

## MENSAGEM

Cleonice Berardinelli

Em primeiro lugar, um agradecimento comovido ao Departamento de Letras Vernáculas, por me ter convidado a participar desta semana de estudos pessoais, proporcionando-me a satisfação de voltar ao Nordeste do nosso país e conhecer Fortaleza, tão bonita e acolhedora. É das coisas que me dão prazer, dizer que sou três quartos nordestina e, como tal, estar de volta ao Nordeste é sentir-me perfeitamente em família.

Mas vamos cumprir a missão de que me incumbem: falar de Fernando Pessoa, ou melhor, da poesia de Fernando Pessoa, privilegiando um livro muito especial — *Mensagem* — que o poeta assina com seu próprio nome, mas que, pela sua marcada individualidade, poderia ter sido atribuído a um outro heterônimo.

Os que me ouvem são em parte professores, a quem nada tenho — ou muito pouco — a acrescentar; em parte maior, contudo, são estudantes a quem podem faltar informações sobre o poeta, indispensáveis à compreensão do que aqui se expuser. Assim, perdoem-me os mestres por dizer o que já sabem e ouçam-me os estudantes; se destes muitos houver que já conheçam, no todo ou em parte, alguma coisa do que aqui se disser, perdoem-me também. Prefiro pecar por excesso do que por omissão.

Fernando Pessoa é um poeta muito especial, o único que atribuiu seus numerosos poemas a "outros" poetas por ele criados, por ele nomeados e biografados. Não se deve esquecer que os outros "autores" de poemas seus são posteriores

às "próprias" obras. De um núcleo central que chamarei de Fernando Pessoa, o homem, o criador, o poeta, vai brotar uma produção literária múltipla, variada, a fixar-se em formas diferentes, tão diferentes, que, ao produzi-las, ele sentiu necessidade de dizê-las oriundas de poetas diversos. Começou por chamar-lhes pseudônimas, mas mais tarde corrigiu, explicando: obra pseudônima é a obra do autor em sua personalidade, sob um nome diferente; obra heterônima é a do autor em outra personalidade e "justifica-se em alguém que se sinta vários".

A propensão para despersonalizar-se, criando uma *coferie* em torno a si, vem — confessa Pessoa em carta a Casais Monteiro, de 1935 — da sua infância; no entanto, o que nessa idade é normal a quase todas as crianças, continua em Fernando Pessoa através de toda a sua vida, em que o "outrar-se" é atitude normal e produtora de uma obra rica e diversificada, em prosa e, sobretudo, em verso.

Bastante precoce, Pessoa escreve desde menino, tendo feito, aos doze anos, um pequeno poema, possivelmente inspirado pela morte da irmã Madalena, que apresenta real qualidade poética. Continua a escrever esparsamente, mas é de 1913 que datam poemas já adultos, sucedendo-se com bastante frequência.

Em janeiro desse ano, Sá-Carneiro escreve uma carta ao melhor amigo, felicitando-o pelo título que escolhera para seus versos — *Gládio* — e aconselhando-o a não o revelar a ninguém, "não vá surgir nas montras das livrarias qualquer plaquette anêmica e imbecil com esse nome". No mesmo ano, em julho, Pessoa escreve um poema a que dá o mesmo título: escrito na primeira pessoa, é uma espécie de profissão de fé: "E esta febre de Além que me consome, / E este querer-justiça são Seu Nome / Dentro em mim a vibrar". Quando, vinte e um anos depois, em 1934, apresentar *Mensagem* ao concurso instituído pelo Secretariado de Propaganda Nacional, este poema lá estará, com pequena alteração, entre as quinas do brasão português, simbolizando o Infante D. Fernando. Dois Fernandos irmanados pela mesma febre de Deus: "Cheio de Deus, não temo o que virá, / Pois, venha o que vier, nunca será / Maior do que a minha alma."

Teria sido a decisão de concorrer ao prêmio que fez o poeta decidir-se a juntar os poemas que, a partir desse ano já longínquo, foi escrevendo, mais ou menos numerosos, para formar um conjunto a que de princípio pensou intitular *Por-*

tugal? Ele diz que não. Que já estavam organizados para publicação quando surgiu a idéia de concorrer. O ter sido escrito aos poucos não impediu que o seu agrupamento resultasse numa das obras mais primorosamente estruturadas da literatura portuguesa. Não obteve, no entanto, o livro de Pessoa o prêmio Antero de Quental "que devia ser atribuído ao melhor livro de poesia de sentido nacionalista, que se apresentasse a concurso" (Gaspar Simões, s.d., v. II, p. 320). (1) A partir da informação de João Gaspar Simões, de que *Mensagem* não teria recebido o prêmio por não ser "marcadamente cristão nem popular", cabendo-lhe apenas um prêmio de consolação concedido por intervenção de Antônio Ferro, "um prêmio de segunda categoria", os admiradores do poeta passaram a execrar a instituição que fora bastante cega para não perceber a distância que medeava entre uma obra-prima e um livro sem maior importância, como a *Romaria*, de Vasco Reis. Não foi bem assim, porém, que as coisas se passaram. O prêmio Antero de Quental estipulava a extensão mínima da obra a ser premiada e a *Mensagem*, mesmo em tipo bastante graúdo, pouco passa de cinquenta páginas (a metade do exigido); diante da qualidade do poema decidiu-se, porém, por sugestão de Antônio Ferro, criar um outro prêmio, embora de menor valor, para esta obra: não um prêmio de segunda, mas de outra categoria. Eis as palavras do próprio poeta: "Publiquei, em Outubro passado, um livro de poemas, formando realmente um só poema, intitulado *Mensagem*. Foi esse livro premiado, em condições especiais e para mim muito honrosas, pelo Secretariado de Propaganda Nacional." (2) Por aqui se encerre o assunto.

É Pessoa, como ouviram, que considera seu livro como um poema: não um poema em cantos, como as antigas epopeias, mas em poemas. Um poema, na verdade, pela unidade e interdependência de suas partes. É ainda ele quem diz que aos que leram *Mensagem* "certas coisas causaram perplexidade e confusão: a estrutura do livro, a disposição nele das matérias, e mormente a mistura, que ali se encontra, de um misticismo nacionalista, ordinariamente colado, onde entre nós apareça, ao espírito e às doutrinas da Igreja de Roma,

1) SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Fernando Pessoa*. Lisboa, Bertrand, s. d., v. II, p. 320.

2) QUADROS, António. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Mem Martins, Publicações Europa-América, s. d., v. I, p. 171.

com uma religiosidade, deste ponto de vista, nitidamente herética." (3)

Em outro texto, dissera-se o poeta um místico nacionalista, um sebastianista racional. A segunda definição encerra uma contradição: o sebastianismo se alimenta da crença na volta de D. Sebastião, que virá das Ilhas Afortunadas, numa manhã de nevoeiro, para instalar no mundo o Quinto Império, isto é, o império temporal e espiritual, o domínio do Cristo. Essa era a destinação de D. Sebastião: desejado, antes de nascer; encoberto, depois de morrer, seu destino era outro, era "alto e raro" (como um dia disse Pessoa, falando de si mesmo). A contradição é bem visível entre o substantivo que aponta para o místico, o irracional, e o adjetivo que deste é o antônimo. Como resolvê-la satisfatoriamente? O poeta a resolve, respondendo a uma entrevista do jornalista Augusto da Costa, em 1934 (citamos *apud* Antônio Quadros): (4) "Fernando Pessoa afirmava a sua confiança em que Portugal poderia voltar a ser *uma grande potência construtiva ou criadora, um Império da Cultura*. Para tanto, seria necessário antes de mais nada *levantar o moral da nação*, abatido pelo complexo de inferioridade em que caímos historicamente." E explicava como isso seria possível: "só há uma espécie de propaganda com que se pode levantar o moral de uma nação — a construção ou renovação e a difusão conseqüente e multimoda de um grande mito nacional. (...) Temos, felizmente, o mito sebastianista, com raízes profundas no passado e na alma portuguesa. Nosso trabalho é pois mais fácil: não temos que criar um mito, senão que renová-lo. Começamos por nos embebedar desse sonho, por o integrar em nós, por o encarnar. Feito isso, cada um de nós independentemente e a sós consigo, o sonho se derramará sem esforço em tudo o que dissermos ou escrevermos, e a atmosfera estará criada, em que todos os outros, como nós, a respirem. (...) Então se dará na alma da Nação o fenômeno imprevisível de onde nascerão as Novas Descobertas, a criação do Mundo Novo, o Quinto Império. Terá regressado El-Rei D. Sebastião."

Aí está como se resolve a contradição: por um jogo de "faz de conta", em que D. Sebastião não é aquele que ficou "onde o areal está", não é "o ser que houve", mas "o que

3) Id., *ib.*, p. 76.

4) CHEVALIER, Jean & FHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. 6e. éd., Paris, Seghers, 1973.

há”, o que passa a funcionar como símbolo (não se esqueça que o primeiro grupo de poemas da última parte do *Mensagem* se intitula “Os símbolos” que são, todos os cinco, o próprio D. Sebastião, seus espaços e sua missão). D. Sebastião, o mito, será o herói do poema, aquele que será chamado “meu sonho e meu Senhor!”

A história de Portugal contida no espaço poético começa no que se pode chamar de origem mítica — Ulisses — e vai até ao Encoberto. É esse tempo histórico que, através de personagens mítico-lendário-históricos, dá a visão pessoal da história vivida e a viver de Portugal.

O livro se divide em três partes: Brasão, Mar português e O Encoberto. O mar é, portanto, a parte central; para ele se encaminha o Brasão, de que é o ponto culminante. Terra de navegadores, pequeno espaço firme cercado de águas, Portugal se inicia, segundo o mito, num navegante — Ulisses — ousado e aventureiro como seus “descendentes”. Onde fica Ulisses no brasão português? É o primeiro dos sete castelos que aqui vêm, neste campo externo que rodeia o das quinas. Até D. João II, o número de castelos postos na bordadura variava; Pessoa preferiu optar pelo número sete (sobre os números de *Mensagem* já têm escrito alguns estudiosos, inclusive a Prof<sup>a</sup> Diana Bernardes, da Universidade de Brasília). Para simbolizá-los, Pessoa tem de selecionar, entre tantos, aqueles que lhe pareçam mais representativos do percurso a traçar. Começa, pois, por Ulisses, o mito, “o nada que é tudo”, a lenda que “se escorre / A entrar na realidade / E a fecundá-la decorre.” Passa ao que se chamará de pré-história — Viriato —, definido como “aquela fria / Luz que precede a madrugada, / E é já o ir a haver o dia / Na antemanhã, confuso nada.”

Agora já se está no limiar da história, naquela proto-história que poderia ter sido representada apenas pelo conde D. Henrique, mas o poeta prefere pôr-lhe ao lado D. Tareja, caracterizada sobretudo como “mãe de reis e avó de impérios”, seio que amamentou “O que, imprevisto, Deus fadou”. Está neste casal a origem da primeira dinastia de Portugal, tendo Deus por agente. É então que surge o primeiro rei, Afonso Henriques, “exemplo inteiro” e “inteira força”. Dentre tantos reis (oito) dessa dinastia, qual escolher para o sexto castelo? D. Dinis, o trovador e lavrador. E por quê? Por ser “o plantador de naus a haver”, um verso belo e denso de sentido dentro do projeto do livro. Se é para o mar que se

caminha, o primeiro passo é dado por esse rei sensível e de larga visão, cujo cantar é arroio que “busca o oceano por achar”, cujos pinhais são as naus futuras: confunde-se o rumor do canto à fala dos pinhais e ao som do mar. Resta um castelo, mas de novo se está no início de uma dinastia e de novo Pessoa trará o casal gerador, subdividindo o poema sétimo em dois (I e II) — D. João o primeiro e D. Filipa de Lencastre. Outra vez se acentua no ponto de origem a inconsciência: em D. Henrique, o começo — “todo começo” — é *involuntário* e o conde se pergunta: “Que farei eu com esta espada?” A resposta é: “Ergueste-a e fez-se.” Note-se bem. Não, *fizeste*, mas *fez-se*, pois que “*Deus é o agente. / O herói a si assiste, vário / E inconsciente.*”; D. João I é “Mestre, *sem o saber*, do Templo / Que Portugal foi feito ser” e também aqui não é ele que faz: “*Deus faz e a história é feita*” (grifos meus) O herói — neste caso específico, o fundador de dinastia — é movido por uma força maior que a sua, é marcado, assinalado para cumprir uma tarefa. Não havia ainda mencionado a epígrafe geral de *Mensagem*: “*Benedictus Deus noster qui dedit nobis signum*”, que responde, quase quatro séculos depois, às “armas e os barões assinalados”. D. Filipa de Lencastre, com D. Tareja, é referida como a matriz, sêma contido *em seio e ventre*. A esta princesa piedosa e séria, o autor chama ainda: “Princesa do Santo Gral” e “Madrinha de Portugal”.

