro versos de abertura da coletânea: *a asa é azul / verde é verde / o tempo é cinza é cinza é cinza / suave é o amor*.

Nada de verbalismos nos versos em que a retórica jamais foi preocupação.

O segundo poemeto é, vamos dizer, a "Profissão-de-fé" do poeta cearense no anti-molde bilaquiano: *o violino diz que sim / o violão diz que não / e o poeta faz dó / ré mi fa / sol la si / com as suas palavrinhas.*

Na aparente inocência, quase diríamos — ingenuidade dos versos, Dídimo denota as fundas preocupações do mundo e do homem hodiernos, como está implícito nos versos de "a galinha e o grão": *de grão em grão / a galinha controla / sua dieta // de grão em grão / (involuntariamente) / a galinha prepara / nossa refeição.*

É de leitura aliciante. Ao mesmo tempo, um convite implícito aos fundos pensamentos este *O passarinho carrancudo* do poeta Horácio Dídimo, cujas páginas, ao alto, à direita, trazem desenhada uma pequena ave em vôo. Aqui, de asas plenamente abertas, ali de asas flexionadas. Por um artifício criativo do artista G. Jesuino, passadas as páginas rapidamente, dão exata idéia de que ela está a voar, ou seja, em movimento. Uma válida contribuição do poeta à problemática do poema-estudo.



Composto e Impresso
na Imprensa Universitária
da Universidade Federal do Ceará
Av. da Universidade, 2932. Caixa Postal, 2.600
Fortaleza-Ceará-Brasil