Percorridos os sete Castelos, passemos às Quinas. Os primeiros simbolizam o temporal: a afirmação da nacionalidade, o domínio da terra e a promessa do mar. As segundas apontam para o espiritual: o cumprimento do dever, o sacrifício, a aceitação dos desígnios de Deus, da inutilidade da própria vida, o sonho desmedido. As quatro primeiras são quatro dos filhos de João e Filipa, dessa prole de que dissera Camões ser “*ínclita geração, altos infantes*” e Pessoa chamara de gênios (“*Que enigma havia em teu seio / Que só gênios concebia?*”). A todos marcara o destino, sagrando-os “*em honra e em desgraça*”, como é dito de D. Fernando. A sua glória vem do sofrer, do suportar, bem mais que do fazer. A quinta quina é D. Sebastião, definido por sua loucura peculiar, aquela que faz do homem homem e não “*besta sadia, / Cadáver adiado que procria*”.

Se os castelos correspondiam à primeira dinastia e à inauguração da segunda, as quinas partem desse ponto inicial,

saltando por cima dos reis (só D. Duarte o foi) e chegando ao ponto final, com D. Sebastião, o último da casa de Avis. Não se passará adiante, como se aí tivesse terminado a história de Portugal.

Castelos e quinas são encimados por uma coroa que está, de certo modo, sintetizando os dois campos, englobando as características que lhes foram apontadas: ação e sustentação, matéria e espírito. Melhor que ninguém aí deveria estar — e está — Nuno Álvares Pereira, a um tempo castelo e quina. Herói número um de Portugal, soldado valente, condestável do reino sob D. João I, é também o homem profundamente religioso que se ajoelha antes da batalha, que não permite o saque ou a violação das mulheres; depois de longos anos de exercício militar, retira-se para a vida religiosa, faz-se frade e a Igreja o beatifica. No poema que lhe dedica, Pessoa o compara a Galaaz, dando-lhe a espada ungida (Excalibur), e faz dele o revelador dos caminhos a seguir: “Sperança consumada, / S. Portugal em ser, / Ergue a luz da tua espada / Para a estrada se ver!”, assimilando-o à pátria.

Acima da coroa, como vêm, está o grifo, que só entrou no escudo português pelo casamento de D. Isabel, filha de D. Manuel, com Carlos V; é o timbre do brasão, aquilo que lhe dá a marca. Para tal, era preciso que o constituísse alguém que caracterizasse Portugal. Pessoa o decompõe em suas três partes: as duas asas e a cabeça; esta é o Infante D. Henrique, aquelas são D. João II e Afonso de Albuquerque. Por que esses três? Porque sintetizam a conquista do mar: D. Henrique — a cabeça —, pensando as navegações, projetando-as; D. João II — uma asa (um braço) —, comandando, de Portugal, as grandes viagens; Afonso de Albuquerque — a outra asa —, executando, no Oriente, as ordens recebidas, conquistando e mantendo os territórios conquistados. Última parte do brasão, o grifo é aquela que o abraça (como o mar a Portugal), que o define como assinalado para o domínio do, até então, *impossível* oceano.

Há, nessa primeira parte de *Mensagem* que acabamos de percorrer, um sucinto resumo da história de Portugal, desde Ulisses, que aí chegara por mar, até os três personagens históricos que preparam e consumam a sua conquista. O caminho pela terra não é marcado; o caminho pelo mar se fará passo a passo na segunda parte: “Mar português”.

O percurso histórico ao longo da primeira parte se fez cronologicamente, exceção feita para a inserção de D. Sebastião, como a dizer a sua atemporalidade. Cronológico será o roteiro mar a dentro. Retoma-se o Infante, como a origem, não esquecendo que, antes de tudo, está a vontade de Deus (como já se acentuou na origem das dinastias): "Deus que-re, o homem sonha, a obra nasce, / Deus quis que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse, já não separasse. / Sa grou-te, e foste desvendando a espuma". Iniciada a viagem, alarga-se o horizonte — o horizonte físico e o intelectual: "O mar anterior a nós, teus medos / Tinham coral e praias e ar-voredos." Os medos criados pela ignorância, as lendas ater-rorizantes que se transmitiam a respeito do equador, dos monstros que habitavam as águas vão sendo empurrados para a frente pela quilha dos barcos; novas terras se desco-brem, cheias de surpresas e encantos: "Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta / Em árvores onde o Longe nada tinha; / Mais perto, abre-se a terra em sons e cores: / E no desembarcar, há aves, flores, / Onde era só, de longe, a abstracta linha." ("Horizonte"). O navegador prossegue e, na terra descoberta, deixa o padrão da posse: "Eu, Diogo Cão, navegador, deixei / Este padrão ao pé do areal moreno / E para diante naveguei." Sulcado pelas naus portuguesas, já não era mais *impossível* o oceano: "E ao imenso e possível oceano / Ensinam estas Quinas, que aqui vês, / Que o mar com fim será grego ou romano: / O mar sem fim é português." ("Padrão"). Os medos vão sendo empurrados, dizia-se atrás, e consubstanciavam-se no cabo extremo, onde as tormentas são terríveis, onde a terra acaba. Nele, pusera Camões "uma figu-ra" "de disforme e grandíssima estatura", que encheu de medo os corações até causar-lhes pena ao narrar sua trágica história de amor. Pessoa retoma a figura tremenda, não lhe atribuindo, porém, a segunda face; seu mostrengo é apenas aquele que interpela o timoneiro: "Quem é que ousou entrar / Nas minhas cavernas que não desvendo. / Meus tectos negros do fim do mundo?", e ainda: "Quem vem poder o que só eu posso, / Que moro onde nunca ninguém me visse / E escorro os medos do mar sem fundo?" É de grande beleza a imagem criada pelo poeta para assimilar águas e medos a escorrer do gigante que se ergue do mar ("O mostrengo"). Vencido, o mostrengo vinga-se e seu descobridor, Bartolomeu Dias, ali fi-cará para sempre: "Jaz aqui, na pequena praia extrema, / O Capitão do Fim." (Epitáfio de Bartolomeu Dias). Daí em dian-

te, o caminho para a Índia está franqueado. O poeta se volta para outros navegadores, aqueles a quem falta o *quid* que aos portugueses sobeja; chama-lhes, com irônico desdém, “Os Colombos”: “Outros haverão de ter / O que houvermos de perder. // (...) Mas o que a eles não toca / É a Magia que evoca / O Longe e faz dele história. / E por isso a sua glória / É justa auréola dada / Por uma luz emprestada.” (“Os Colombos”). Com estes, volta-se para o ocidente, e o poema seguinte fala da descoberta do Brasil, sem que este nome seja citado, mas as possíveis causas do achamento da nova terra — “Fosse Acaso, ou Vontade, ou Temporal / A mão que ergueu o facho que luziu” — apontam, sem margem de dúvida e com concisa expressão, para as duvidosas explicações que a história dá para o aportar de Cabral a nosso país. Dos grandes navegadores falta apenas um: aquele que não passou duas vezes no mesmo lugar para voltar ao ponto de partida, já que seguiu sempre para a frente, ao redor da Terra. O poema tem seu nome — Fernão de Magalhães — e Pessoa o caracteriza como o que “quis cingir o materno vulto”, o que “violou a Terra”. Seu procedimento edipiano lhe teria acarretado a morte a meio caminho, “na praia ao longe por fim sepulto”. Nesses oito poemas se contam os feitos; no nono, a glorificação de um deles, o mesmo que Camões elegera como o herói-síntese dos navegadores: Vasco da Gama. “Ascensão de Vasco da Gama” é o poema; como Cristo, o marinheiro ascende nos ares, e se vê “O céu abrir o abismo à alma do Argonauta”. Está fechado o périplo; enumeraram-se os sucessos. Como Camões, porém, Pessoa reflete sobre as conseqüências dos feitos cantados. N’Os *Lusíadas*, a reflexão é feita ao iniciar-se a viagem de Vasco da Gama, e pela boca pessimista do Velho do Restelo; em *Mensagem*, o poeta fala por sua própria boca, lamentando os prantos e as perdas, mas concluindo que “tudo vale a pena”. O poema é “Mar português”, um dos mais conhecidos de Pessoa. Terminado o percurso, reflexão feita, a segunda parte de *Mensagem* poderia encerrar-se, se o poema ficasse adstrito aos caminhos da terra e do mar; mas não: a última viagem se fará num mar “que não tem tempo ou ‘spaço’”, na última nau que traz “a bordo El-Rei D. Sebastião”, aportado a uma “ilha indescoberta” da qual volta: “Surges ao sol em mim, e a névoa finda: / A mesma, e trazes o pendão ainda / Do Império.” (“A última nau”). Resta ao poeta erguer ao céu a sua prece: “Dá o sopro, a aragem — ou desgraça ou ânsia —, / Com que

a chama do esforço se remoça, / E outra vez conquistemos a Distância — / Do mar ou outra, mas que seja nossa!" ("A prece").

Assim termina "Mar português", a segunda parte de *Mensagem*, em que se transitará do concreto para o abstrato, do real para o imaginário, da história para o mito. Do D. Sebastião que ficou no areal destaca-se o que, navegando por um mar atemporal e anespacial, sairá de suas Ilhas Afortunadas, rompendo o nevoeiro, naquela Hora que se espera. É esse rei que ocupará todo o espaço da terceira parte, "O Encoberto".

Esta última parte de *Mensagem* divide-se em três outras: "Os símbolos", "Os avisos" e "Os tempos". Os símbolos são cinco e, como já ficou dito, são o próprio rei (D. Sebastião, o Desejado e o Encoberto), seu espaço (As Ilhas Afortunadas) e a sua missão (O Quinto Império). No primeiro poema que tem seu nome (a quinta quina), o rei distingue entre seu ser que houve e o que há. É este, expresso pelo verbo num presente que não terá fim, que é retomado no primeiro dos Símbolos: "Que importa o areal e a morte e a desventura / Se com Deus me guardei? / É O que ou me sonhei que eterno dura, / É Esse que regressarei." Marcado lá pela *iocura*, aqui pelo sonho, só poderá viver a sua verdade aquele que é descontente ("Ser descontente é ser homem"), aquele a quem não basta "o que lhe basta". Por isso, o poema da missão — "O Quinto Império" — insiste em dizer: "Triste de quem vive em casa, / Contente com o seu lar, / Sem que um sonho, no erguer de asa, / Faça até mais rubra a brasa / Da lareira a abandonar! // Triste de quem é feliz!"

O terceiro Símbolo, "O Desejado", aproxima, pela recorrência ao mesmo modelo, D. Sebastião e Nuno Álvares. Ambos erguem a mesma espada — a Excalibur — "para a estrada se ver" (Nuno), para que "sua Luz ao mundo dividido / Revele o Santo Gral!" (D. Sebastião). Espada ou gládio, nela nele não se aponta para o golpe, mas para a luz que se irradia, iluminando a estrada ou revelando o Santo Gral. Também ligado à idéia de luz é o gládio do poema já citado "D. Fernando, Infante de Portugal": "E eu vou, e a luz do gládio erguido dá / Em minha face calma. / Cheio de Deus, não temo o que virá, / Pois, venha o que vier, nunca será / Maior do que a minha alma." Convirá lembrar aqui que esse poema fora de início escrito na primeira pessoa do poeta, e daí sugerir que relacionados paradigmaticamente, D. Fernando,

Nuno Álvares, D. Sebastião e Fernando Pessoa se irmanam na missão de iluminar e revelar? É o texto que me induz a sugerir, não a concluir. Fica o caminho aberto à reflexão.

Em "As Ilhas Afortunadas" reitera-se a idéia do sonho e, pois, da irrealidade das mesmas, "terras sem ter lugar"; "O Encoberto" é um poema cifrado, claramente rosa-cruciano. Segundo Antonio Quadros, há nele "uma alusão à *Eucaristia Nova*, a uma nova religião, construída sobre a *Cruz morta e fatal*, a *religião do Encoberto*, que todavia o poeta nunca explanou suficientemente."

Seguem-se "Os avisos": Bandarra, Vieira e ele-mesmo, Pessoa. Os dois primeiros foram avisos, no passado; o terceiro é, no presente, não só o aviso, mas o apelo, a súplica comovida e apaixonada: "Quando virás, ó Encoberto, / Sonho das eras português, / Tornar-me mais que o sopro incerto / De um grande anseio que Deus fez? // Ah, quando quiserás, voltando, / Fazer a minha esperança amor? / Da névoa e da saudade quando? / Quando, meu Sonho e meu Senhor?"

Por fim, vêm "Os tempos": "Noite", "Tormenta" — escuridão e mistério, ao fim do segundo, alguma luz: "O relâmpago, farol de Deus, um hausto / Brilha, e o mar 'scuro 'struge." Vem o terceiro, "Calma", e um prenúncio de dia claro, "Antemanhã", no quarto. Seria de esperar que o último fosse *Manhã* ou *Dia*, mas na verdade é "Nevoeiro", poema escrito em 1928 e marcadamente pessimista. Retomando o tom desalentado do final de *Os Lusíadas*, a "apagada e vil tristeza" que Camões aponta na pátria, Pessoa caracteriza-a sobretudo pela indefinição: "Nem rei nem lei, nem paz nem guerra, / Define com perfil e ser / Este fulgor baço da terra / Que é Portugal a entristecer — / Brilho sem luz e sem arder, / Como o que o fogo-fátuo encerra. // Ninguém sabe que coisa quer. / Ninguém conhece que alma tem, / Nem o que é mal nem o que é bem. / (Que ânsia distante perto chora?) / Tudo é incerto e derradeiro. / Tudo é disperso, nada é inteiro. / Ó Portugal, hoje és nevoeiro... // É a Hora! // Va-lete, Fratres!"

A primeira impressão que o poema nos transmite é a de desânimo total. Um verso encaixado entre parênteses, talvez *a posteriori*, ameniza-o, sem destruí-lo; sem elementos para afirmá-lo, suponho que a primeira versão de "Nevoeiro" não abria tão claramente a possibilidade de solução, que nesta versão, a única que se conhece até aqui, depende desse verso parentético e do pequeno verso final que com ele rima:

"É a Hora!" Não se julgue, porém, que na *outra* versão, a crer que ela tenha existido, não haveria abertura para a esperança: desde o título, "Nevoeiro", até à palavra final, que o repete, instala-se a esperança, pois que o nevoeiro é "o prelúdio da manifestação", a véspera da revelação (v. *Dictionnaire des Symboles*, verbete *brouillard*). Rasgado o nevoeiro, surgirá o rei do Quinto Império, El-Rei D. Sebastião.

Ulisses veio do mar, os nautas portugueses por ele foram e voltaram — se nele não ficaram sepultados —, D. Sebastião cruzou-o para buscar a glória maior — e não voltou. A lenda que "escorre / a entrar na realidade" situou-o no meio do mar, na "ilha próxima e remota, / Que nos ouvidos persiste" e "Para a vista não existe." "Em sua vida encantada" lá ficará o rei até que possa voltar um dia, vindo do mar, a cumprir o destino que, em tempo e espaço limitados, não lhe foi dado consumir.

## O RELACIONAMENTO ENTRE ÁLVARO DE CAMPOS E ALBERTO CAEIRO (\*)

Linhares Filho

Álvaro de Campos conhece a angústia sobretudo porque se esforça por seguir a lição sensacionista de Caeiro, e começa a intelectualizar a sensação, a ver, a sentir com a intensidade que o faz lúcido demais, passando de despreocupado, espontâneo e indiferente a um ser inquieto e dinâmico. Além disso, Campos utilizou erroneamente o ensinamento da sensação intelectualizada, aplicando-o de acordo com a sua origem e o seu meio: porque, homem da cidade, Campos foi um sensacionista que procurou sentir intensamente, isto é, com uma conscientização profunda, o avanço mecanicista da civilização, e Caeiro, vinculado a uma quinta do Ribatejo, sentiu intensamente a realidade primitiva, que é mais humana, embora Caeiro se desumanize também, porque o seu racionalismo, que redundava num idealismo materialista, vê muito concreta essa mesma realidade. Angustiado e cansado de acompanhar, num esforço consciente, a marcha da civilização, de confundir-se com a máquina, Álvaro de Campos percebe os apelos do humano inserido em sua natureza; por isso tende ao repouso e ao sono, do mais profundo do seu desencanto, ao mestre Caeiro, a quem respeita apesar de tudo, dirige esta queixa:

(\*) Tra a-se da transcrição de capítulo do livro de Linhares Filho, **A "Outra Coisa" na poesia de Fernando Pessoa**. Fortaleza, UFC/PROEDI, 1982.

Por que é que me chamaste para o alto dos montes  
Se eu, criança das cidades do vale, não sabia  
[respirar?

.....  
Por que é que me acordaste para a sensação e  
[a nova alma,  
Se eu não saberei sentir, se a minha alma é de  
[sempre a minha? (OP, p. 370) (1)

Mais humanas que as atitudes idealistas e exageradas de Caeiro são as das clareiras abertas na mata do dinamismo da obra do Campos Whitmaniano, nas quais ele sempre liga a Natureza à memória da infância, como ocorre em "Lisbon Revisited" (1923), "Ode Triunfal" e "Ode Marítima", num gesto natural do humano no homem, integrado, mas por um esforço da consciência, na civilização da máquina. Em plena explosão da "Ode Triunfal" declara Campos: "Nem sei que existo para dentro". (OP, p. 311) E essa consciência da supremacia dos valores espirituais como um clamor espontâneo do humano contra o caos tecnológico patentear-se, ainda, expressivamente, em passos do poema "O Sono que Desce sobre Mim": "É o sono de haver mundo comigo lá dentro / Sem que eu houvesse contribuído em nada para isso". (OP, p. 398)

Enquanto Alberto Caeiro elege o rio de sua aldeia como uma realidade grande na sua simplicidade, uma realidade particular, por isso superior à do Tejo, Álvaro de Campos, em "Lisbon Revisited" (1923), (página cuja mudança brusca de tom, do de revolta para o de ternura, é um dos seus principais valores estilísticos), foge dos aparatos, convencionalismos e tumultos da civilização, para, com uma atitude misantrópica, buscar no Tejo uma nesga da Natureza que se infiltra pela cidade, e por isso o define como "Pequena verdade onde o céu se reflete" (OP, p. 357): nessa composição ele vive, com a sensibilidade própria do seu caráter, a lição humanista, conquanto paradoxalmente isolacionista e anti-social, de Caeiro.

No poema "Mestre, meu mestre querido!", Campos, angustiado, entre as queixas que externa, dirigindo-se a Alberto Caeiro, escreve ainda:

---

1) Convencionamos a abreviatura **OP** para aludir a PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1969.

Depois tenho sido eu, sim eu, por minha desgraça.  
E eu, por minha desgraça, não sou eu nem outro  
[nem ninguém.]

.....  
Prouvera ao Deus ignoto que eu ficasse sempre  
[aquele  
Poeta decadente, estupidamente pretensioso,  
Que poderia ao menos vir a agradar,  
E não surgisse em mim a pavorosa ciência de ver.  
Para que me tornaste eu? Deixasses-me ser  
[humano! (OP, p. 370)]

O que Campos exprime aqui é, primeiramente, que, devido à sua autenticidade, entra em conflito com a personalidade que Caieiro lhe deu, e anula-se. O poeta decadente de que fala é o de antes do conhecimento do mestre, o do "Opiário": estático, páulico, esteticista, espiritualizado. Compreende-se, ainda, que o eu presente de Campos, que produz uma poesia essencial, de alto quilate, é a união de um eu intocado, primitivo com o eu do conhecimento de Caieiro: é uma personalidade nova que se caracteriza pela mistura, por isso conflituosa, cansada e sonolenta, mas devido ao esforço dinamista e desumano de sua segunda fase. Trechos da carta de Fernando Pessoa a Casais Monteiro sobre a gênese dos heterônimos esclarecem a contento aspectos importantes desses versos de Campos. Falando acerca do "Opiário", afirma mesmo Pessoa ali que esse é:

um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caieiro e ter caído sob a sua influência. (...) em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contacto com o seu mestre Caieiro. (...) e que dá o Álvaro em botão. (2).

Se bem que Alberto Caieiro diga que "Sentir é estar distraído" (OP, p. 236), o todo da obra de quem afirma que

2). PESSOA, Fernando. **Páginas de doutrina estética**. 2 ed. Lisboa, Inquérito, s. d., p. 203.

“Vi como um danado” (OP, p. 237) nega a compreensão normal desse conceito, entendendo-se que a própria distração seria premeditada, portanto, artificial, desfigurando-se como distração, ou estaria previsto no conceito em análise que o apuro dos olhos no ato de ver é que deforma, anuvia a visão das coisas, e a distração seria atingida por caminho oposto ao normal. Distração no sentido legítimo de abstração do mundo circundante ou indiferença é a que se compreende pela expressão “ver sem visão” (OP, p. 170), de Fernando Pessoa, que, se não fosse, como ele quer ser, um simbolista consciente, exprimiria, aí, com sinceridade, o seu distraimento. Qual o mais fingido, Caeiro ou Pessoa? Parece-nos que o primeiro seja mais que o outro. A “pavorosa ciência de ver” (OP, p. 370) — que Campos aprende de Caeiro e pela qual este dimensiona o homem (“Porque eu sou do tamanho do que vejo / E não do tamanho da minha altura...” (OP, p. 208) — é que é responsável pela desumanização de Campos, que, no sono e na distração próprios do clima decadentista e estático, se encontra mais com o humano, para depois se ver obrigado ao sono e ao cansaço em face de conflitos mais graves, isto é, em face de o heterônimo querer acompanhar, com um refletir/perceber aprendido de Caeiro, o mundo da evolução tecnicista:

A calma que tinhas, deste-ma, e foi-me inque-  
[tação.

Libertaste-me, mas o destino humano é ser es-  
[cravo.

Acordaste-me, mas o sentido de ser humano é dor-  
[mir. (OP, p. 370).

Esse “Acordaste-me” revela o sono e a distração de Campos antes da sua segunda fase. Quanto à distração, encontramos-la espontânea, segundo o testemunho poético do heterônimo, nos dois sonetos escritos com data anterior à do “Opiário” (3-1914) e às dos poemas da segunda fase, se bem que Prado Coelho não se refira expressamente a tais sonetos, ao referir-se à primeira fase de Campos. Em verdade, o soneto “Quando olho para mim não me percebo” traz a data de 8-1913 e o soneto “A Praça da Figueira de manhã” a data de 10-1913. Em passagens dessas duas composições, percebe-se realmente o espontâneo distrair-se de Campos:

Quando olho para mim não me percebo.  
Tenho tanto a mania de sentir  
Que me extravio às vezes ao sair  
Das próprias sensações que eu recebo.

.....  
Nem nunca, propriamente reparei,  
Se na verdade sinto o que sinto. [...] (OP, p. 301)

Há tanta coisa mais interessante  
Que aquele lugar lógico e plebeu,  
Mas amo aquilo, mesmo aqui... Sei eu  
Por que o amo? Não importa. Adiante...

Isto de sensações só vale a pena  
Se a gente se não põe a olhar para elas.  
Nenhuma delas em mim serena... (OP, p. 301)

Quanto ao sono do Campos da primeira fase, se bem que buscado no ópio conforme o testemunho poético de versos do "Opiário" ("Caio no ópio por força") (OP, p. 304), constitui-se de qualquer forma num índice das "tendências latentes" do heterônimo, que intimamente já reconhecia que na postura do sono estaria o verdadeiro "sentido de ser humano". Comprova-se o que afirmamos com esta estrofe do "Opiário":

É antes do ópio que a minh'alma é doente.  
Sentir a vida convalesce e estiola  
E eu vou buscar ao ópio que consola  
Um Oriente ao oriente do Oriente. (OP, p. 301)

Não obstante tudo isso, a entrega latente de Campos, não ao sono do ópio nem ao da extenuação, mas ao Sonho da imaginação poética, é que daria a possibilidade ao heterônimo de ele, não mais com a alma doente nem mais achando que "o destino humano é ser escravo", encontrar o verdadeiro Oriente, o da plenitude do Ser, essa "Outra Coisa".

Sem dúvida, o poético 'puro' é mais humano que o apoiado do "objetivismo absoluto" de Caetano, que, nos versos seguintes, se insurgindo contra a fantasia, dá margem a que se conclua, mais uma vez, que na obra ortônima e heterônima de Pessoa o sono é o estado mais definidor do humano:

[...] tudo o que existe, simplesmente existe.  
O resto é uma espécie de sono que temos,  
Uma velhice que nos acompanha desde a infância  
[da doença. (OP, p. 239)

Mesmo isolando a relação entre Campos e Caeiro, da qual surgem para aquele o fracasso e o desencanto decorrentes da distorção do sensacionismo em face do mundo supercivilizado, a poesia da terceira fase de Álvaro de Campos é válida por interpretar a realidade da existência e a dor humana universal e, ao contrário de Caeiro, que camufla o sofrimento, Campos, porque mais espontâneo e sincero, parece ser, efetivamente, a mais sofrida personalidade pessoana.

A intensidade da sensação de Caeiro é a prática, a nosso ver, não mais artística, porém mais intelectual do sensacionismo, daí ser considerado esse heterônimo mestre dos demais: é o que leva a intelectualização, embora muitas vezes negada, ao extremo. Abaixo dele está Ricardo Reis como alguém que sente disciplinando o sentir com o racionalismo neoclássico. Pessoa ele-mesmo é o que sente com uma consciência estética profunda, em que a intelectualização deriva mais para a imaginação compreendida como fantasia do que para o exagero da razão. Esta aparece nele disciplinando a imaginação, já que ele produz um simbolismo consciente. Álvaro de Campos, realista e sensível, é o ponto de encontro do modo de ser de Caeiro com o modo de ser de Pessoa.

Pelo que examinamos, concluímos que o chamado "drama em gente" da obra pessoana mostra que não só a perfeita conciliação do sentir com o pensar, senão também a predominância de um ou de outro (já que é impossível no homem a existência exclusiva de um desses elementos), redundando no absurdo negador da felicidade. Essa obra apresenta, com bastante eficácia estilística, a complexidade da vida, e uma coisa sugere na sua síntese: a realização do múltiplo autor e conseqüente possível realização do leitor, ambas pela Beleza, essa "Outra Coisa" que pode chamar-se de Sonho, lugar *entre-textual* do Ser. Condenados à dor, só nos resta cantá-la.

## A COMPREENSÃO DA EXISTÊNCIA EM FERNANDO PESSOA

Leonel C. Pinto

"Nós só apreendemos positivamente uma única interioridade no Mundo: a nossa, diretamente; e, do mesmo passo, por uma equivalência imediata, graças à linguagem, a dos outros homens." (P. Teilhard de Chardin, *O Fenômeno Humano*, p. 144).

### Informação

*Preliminar* — Por estar interessado na interioridade, na reflexão, na compreensão e na consciência é que me interessei por Fernando Pessoa. A interioridade do mundo físico manifesta-se nas pedras, nas águas, nas árvores e nas flores; mas, a interioridade humana vem na palavra.

Fernando Pessoa viveu 47 anos. Em 1935, em plena maturidade, deixou uma Obra Poética e uma Obra em Prosa. É somente a sua Obra Poética que eu tenho em mente, ao ousar o tema que me proponho. Esta preferência pela poética vem de que, em todas as artes há beleza e verdade, mas a poesia é que melhor o mostra no jogo da palavra, que é onde se vê o espírito, onde se despe e se põe a nu a Compreensão Existencial. Uma cor, ou um som tem cada um seu elemento atrativo conosco. Mas a palavra, por suas conotações, traz sempre múltiplas ligações de quem a profere e a quem a escuta.

A palavra diz o (o ser). E entre aquilo que é dito e o dito, a intimidade é total. Melhor ainda, a palavra poética é canto,

é admiração e respeito, é engrandecimento e exaltação — traz a ressonância do espírito amplificada para os próprios sentidos. Assim a palavra poética condensa o espaço e o tempo; evoca do passado as impressões obscuras, difunde-as em todas as latitudes e profundidades e projeta-as no futuro, para lá da vida, de onde inflectem sobre o seu ponto de origem.

Face a esta versatilidade, esta elasticidade e este efeito magnificador próprio da palavra poética em Fernando Pessoa, não me ficou escolha: ou tomava a *Obra Poética*, ou não explicitaria a *Compreensão da Existência de seu Autor*.

Toda obra é inseparável de seu autor, mas, o artista é sempre mais que sua arte poética. E por isso, não vou falar da arte, e sim, da *Compreensão* nela revelada, o que me deixa certamente mais próximo de Fernando Pessoa. Não faço crítica literária e, se a fizesse, mal me atreveria a dizer outra coisa senão que a *Obra Poética* é imensurável. É acabada. É perfeita para mim que sou um psicólogo, talvez um educador e um professor de psicologia.

Por isto que acabo de dizer de mim, poderá alguém esperar que eu me disponha a fazer uma análise psicológica da personalidade de Fernando Pessoa. Não. Li e reli toda a *Obra Poética*, editada em um volume, no Rio de Janeiro, em 1974, pela Companhia José Aguilar.

Li *Mensagem* e até o fim de *Quinto Império*, onde Fernando Pessoa mostra o esplendor que a vida é, quando esbanjada em ações heróicas como as dos antigos portugueses. E, como "Todo o estado de alma é uma paisagem", eu li e contemplei todas as paisagens que vêm no "Cancioneiro" e que certamente são os estados de alma de Fernando Pessoa (*Quando Ela Passa / Em Busca da Beleza / Uns Versos Quaisquer / Passos Da Cruz / Natal / O Menino da Sua Mãe / Ficções do Interlúdio...*)

Li e reli "Poemas Completos" de Alberto Caeiro, Odes de Ricardo Reis, Poesias de Álvaro de Campos — os outros nomes ou heterônimos de Fernando Pessoa. Depois dos "Poemas Dramáticos", fui deter-me no fim de "Primeiro Fausto". Aí estaquei.

Claro que eu levei minha leitura até o fim da *Obra*, através das *Poesias Coligidas*, em português, inglês e em francês, em três línguas, pois que a palavra poética de Fernando Pessoa, explodia em muitos espaços. Li as *Quadras ao Gosto Popular* e *Novas Poesias Inéditas*. Mas voltei a ficar

imóvel no fim de Primeiro Fausto. É que, aqui, me pareceu ter acabado de ver a forma em que cristalizou a Compreensão da Existência em Fernando Pessoa.

Li e reli toda a Obra Poética... mas, posso garantir que jamais me ocorreu, em pedaço algum, ou no todo da Obra, a veleidade de tentar uma análise psicológica ou psicanalítica da personalidade de Fernando Pessoa. É como se isso fosse coisa de somenos, em face do acúmulo de reflexão, da profusão de consciência, e da intensidade da Compreensão Existencial, que sua Obra Poética traz à nossa presença. E é isto mesmo, e somente isto: a reflexão, a consciência, a interioridade que me proponho tratar, neste momento.

### 1 — O que é a Compreensão Existencial?

Eu existo (ek + sistere) quer dizer, eu saio de mim para as situações, para o mundo, e volto a mim com algum sentido. Eu "mostro" o ser que aparece em mim. Eu revelo o ser que sou. Eu sou eu, o revelador do ser: eis aí ser! Em me abrindo, o ser que aparece em mim é mostrado. Existir é constituir-se nesta abertura ao ser, no mundo, e para além do mundo. É ficar face a face com o que se é e o que se quer mostrar — sem poder evitá-lo. Este "sem poder evitá-lo" já marca o primeiro ponto angustioso do existente.

Existo no presente, aqui-e-agora, entre dois nadas: o passado que já não é e o futuro que não é ainda, nem sei se virá a ser. A eternidade e o tempo passam por aqui, pelo presente, que é onde se pode mostrar Compreensão. O ser da existência é Compreensão e, Compreensão é o fato fundamental da experiência do ser humano. Dizer que alguém é compreensivo, como aqui se coloca, não é como dizer que alguém é triste ou alegre. A Compreensão não é um atributo ou uma propriedade adjetiva do existente. A Compreensão é substantiva, é modo em que é aquele que pode ser. Se digo "compreendo" refiro-me a estar presente algo em determinado modo. Compreender é, como já se disse, fazer abertura ao ser. Tenha-se em mente, porém, que o que se abre também pode fechar-se, em razão de seu mesmo poder.

Aqui se vê, em sua origem, a liberdade e a responsabilidade própria do existente, aquele que visa ao ser. Ele pode e pode multiplamente. Ele pode conhecer, pode sentir e pode agir. Este poder compreensivo sempre é C.S.A.

*conhecer, sentir, agir*

Visando ao ser, o existente é capaz de conceituar, isto é, de descobrir a verdade ou de encobri-la; é capaz de sensibilizar-se, ou seja, capaz de possuir sensorialmente e mostrar sua aceitação ou repulsão; e é capaz de planejar o curso de ação, visando à decisão ou in-decisão.

Tal é a Compreensão Existencial. Toda a alma humana se constitui destes poderes de conhecer, de sentir e de agir: três poderes, mas, numa só alma três modos de o existente se comportar, três portas para o ser, na mesma Compreensão.

Naturalmente que, nesta pequena teoria C.S.A., devo enfatizar a unidade da mente e a triplicidade de suas instâncias. Cada instância não é um pedaço, uma parcela ou uma parte. É antes, um todo distinto. Além do que, a unidade da Compreensão não vem da soma das três instâncias, e sim, de sua integração. Esta integração é tal que viabiliza o conhecer pela sensação; o sentir pela inteligência, e o atuar no mundo pela motivação da interioridade, em vez de ser pelo apelo exterior.

A esta altura do meu pensamento e da leitura da Obra Poética, Fernando Pessoa com seus heterônimos, se me afigurou o protótipo de toda esta postura compreensivo-existencial. Minha convicção é simples: tudo o que temos em pensamento é: é de fato, ou é no modo da possibilidade. E esta possibilidade a que me reporto não é um ser de abstração, um ser matemático. Esta possibilidade dói. É como um parto, um dar à luz; ou como a morte, que não é um fato, mas um possível a cada momento.

A Obra Poética de Fernando Pessoa é cheia destas possibilidades doloridas, existenciais. Alberto Caeiro, o conhecer e o recusar-se a conhecer; Ricardo Reis, o sentir e o entristecer-se; Álvaro de Campos, a exaltação do agir tecnológico na civilização moderna, e a consciência de que o fim de tudo isto é a sucata. E Fernando Pessoa, a unidade destes três outros nomes (e de quantos mais se louvou), unidade com a disposição permanente da diversidade, isto é, de não deixar desperceber-se de nenhum dos problemas inevitáveis da existência.

Os heterônimos foi a maneira "teatral", encontrada por Fernando Pessoa, a fim de nos pôr em contato com as regiões da mente (C.S.A.) e com a diversidade dos problemas do mundo, não somente o seu mundo, mas das situações existenciais. Fernando Pessoa é Fernando Pessoa e os outros são os outros. Fernando Pessoa quis seus heterônimos como

Conhecer  
Sentir  
Agir

personagens distintas nas idéias, no sentimento e no agir possível de cada uma.

Este é, talvez, o primeiro princípio da Compreensão: ser diferente dos outros e, em seguida, verificar que se é o mesmo que os outros, porque oriundos do mesmo plano ou do mesmo projeto, da mesma motivação "a fim de", em que se envolveu o criador. Sim, pois que Fernando Pessoa é Autor da Obra Poética e autor de suas personagens, que exibem os *contratempos de suas existências* — que é o que mais nos importa aqui: os contratempos do conhecer em Caeiro, do sentir em Reis, e da ação em Campos.

### 1.1 — O CONHECIMENTO EM ALBERTO CAEIRO

Reservarei o título de poeta-pensador ou poeta-filósofo, para Fernando Pessoa, de vez que, Alberto Caeiro se diz um "guardador de rebanhos". O filósofo visa, me parece, à unidade no seu pensamento; o guardador só pastoreia, para que nenhum se perca.

(\*) |214| Sou um guardador de rebanhos.  
O rebanho é os meus pensamentos.  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e com os pés  
E com o nariz e a bôca.  
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.  
Por isso quando num dia de calor  
Me sinto triste de gozá-lo tanto,  
E me deito ao comprido na erva,  
E fecho os olhos quentes,

Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.

|207| O Mundo não se fez para pensarmos nêlo  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para êle e estarmos de acôrdo...  
Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...

(\*) Mantém-se a disposição e acentuação gráfica dos poemas, tal como na edição citada.

Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,  
E a única inocência não pensar...

Caeiro começa por confundir o pensamento com o conhecimento, isto que muitos fizeram e ainda fazem hoje, de-de o célebre *cogito ergo sum* de Descartes. A ciência positivista tomou o cogito, por conhecimento claro, método e critério. E esta metodologia, além de não nos ter levado a muitas certezas fora de nós mesmos, encalhou-nos num montão de conhecimento frio, isolado, num saber sem sabor. Por isto, Caeiro se recusa a conhecer.

Ora, temos que lembrar o que já dissemos atrás que, se a mente é C.S.A. e, na sua tríplice diversidade, nada perde impossível conhecer só pelo conhecer. Isto se acentua de sua unidade — torna-se enormemente no poeta, em quem a sensibilidade é sempre parte de quanto cante.

Também foi dito que, devido à unidade — não só perceptiva ou gestática, C.S.A., mas outrossim, à unidade ontológica da Compreensão — torna-se possível o conhecimento ser concebido como "visão", como um jato morno de luz através dos sentidos (vide (207) supra). Tudo isto é muito bonito, quando estamos cansados. Repousemos... Todavia, tudo isto também é pouco útil quando se trata de iluminar a estranha condição humana. Não basta não pensar em nada. É inútil correr a cortina, negando o pensamento, quando se é ação, sensação e conhecimento.

Alberto Caeiro recalcitra, reluta, mas começa a nomear o que sabe e a posicionar-se.

[210] Há metafísica bastante em não pensar em nada.  
O que penso eu do mundo?  
Sei lá o que penso do mundo!  
Se eu adoecesse pensaria nisso.

Que idéia tenho eu das cousas?  
Que opinião tenho sôbre as causas e os efeitos?  
Que tenho eu meditado sôbre Deus e a alma  
E sôbre a criação do Mundo?

Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os olhos  
E não pensar. É correr as cortinas  
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).

"Constituição íntima das cousas"...

"Sentido íntimo do Universo"...

Tudo isso é falso...

Não acredito em Deus porque nunca o vi.

Mas se Deus é as flôres e as árvores

E os montes e o sol e o luar,

Então acredito nêle a tôda a hora,

E a minha vida é tôda uma oração e uma missa,

E uma comunhão com os olhos e pelos ouvidos.

Os problemas do espírito humano, do seu tempo e da sua cultura não são desconhecidos de Caeiro: a metafísica, a trindade divina, a essência das coisas, o desejo profundo de querer perceber, o misticismo, a consciência e o pensar, o mistério das coisas e a significação do mundo, verdade, mentira, certeza e incerteza, o sentido final da realidade. E como a existência é sempre pessoal, como os problemas existenciais são *meus* problemas e requerem respostas, Caeiro decidiu-se, não pela busca de conhecimento, não pelo desvelamento, mas pela negação e pelo "meio encobrimento" da verdade. Ele toma o questionamento do espírito como uma doença. Renega o Deus de sua infância. Contesta toda a sua educação e cultura. Blasfema da Trindade e da Virgem Maria e o faz de modo tal, que provoca sobressalto no próprio Fernando Pessoa, levando-o a escrever uma Nota como justificativa (op. cit. p. 199).

Alberto Caeiro só aparentemente é um materialista. Ser materialista, idealista, espiritualista ou nada é uma disposição da ordem cognitiva. Caeiro dá-se conta de que sua inquietação está numa ordem mais profunda, mais originária: na ordem do sentir (ou dos sentidos). Caeiro é o primeiro a ver-se diversificado, e principia a angustiar-se à procura de sua unidade de ser, isto é, de uma identidade.

A angústia, como definida em Heidegger (\*) (um filósofo

(\*) "O que torna um *ens* um *ens*, é a "identidade", a unidade bem entendida, que, enquanto simples, unifica originariamente e, neste unificar, simultaneamente individual". In Heidegger, *sobre a essência do fundamento*... S. P. Liv. Duas Cidades, 1971, p. 40.

Cf. também Martin Heidegger,, apud Thomas R. Giles, *História do Existencialismo e da Fenomenologia*, S. P. EPU/EDUSP, 1975, p. 245.

contemporâneo de Fernando Pessoa) é isso mesmo: esse ser da gente captado na sua unidade e em si próprio d'iversificado "no mundo-com-os-outros". Duas formas de angústia se evidenciam aqui: angústia de ser e angústia de não ser (si mesmo).

Para buscar-se, Caeiro envida esforços em duas direções: contestar até à raiz quanto aprendeu; e reorientar-se a partir de baixo, ou de fora, a partir da natureza física e dos sentidos para, ainda no mesmo plano, ultrapassar-se todo no Universo. Somente podemos ser na transcendência. Mas esta transcendência, de igual maneira que o cósmos, é um estado, e não, uma soma de partes. O caminho de Caeiro, de pedra em pedra, de parte em parte, somente o levará à fragmentação, sem a unidade e sem sentido.

[251] Procuro despirm-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,  
Desencaixotar as minhas emoções verdadeiras.  
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,  
Mas um animal humano que a Natureza produziu.  
E assim escrevo, querendo sentir a Natureza, nem sequer como um homem,  
Mas como quem sente a Natureza, e mais nada.  
E assim escrevo, ora bem, ora mal,  
Ora acertando com o que quero dizer, ora errando,  
Caindo aqui, levantando-me acolá,  
Mas indo sempre no meu caminho como um cego teimoso.

Ainda assim, sou Alguém.  
Sou o Descobridor da Natureza.  
Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.  
Trago ao Universo um novo Universo  
Porque trago ao Universo êle-próprio.

[252] Num dia (...)  
Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales e planícies,  
Que há árvores, flôres, ervas,  
Que há rios e pedras,

Mas que não há um todo a que isto pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro  
É uma doença das nossas idéias.  
A Natureza é partes sem um todo.  
Isto é talvez o tal mistério de que falam.

[269] Para ti tudo tem um sentido velado.  
Para mim, graças a ter olhos só para ver,  
Eu vejo ausência de significação em tôdas as  
cousas...

[281] Se o homem fôsse, como deveria ser,  
Não um animal doente, mas o mais perfeito dos  
animais,  
Animal direto e não indireto.  
Devia ser outra a sua forma de encontrar um sentido  
às cousas.  
Outra e verdadeira.  
Devia haver adquirido um sentido do "conjunto";  
Um sentido como ver e ouvir do "total" das cousas  
E não, como temos, um pensamento do "conjunto";  
E assim — veríamos — não teríamos noção do  
"conjunto" ou do "total",  
Porque o sentido do "total" ou do "conjunto" não  
vem de um total ou de um conjunto,  
Mas da verdadeira Natureza talvez nem todo nem  
parte.

[282] O único mistério do Universo é o mais e não o  
menos.

Este último verso coincide, ao pé de cada letra, com a questão fundamental da metafísica Heideggeriana "Por que é afinal ente e não antes Nada?" Caeiro, o guardador de pensamentos, tinha a necessidade de fazer de cada idéia uma coisa concreta, para vê-la, para senti-la, para entendê-la. E precisava contestar os filósofos e os teóricos do conhecimento, e os místicos, os crentes no interior das coisas. Por que não dar preferência ao exterior, ao que se vê, o que se palpa, como essência da realidade? E termina fazendo sua teoria sobre isto. Ele diz:

B C S B

[307] Também sei fazer conjeturas.  
Há em cada cousa aquilo que ela é que a anima.  
Na planta está por fora e é uma ninfa pequena.  
No animal é um ser interior longínquo,  
No homem é a alma que vive com êle e é já êle.  
Nos deuses tem o mesmo tamanho  
E o mesmo espaço que o corpo  
E é a mesma cousa que o corpo.  
  
Por isso se diz que os deuses nunca morrem.  
Por isso os deuses não têm corpo e alma  
Mas só o corpo e são perfeitos.  
O corpo é que lhes é alma  
E têm a consciência na própria carne divina.

Bem, é uma teoria (que ficará menos estranha se, por "corpo", se entender configuração ou qualquer tipo de forma). Somente que não se vê em Caeiro que ele acredite no que propõe. Ele joga a sua tese, não por fazer fé no conhecimento, mas como quem ainda nega e contesta: se querem teorias, aí vai a minha; deve ser tão ruim quanto as outras que de nada servem.

← A Poesia de Alberto Caeiro é toda ela banhada de atração-repulsão cognitiva. Ele procurou o ser sem adjetivos, como quem espera surpreendê-lo na seiva das coisas.

[301] Porque todos amam as flôres por serem belas,  
E todos amam as árvores por serem verdes e da-  
rem sombra, mas eu não.  
Eu amo as flôres por serem flôres, diretamente.  
Eu amo as árvores por serem árvores, sem o meu pensamento.

Ser, ser, sempre o ser. Ser como as pedras, como um animal é, ou diferente. Ser apenas, sem interpretação, sem pensamento, sem representações adicionais, porque as coisas são o que são e basta amá-las por isso. Evidentemente, Alberto Caeiro, negando-se a pensar, questionou, ao longo de uma centena de poemas, a magna questão do ser, o primeiro e último fenômeno da metafísica ocidental. Ele afirmou "o fora" do mundo das coisas. "O dentro", o ego, o enlevo, a emoção, reservou-a Fernando Pessoa para...

## 1.2. A SENSIBILIDADE EM RICARDO REIS

O *affectus* é aquela condição de sentir que nos põe junto das coisas e de nós mesmos. O existente é "suspenso dentro do nada", na expressão de Heidegger. Se, em vez de suspenso, estivesse ancorado, informado ou atado de alguma forma, ele seria uma coisa, como uma árvore ou uma flor (capaz de agradar a Alberto Caeiro), mas não seria o ente humano: consciência, liberdade e amor.

Psicodinamicamente considerado, o nada é o mundo da estimulação, "a possibilitação de revelação do ser ao ente". Como o ser humano reage ao receber essas revelações através dos estímulos exteriores ou interiores? Os estímulos produzem tensão e o indivíduo é capaz de polarizá-la, isto é, distendê-la em duas direções: positiva e negativa, agradável e desagradável, que formam os extremos de uma escala.

Dentro dessa faixa de intensidades, a sensibilidade dispõe-se em três estágios que, traduzidos da ciência psicológica para a arte poética, é possível denominar assim: enlevo esfuziante, enlevo triste, inquietação situada (ansiedade). Isto, dentro da faixa métrica de intensidade. Fora dessa faixa, ocorre um exacerbamento generalizado, no limiar da consciência e que pode marear todo o comportamento (não somente o poético).

De toda a leitura das Odes de Ricardo Reis: da estrofe, da rima ou do ritmo — fica-me a impressão de uma sensibilidade contida, pacífica, sem excessos, atada à compostura que socialmente era esperada de um cidadão de bons modos ou um aristocrata. Ricardo Reis não se deixa ir ao êxtase, ao arroubamento; ele permanece no enlevo triste, este ponto intermédio onde o agrado e o desagrado moderam a psicodinâmica. Mas não parece ser este um efeito de compulsão inconsciente: nada; parece mais uma autodeterminação. Não que o seja, mas porque Reis sabe que está refletindo essa sensibilidade assim.

|310| Mestre, são plácidas  
Tôdas as horas  
Que nós perdemos,  
Se no perdê-las,  
Qual numa jarra,

Nós pomos flôres.  
Não há tristezas  
Nem alegrias  
Na nossa vida (...)

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

[358] Tão cedo passa quanto passa!  
Morre tão jovem ante os deuses quanto  
Morre! Tudo é tão pouco!  
Nada se sabe, tudo se imagina.  
Circunda-te de rosas, ama, bebe  
E cala. O mais é nada.

[359] Prazer, mas devagar,  
Lídia, (...)  
Furtivos retiremos do horto mundo  
Os depredandos pomos.  
Não despertemos, onde dorme, a Erínis  
Que cada gozo trava.  
Como um regato, mudos passageiros,  
Gozemos escondidos.  
A sorte inveja, Lídia. Emudeçamos.

[433] Não quieto nem inquieto meu ser calmo  
Quero erguer alto acima de onde os homens  
Têm prazer ou dores.

Inegavelmente, Ricardo Reis aspira ao prazer dos sentidos. As rosas, a bebida, o gozo, os pomos à beira d'água, o seu "gozemos escondidos" são indicadores bastante. E por que não extravasou essa impressão para nós, nas 43 páginas das suas 127 Odes? Por que se manteve no enlevo triste? Qual o motivo dessa "contensão"? Digo bem contensão, com s, para dizer do esforço intelectual, de educação consciente que o sustentou nas alturas.

Pelo menos quatro grandes campos de força repartiram-lhe a energia. (1) Em primeiro lugar, como em Alberto Caeiro, a inteligência não funcionava isolada da emoção; em Ricardo Reis, a emoção não se desprende bastante da preocupação

[312] Coroai-me de rosas,  
Coroai-me em verdade  
De rosas —  
Rosas que se apagam  
Em frente a apagar-se  
Tão cedo!  
Coroai-me de rosas  
E de fôlhas breves,  
E basta.

[316] Mas tal como é, gozemos o momento,  
Solenes na alegria levemente,  
E aguardando a morte  
Como quem a conhece.

[317] Quando, acabados pelas Parcas, formos,  
Vultos solenes de repente antigos,  
E cada vez mais sombras,  
Ao encontro fatal (...)

[361] Como se cada beijo  
Fôra de despedida,  
Minha Cloe, beijemo-nos, amando,  
Talvez que já nos toque  
No ombro a mão, que chama  
A barca que não vem senão vazia; (...)

(3) Uma outra barreira à explosão do prazer em Ricardo Reis é a preocupação com o nada, com o destino, o sentido da vida: intrigante, obscuro e inolvidável todo o tempo. O sentido é mais um modo fundamental da existência de todo o ente. Mesmo porque o nada oferece sempre uma significação: quem profere o “não” intercepta o “sim”, como possibilidade; e quem diz (ou é) existência, está implicado na in-existência, ou nada, possível. Eis o que perturba o prazer sempre travado, de Ricardo Reis.

[413] Nada fica de nada. Nada somos.  
Um pouco ao sol e ao ar nos atrasamos  
Cadáveres adiados que procriam.  
Leis feitas, estátuas vistas, odes findas —  
Tudo tem cova sua.  
Somos contos contando contos, nada.

[344] Sofro, Lídia, do medo do destino.  
A leve pedra que um momento ergue  
As lisas rodas do meu carro, aterra  
Meu coração.

[417] O prazer do momento antepoñhamos  
À absurda cura do futuro, cuja  
Certeza única é o mal presente  
Com que o seu bem compramos.

Amanhã não existe. Meu somente  
É o momento, eu só quem existe  
Neste instante, que pode o derradeiro  
Ser de quem finjo ser?

Com a interrogação da morte não respondida (e quem a respondeu?), e com a idéia do vazio ou do nada para lá do último horizonte, só restava à inteligência de Reis desfrutar o momento presente. Não como uma convicção fenomenológica, realista, mas como um desespero, um não ter escolha aceitável. Se vivesse o presente, convictamente, ao menos podia ter exaurido o prazer todo do instante, do mundo policromado que ele tanto cantou.

Por que o não fez? Por que não exaltou até o êxtase vibrante, o universo intelectualmente afirmado múltiplo, luzindo em cada coisa, que nem a luz de um espelho partido em pedacinhos? Creio que a resposta está em que, para o canto de exaltação é preciso mais que a adesão intelectual. Urge, como para um consórcio de verdade, a adesão do afeto, no amor.

(4) E esta é a quarta barreira que pretendo analisar: o embarço ao amor. Falta ao afeto de Reis aquela polaridade, aquela imagem nua, especular, que me reverbera a partir da distância do outro; que me leva para o outro, ao mesmo tempo que traz minha imagem dele ou ele na minha imagem, para mim. E, para uma cabeça masculina, o radicalmente outro é uma feição feminina. Expliquemos isto.

Defini o afeto como o que nos põe junto das coisas e de nós mesmos. Ora, há naturalmente, na evolução da consciência, dois modos de estar junto: o erótico-sexual e o lógico-espiritual. Neste modo lógico-espiritual incluamos o ético, o estético, o religioso, o lúdico e, em certa parte o gnóstico, <sup>conhecimento</sup> aquele conhecimento que se transmite por tradição, pelo ritual <sup>saber</sup>.

iniciação — não somente a iniciação social do grande grupo, mas também, especialmente, pela iniciação familiar.

De certa maneira, o afeto lógico-espiritual faz polaridade com o erótico-sexual que também abrange o fetiche e tudo quanto acrescente potência orgástica. A polaridade *não* é como um traço de união ou de separação. A polaridade sexual e lógico-espiritual funciona num meio, onde capta e dinamiza energia, de um pólo a outro, de tal sorte que: primeiro, os pólos se mantêm separados, ou seja, é impossível que a mente fique centrada simultaneamente e com igual intensidade em ambos; segundo, os pólos permanecem ligados pela interinfluência, através do dinamismo que entre eles transcorre; terceiro e finalmente, presentes certas condições no meio psíquico e sócio-familiar, não é improvável a despolarização eventual, e posterior fixação da inversão afetiva. Veja-se a ilustração a seguir.

A Fig. 1 ilustra o desabrochamento e a formação do estado amoroso heterossexual, para o homem e para a mulher, a partir do afeto polarizado. Na linha evolutiva, o primeiro pólo, o erótico-sexual, constitui-se do libido que é "impulso para". Ainda que se considere apenas a procriação, o impulso supõe uma representação ou imagem especular *para* o termo adequado. Compreensivamente, no ser humano, dissemos que esse termo adequado é o radicalmente outro, cuja representação é fetiche.

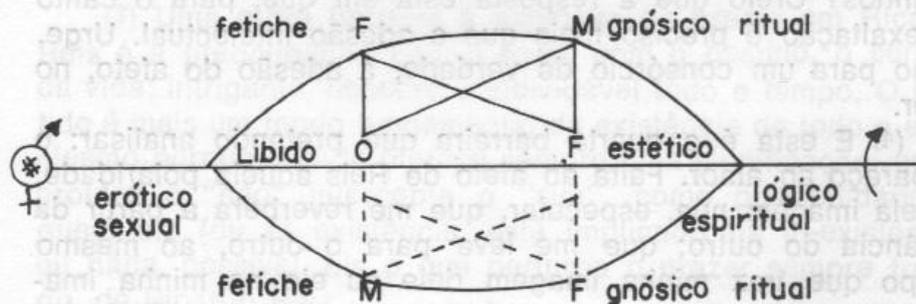


FIG. 1 - ILUSTRAÇÃO DO DESABROCHAMENTO E FORMAÇÃO DO ESTADO AMOROSO HETEROSEXUAL, A PARTIR DO AFETO (o que nos põe "junto de").

Fetichismo é o que nos enfeitiça, é o substituto do outro, distante mas perto pelo sortilégio, pelo encantamento. Antropologicamente, os feiticeiros são conhecidos. Eles tentam livrar o enfeitiçado, mediante benzeduras e amuletos (fetichismo contra fetichismo). Ninguém se livra totalmente do fetichismo, ou não tem imaginação, capacidade de representar. A força, o arco tensional para o outro integra necessariamente a Compreensão humana.

E, acentuando mais ainda o humano da Compreensão vem, no outro pólo, o lógico-espiritual abrangendo, entre outras coisas, já citadas, o estético e a iniciação ritual gnóstica (sobre a vida, o sexo, o amor, o social, o mítico). O fetichismo e o gnóstico ritual são um aprendizado predominantemente de transmissão social. A família tem muito de ritual e de esotérico. Ela transmite nos seus ritos, às crianças, o que os adultos tomam como certo ou errado, bonito ou feio, aceitável ou condenável quanto às coisas da existência. Mas, enquanto que, da criança ao adulto, o fetichismo vai crescendo em sua atração como "o radicalmente outro"; a iniciação ritual gnóstica terá de ir perdendo sua força induzida que foi como "o socialmente semelhante". (A menina deve ser como sua mãe, e o menino, como seu pai). A libido e seu fetichismo supõem sedução — e o homem não se sente só. O estético e a iniciação ritual gnóstica supõem contestação — e o homem sente-se livre e idêntico a si mesmo.

Estético é o afeto que nos põe junto das coisas de modo não somente adequado e cômodo, mas bonito e enlevante, não importando se alguém virá a ser ou não um artista. Há sempre inteligência no afeto estético, como sempre há força e calor na libido. O estético é a sintonia fina "c.s.a." e que, raras vezes na evolução ontogenética (de cada indivíduo), é induzida com "finesse".

Diga-se: nenhum heterônimo de Fernando Pessoa é mulher e, por isso, Caeiro e Reis contestam, Campos fetichiza as máquinas, e Fernando Pessoa é só.

Na Fig. 1 pode ver-se, para o homem e para a mulher, o arco tensional figurativo da energia captada nesse sistema de bipolaridades, entre o impulso libidinal e o respectivo fetichismo; entre o estético e o gnóstico ritual; e entre o erótico-sexual e o lógico-espiritual como um todo.

Para o caso masculino ou feminino, o impulso libidinal é marcado, na Fig. 1, com 0 (zero) por se tratar do aspecto meramente biológico de procriação. Também, em homens ou

mulheres, o estético é sempre um modo de sensibilidade feminino (marcado F), se levarmos em conta os estudos científicos sobre sensibilidade profunda dos indivíduos altamente criativos. Por aqui fica a descoberto, com nitidez, que o fetiche e o gnósico ritual espelham a reação da pessoa às influências do tratamento social, em tanto quanto apreendidas, toleradas ou não pelo organismo, e absorvidas na consciência (por "volescência", um processo análogo à coalescência meramente física — do modo como uma gota d'água se junta n'outra).

O que é tido por feminino, em nossa cultura, pode tonalizar-se de masculinidade, em outra. Todavia, dentro da mesma cultura bem polarizada, como era no começo do século, à época de Fernando Pessoa, é suposto que o fetiche e o gnósico ritual espeijam a reação da pessoa às influências do tratamento social, em tanto quanto apreendidas, toleradas ou não pelo organismo, e absorvidas na consciência (por "volescência", um processo análogo à coalescência meramente física — do modo como uma gota d'água se junta n'outra).

O que é tido por feminino, em nossa cultura, pode tonalizar-se de masculinidade, em outra. Todavia, dentro da mesma cultura bem polarizada, como era no começo do século, à época de Fernando Pessoa, é suposto que o fetiche seja, normalmente, o radicalmente outro e, portanto, do sexo oposto (Cf. Fig. 1). Igualmente se espera que o ritual de iniciação familiar transmita uma índole máscula ao homem, e uma feição feminina, à mulher. É o que ilustra a Figura 1. Se a dobrarmos em torno do seu eixo, para cima ou para baixo, ou um pólo contra o outro — veremos que são sempre os opostos que mutuamente se espelham.

A Compreensão humana, a educação, todo um crescimento mental estão fundamentados nisto que analisamos aqui. Maximamente, numa época em que repontam os movimentos feministas por um lado, e já a contra-reação de alguns grupos machistas, pelo outro. Sem maiores estudos, que se pode esperar deste confronto, além do desrespeito e da incompreensão recíproca?

Não se trata de alterar o ente que a mulher é ou que o homem é. Nem saberíamos fazer isso. Trata-se de ativar a Compreensão de homens e mulheres. E isto nos levará seguramente aos direitos do ser que cada qual revela.

Mas, voltemos ao assunto do espelhamento, aplicando-o poeticamente a Ricardo Reis. Suponhamos o poeta...

uma inteligência invulgar. O pai lhe faleceu aos cinco anos de idade. Aos seis anos ele se autodenomina o "Chevalier de Pas". Possui uma sensibilidade de artista: aos sete anos escreve sua primeira poesia "A Minha Querida Mamã". Sua mãe volta a casar, arranja-lhe um outro pai. Para não ficar longe de sua mãe, ele viaja aos oito anos para uma África distante, onde frequenta o convento, aprende inglês e francês, faz a primeira comunhão, e assiste com que alma?) ao nascimento de uma nova irmãzinha. Com dez anos de idade, vê um novo nascimento de outra nova irmãzinha... Aí, vai para o colégio, ganha prêmios, e ganha também um novo irmãozinho, mas os prêmios são porque, aos 12 anos, já fala duas, três línguas. Aos 13 anos sofreu a morte de uma de suas irmãs. Começa a poetizar em língua estrangeira. Com 14 anos, já na sua terra natal, obtém mais um irmão, mais um outro do pai. (Será que isto justifica a preferência de Fernando Pessoa por heterônimos? Sim, porque este pedaço de biografia é do Fernando Pessoa real!) Em plena adolescência, ele escreve seu primeiro poema a ela...

| 47| *Quando Ela Passa*

Quando eu me sento à janela  
P'los vidros que a neve embaça  
Vejo a doce imagem dela  
Quando passa... passa... passa...

Lançou-me a mágoa seu véu: —  
Menos um ser neste mundo  
E mais um anjo no céu.

Quando eu me sento à janela,  
P'los vidros que a neve embaça  
Julgo ver a imagem dela  
Que já não passa... não passa...

Repare-se a influência das condições existenciais, sócio-familiares, de sua história, vivida, podemos imaginar com que coração! O lirismo do jovem na janela, associado, de repente, à mágoa de ter perdido alguém, e a imagem que ele conseguiu recolher, para o banco de sua memória: "julgo ver a imagem dela, que já não passa... não passa".

Será de admirar que Ricardo Reis tivesse sempre a consciência da perda, do nada, do infortúnio, da morte misturada na taça do seu vinho e da sua alegria? Não, por certo. Mas, onde a inversão possível a que venho aludindo? — Aqui. Dadas certas condições internas e de acontecer social, é possível por exemplo, que o fetiche se atenuie em sua qualidade de radicalmente outro e, ou não seja substituído, ou seja, substituído como que pela imagem do próprio corpo diante do espelho. Aqui teremos o impulso voltado ao próprio ego, e sem força *para* o outro radical, que a Compreensão implica. Esta é uma barreira ao amor, que pode levar ao cúmulo (consciente em Fernando Pessoa) de não poder conceber-se junto de um outro corpo, além do próprio.

Outro obstáculo pode levantar-se no pólo da contestação, a qual terá de ser superada, ultrapassada com alguma nova contribuição pessoal, de que se é pai ou mãe, e que por isso, se a defende a todo o vapor. Tanto quanto Caeiro, Ricardo Reis contesta, mais do que exalta cantando, aquilo que criou. O contestar deixa o amor empecido.

A pesquisa da Fig. 1 deixa ver que a triangulação OFF (sedução esteticizada) propicia o lirismo erótico, à maneira, por exemplo, da "Ilha dos Amores" em Camões. Ao passo que, em Ricardo Reis, ou Fernando Pessoa o lirismo é sofrido, existencial ou gnóstico, pelo fato da contestação, que não chega a ser libidinizada. Lembremos que a maioria das pessoas ainda pensa que o amor é uma simples relação, que pode ter-se hoje e perder-se amanhã. Mais do que isso, o amor é um estado que, uma vez constituído, só se modifica sob novas condições existenciais, fundamente vivenciadas, que o mesmo é dizer, sofridas.

Onde fica Ricardo Reis e onde ficamos nós com ele, nesta questão? — Por trás das barreiras ao amor. Eis o que ele diz:

[392] Não só quem nos odeia ou nos inveja  
Nos limita e oprime; quem nos ama  
Não menos nos limita.

Que os deuses me concedam que, despido  
De afetos, tenha a fria liberdade  
Dos píncaros sem nada.

|393| Não quero Cloe, teu amor, que oprime  
Porque me exige amor. Quero ser livre.  
A 'sperança é um dever do sentimento.

|394| Não sei se é amor que tens, ou amor que finges,  
O que me dás...  
Pouco os deuses nos dão, e o pouco é falso.  
Porém, se o dão, falso que seja, a dádiva  
É verdadeira. Aceito.

Cerro os olhos: é bastante.

Que mais quero?

|141| Ninguém a outro ama, senão que ama  
O que de si há nêle, ou é suposto.  
Nada te pese que não te amem. Sentem-te.  
Quem és, e és estrangeiro...

|421| Súbdito inútil de astros dominantes  
Passageiros como eu, vivo uma vida  
Que não quero nem amo,  
Minha porque sou ela...

Quando a Compreensão e o amor estão embaraçados, o natural é que a pessoa, consciente, aspire a ter um maior conhecimento de si mesmo, ou receie tê-lo. Que diz Ricardo Reis a isto, ele que espraia sua visão por tantos e tão variados aspectos da realidade? Como se toma a si mesmo?

|350| Não quero recordar nem conhecer-me.  
Somos demais se olhamos em quem somos.

|355| Melhor destino que o de conhecer-se  
Não frui quem mente frui. Antes, sabendo,  
Ser nada, que ignorando:  
Nada dentro de nada.

Se não houver em mim poder que vença

As Parcas três e as moles do futuro,

Já me dêem os deuses

O poder de sabê-lo...

|423| Tenho mais almas que uma.  
Há mais eus do que eu mesmo.  
Existo todavia  
Indiferente a todos.  
Faço-os calar: eu falo.

Os impulsos cruzados  
Do que sinto ou não sinto  
Disputam em quem sou.  
Ignoro-os. Nada ditam  
A quem me sei: eu 'screvo.

Assim, a sensibilidade de Ricardo Reis é um "estar junto de" si e das coisas, mas suspenso; hedônico, sim, mas desconfiado dos deuses; um gozar a vida, mais por definição intelectual do que pelo *élan* vital. Chega a ser uma sensibilidade fina, para tudo, diversificada como era o seu entendimento do transitório, do vento que passa levando com ele o que temos e o que somos. A sensibilidade de Ricardo Reis vê-se toda naquela imagem que ele pintou de Lídia à beira-rio: "Pagã triste e com flôres no regaço". Sensibilidade comedida, ponderada entre os descaminhos possíveis da emoção e a visão do homem elevado e nobre, tal como era concebido particularmente pela sociedade de 1930.

|405| Quanto faças, supremamente faze.

|414| Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
No mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua tôda  
Brilha, porque alta vive.

|424| Ponho na altiva mente o fixo esforço  
Da altura, e à sorte deixo,  
E às suas leis o verso;  
Que, quando é alto e régio o pensamento,  
Súbdita a frase o busca  
E o 'scravo ritmo o serve.

Alberto Caeiro tematizou "o fora", o conhecimento objetivo (como já vimos), a legião e a variedade das coisas no mundo, atiradas por aí, sem um plano do todo (como ele diz).

Ricardo Reis levou-nos pelas camadas subconscientes, por dentro de si mesmo, ao campo florido das deidades pagãs, onde quase se convenciam de ser uma delas!

Falta aqui, para ser completo o roteiro desta viagem, a exaltação da atividade humana no mundo; a labuta cotidiana, o domínio dos elementos materiais, a sensação poderosa da tecnologia de uma era industrial em marcha. Esta excursão pelas regiões ativas do Espírito da Terra e do Universo seria obra de "um outro nome". A atividade humana teria, não o seu profeta, mas a sua sensacional testemunha, que a mente de Fernando Pessoa não deixaria de engendrar.

### 1.3. A AÇÃO, EXALTADA POR ÁLVARO DE CAMPOS

A ação não é toda a realidade, mas ela publica os poderes da mente ou da consciência. Repetimos que o existente pode conhecer, pode sentir e pode agir. Faz parte da Compreensão ou da abertura ao ser e é a ponte que liga o íntimo das pessoas à sociedade. Toda ação, antes de se mostrar como ato público ou construção exterior, é operação mental, imaginação, intenção, planejamento ou projeto. Antes ainda de executar-se, o projeto passa pela instância interior da decisão. As decisões podem parecer certas ou erradas, melhores ou piores aos olhos dos outros. E contudo, mesmo no caos interior ocorre a decisão. Enquanto não morre o existente, não fenece sua Compreensão, e ele pode sempre "optar para criar os seus próprios absolutos, por mais temporários, provisórios e condicionais que sejam" (Cf. Th. R. Giles, op. cit., p. 239).

"Poesias de Álvaro de Campos" iniciam continuando Caetano de Campos e Reis: naquele agnosticismo emotivo; naquele hedonismo cheio de deuses estrangeiros pouco confiáveis; naquela atitude naturalista sim, mas que se sabe defeituosa, não-natural ao ser humano.

Diz Ricardo Reis:

[435] Seja qual fôr o certo,  
Mesmo para com êsses  
Que cremos serem deuses, não sejamos  
Inteiros numa fé talvez sem causa.

Continua Álvaro de Campos:

[437] E eu nunca sei como hei de concluir  
As sensações que a meu pesar concebo.

Nem nunca propriamente reparei,  
Se na verdade sinto o que sinto. Eu  
Serei tal qual pareço em mim? Serei

Tal qual me julgo verdadeiramente?  
Mesmo ante as sensações sou um pouco ateu,  
Nem sei bem se sou eu quem em mim sente.

E vai ele, por aí estendendo seus versos, céticos da verdade e da emoção. Mas todo este estendal é só para nos dar certeza de que não abandonará, Álvaro de Campos, a temática existencial: o ser-ou-não ser, a dúvida, a incerteza, o ser sozinho, o tédio e o suicídio sempre à espreita. Antes de prosseguir, porém, nesta temática, Álvaro de Campos contempla a civilização, a era tecnológica, e explode numa "Ode Triunfal". Toma fôlego, estica os seus versos até o tamanho de uma prosa modernizada, vibrante ritmada, solta, inflectindo ao sabor da técnica ou do eixo das máquinas.

[440] A dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da  
fábrica

Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,  
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos  
antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Em fúria fora e dentro de mim...

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,  
De vos ouvir demasiadamente de perto,  
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um  
excesso

De expressão de todas as minhas sensações,  
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza  
tropical —

Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e fôrça —  
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,

Porque o presente é todo o passado e todo o futuro  
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas

E pedaços de Alexandre Magno do século talvez  
cinquenta,

Átomos que não de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo  
do século cem,

Andam por estas correias de transmissão e por êstes  
êmbolos e por êstes volantes,

Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,

Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só  
carícia à alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

E por aí vai Álvaro de Campos, por centenas de versos, entusiasmado com a tecnologia, a indústria naval, cantando e proclamando amor a tudo; de forma tal que, no seu ateísmo até chega à revelação de Deus, ou (o que mais me parece chega a hipostasiar Deus, a remetê-lo para baixo, para dentro da máquina, como para lhe explicar a maravilha e criar a mitologia moderna, "Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!"

Álvaro de Campos... A velocidade toma-o por dentro e solta-lhe a emoção. O afeto livre o põe junto de tudo e de todos, e o faz lembrar até dos pobres e dos operários que fazem essa civilização-máquina ranger e produzir.

[440] Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,

Que emprega palavrões como palavras usuais,  
Cujos filhos roubam às portas das mercearias  
E cujas filhas aos oito anos (...)

A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa

Por velas quase irreais de estreiteza e podridão.

Maravilhosa gente humana que vive como cães,

Que está abaixo de todos os sistemas morais,

Para quem nenhuma religião foi feita,

Nenhuma arte criada,

Nenhuma política destinada para êles!  
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,  
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem  
maus,  
Inatingíveis por todos os progressos,  
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

Alvaro de Campos é todo "câmera, luzes, ação!" Mostra-se extrovertido, devo admitir com um toque de exagero de quem não é, mas vê que o mundo fervilha de ruídos que devem ser cantados em grandes versos e com a irreverência da ação prática, ou antes, de muitos práticos e teóricos da ação.

[443] Que nenhum filho da... se me achesse no caminho!

O meu caminho é pelo infinito fora até ao fim!  
Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo,

É comigo, com Deus, com o sentido — eu da palavra Infinito...

Pra frente!

Meto esporas!

Sinto as esporas, sou o próprio cavalo em que monto,  
Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,

Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa,

Conforme me der na gana... Ninguém tem nada com isso...

Abram-me todas as janelas!

Arranquem-me todas as portas!

Não quero fechos nas portas!...

Porta pra tudo!

Ponte pra tudo!

Estrada pra tudo!

Tua alma omnívora,

Tua alma ave, peixe, fera, homem, mulher,

Tua alma os dois onde estão dois,

Tua alma o um que são dois quando dois são um,

Tua alma seta, raio, espaço,

Amplexo, nexo, sexo, Texas, Carolina, New York,

Brooklyn Ferry à tarde,

Brooklyn Ferry das idas e dos regressos,

Libertad! Democracy! Século vinte ao longe!

Ao chegar aqui, ao fim de um terço (43 páginas) de suas Poesias, Álvaro de Campos retoma a temática existencial. Da ação volta para a sensação; e da sensação para a discussão e o conhecimento da problemática da existência própria. Ainda conserva a forma solta, longa, ritmada. Um pouco mais despreocupado emocionalmente, um tanto às vezes menos cético, refaz o caminho da alma sobre si mesma, à procura do ser, da Compreensão...

[445] ... Eu sou o que sempre quer partir,  
E fica sempre, fica sempre, fica sempre,  
Até à morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica...  
Amei e odiei como tôda a gente.  
Mas para tôda a gente isso foi normal e instintivo,

E para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo.

Eu, que sou mais irmão de uma árvore que de um operário,

Eu, que sinto mais a dor suposta do mar ao bater na praia  
Que a dor real das crianças em quem batem

(Ah, como isto deve ser falso, pobres crianças em quem batem —

E por que é que as minhas sensações se revezam tão depressa?)

Eu, enfim, que sou um diálogo contínuo,  
Um falar-alto incompreensível, alta-noite na tôrre,  
Quando os sinos oscilam vagamente sem que mão lhes toque

E faz pena saber que há vida que viver amanhã.

Eu, enfim, literalmente eu,

E eu metafôricamente também,

Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso

Às leis irrepreensíveis da vida.

E seguem-se duas dezenas de versos iniciados com eu, eu... O agir vai se cansando, vai se recolhendo do ato público para a indecisão interior, para a incerteza, para o seu campo interrogado, isolado, sozinho. Vê-se falhado por dentro, sem identidade certa, temeroso do tempo, do mistério, da verdade. Tem todos os desejos até o suicídio, a volta ao nada, depois de renegar tudo... Aspira terrivelmente à liberdade, à liberdade, ao não-dever...

|448| Não sei. Falta-me um sentido, um tacto  
Ôco dentro de mim, sem depois nem antes.  
Parece que passam sem ver-me os instantes,  
Mas passam sem que o seu passo seja leve.

|450| Não: não quero nada.  
Já disse que não quero nada.  
Não me venham com conclusões!  
A única conclusão é morrer.

|451| Se te queres matar, por que não te queres matar?  
Ah, aproveita! que eu, que tanto amo a morte e a  
vida,  
Se ousasse matar-me, também me mataria...

De que te serve o teu mundo interior que  
desconheces?  
Talvez, acabando, comeces...

|456| Não sou nada.  
Nunca serei nada.  
Não posso querer ser nada.  
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do  
mundo.  
Tenho sonhado mais que o que Napoleão fêz.  
Tenho apertado ao peito hipotético mais  
humanidades do que Cristo.  
Tenho feito filosofias em segredo que nenhum  
Kant escreveu.  
Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda,  
Ainda que não more nela;  
Serei sempre *o que não nasceu para isso*...

|459| Não, não, isso não!  
Tudo menos saber o que é o Mistério!  
Não, não, a verdade não!

|465| Ah, a frescura na face de não cumprir um dever!  
Faltar é positivamente estar no campo!  
Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida.  
Estou nu, e mergulhado na água da minha  
imaginação.

|475| Súbita, uma angústia...

Ah, que angústia, que náusea de estômago à alma!  
Que amigos que tenho tido!

Que vazias de tudo as cidades que tenho percorrido!  
Que estêrco metafísico os meus propósitos todos!

Renego tudo.

Renego mais do que tudo.

Renego a gládio e fim todos os Deuses e a negação  
deles.

Mas o que é que me falta, que o sinto faltar-me no  
estômago e na circulação do sangue?

Que atordoamento vazio me esfalfa no cérebro?

Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?

Não: vou existir. Arre! Vou existir.

E-xis-tir...

E-xis-tir...

Após esta decisão de e-xis-tir, Álvaro de Campos arrepanha as suas forças. Ergue a sua alma. Retoma o conhecimento feito emoção sofrida. Olha para todas as coisas, e chega a uma quase declaração de amor, ou a reconciliação com Deus, a Matéria e o Espírito.

|516| Também houve gládios e flâmulas de côres

Na Primavera do que sonhei de mim.

Também a esperança

Orvalhou os campos da minha visão involuntária,

Também tive quem também me sorrisse.

Hoje estou como se êsse tivesse sido outro.

|517| Eu adoro tôdas as coisas...

E o meu coração é um albergue aberto tôda a noite.

Tenho pela vida um interêsse ávido

Que busca compreendê-la sentindo-a muito.

Amo tudo, animo tudo, empresto humanidade a tudo,

Aos homens e às pedras, às almas e às máquinas,

Para aumentar com isso a minha personalidade.

[518] Quanto mais personalidades eu tiver,  
 Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,  
 Quanto mais simultaneamente sentir com tôdas elas,  
 Quanto mais unificadamente diverso, dispersamente  
 atento,  
 Estiver, sentir, viver, fôr,  
 Mais possuirei a existência total do universo.  
 Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.  
 Mais análogo serei a Deus, seja êle quem fôr,  
 Porque, seja êle quem fôr, com certeza que é Tudo,  
 E fora d'êle há só Êle, e Tudo para Êle é pouco.  
 Cada alma é uma escada para Deus (...)  
*Sursum corda!* Erguei as almas! Tôda a Matéria é  
 Espírito (...)  
 Sou um formidável dinamismo obrigado ao equilíbrio  
 De estar, dentro do meu corpo, de não transbordar da  
 minh'alma.

[519] O Binômio de Newton é tão belo como a Vênus de  
 Milo.  
 O que há é pouca gente para dar por isso.

Temos aqui a questão existencial da forma... irrelevante  
 a partir de certa evolução psíquica e cósmica.

E, por este excerto se vê como Álvaro de Campos, depois  
 de cantar exaltadamente a ação humana, reconciliou a sua alma  
 toda, "c. s. amente", volteando sobre si próprio. Mais adi-  
 ante, chega a ter pena de si, vislumbrando o seu caixão, o  
 seu corpo a derreter-se "em vários podres coloridos"... (Poeta  
 até o fim!) O "Poema em Linha Reta" é um exame de cons-  
 ciência, uma revisão a microscópio. E, no penúltimo soneto,  
 ele faz a apreciação lúcida de sua mente inteira. Como se ele  
 julgasse Caeiro, Reis e Campos de uma só vez: de seu saber  
 teórico sobejo, de sua sensibilidade desiludida, e de suas mi-  
 núcias práticas inúteis. Desfecho definitivamente negativo.  
 "Conclusão a sucata" (541.4).

*A anti-mente.*

Ficaria por aqui o gênio de Fernando Pessoa? Sua men-  
 te já se daria por sobejamente expressada, difundida, derra-  
 mada por sobre as coisas grandes e pequenas, negras ou iri-

sadas? Estaria o seu espírito satisfeito com mostrar-se conhecimento, sentimento e ação, no mundo dos homens e dos deuses? Não.

Fernando Pessoa haveria ainda de nos desconcertar. A sua alma ainda tinha recônditos inesquadrinhados, e a sua consciência iria agora desvelar-nos, do avesso, o último limiar da sua mente: o anti-C, anti-S e anti-A!

É bastante que se leia o Primeiro Fausto, para se ter uma idéia da anti-alma. E nem precisa que se leia. É só correr os olhos por sobre a sinopse:

Primeiro Tema: o mistério do Mundo.

Segundo Tema: o Horror de Conhecer.

Terceiro Tema: A Falência do Prazer e do Amor.

Quarto Tema: O Temor da Morte.

Da mesma maneira que falamos de outros mundos e do anti-mundo, de matéria e de anti-matéria, de Cristo e do anti-Cristo — assim Fernando Pessoa nos expõe, em sua Obra Poética, a mente e a anti-mente.

O que quero dizer com anti-mente? — É a inversão de todos os sistemas: é o nada fundamentando o ser; é a morte originando a vida; é a multiplicidade no lugar da unidade; são os deuses destronando Deus.

E mais: é a negação proferida como se fosse o nada ou o vazio potencial; é não somente a consciência brotando do inconsciente, mas a consciência aspirando à inconsciência.

E tem mais ainda: é o erro generalizado e a verdade tida por exceção; é o prazer falsificado e o amor tornado impossível; é a ação humana de construir destinada à destruição do próprio humano.

Se Alberto Caeiro se recusou a conhecer — o Primeiro Fausto tem horror de conhecer. Ele julga o conhecimento pela sensação (dupla inversão). Se Ricardo Reis envidou esforços para o equilíbrio emocional, enquanto desejava gozar e amar — Fausto quer sentir com a inteligência e proclama a falência do prazer e do amor. Se Álvaro de Campos canta a máquina humana, funcionando, organizada e veloz — o Primeiro Fausto tem horror da morte, não pela morte como tal, mas pelo que ela antecipa, pelo mistério. Fausto quer um remédio contra a vida eterna!

Deveria eu transcrever aqui alguns trechos do Primeiro Fausto, para demonstrar o que digo? Não, não me atrevo. Nem a mente faz muito sentido por pedaços. A anti-mente, como Fernando Pessoa a atribuiu ao Primeiro Fausto, deve ser lida por inteiro.

A anti-mente ergue um véu entre o eu, e a realidade; entre a nudez do corpo ou do espírito, e o amor; entre o ponto escuro da morte, e o infinito escuro do mistério para lá...

Isto é Fernando Pessoa como que mostrando o chão que nutriu os heterônimos, como que ratificando-lhes as posições assumidas. É o Fernando Pessoa visto pelo outro lado de si mesmo e de nós mesmos, mas ainda o Fernando Pessoa Compreensão, na medida em que nos faz ter consciência de nossas próprias regiões incompreendidas.

## 2 — O FERNANDO PESSOA, GÊNIO DA CONSCIÊNCIA

Fernando Pessoa é o protótipo exuberante de toda a Compreensão Existencial, ou a consciência viva do mundo e do anti-mundo. Tão exuberante de si, tão vasto de presença, e até, na sua insegurança e no seu padecer, tão coeso e tão pessoal que não temeu perder-se, ao desarmar a sua Obra, atribuindo parte dela a outros nomes. Ele sabia quem era. Ele se sabia como a fonte originária: Caeiro, o conhecer inquieto; Reis, a emoção interrogada; Campos, a ação estridente do mundo que volta, cansado, aos ruídos soturnos do próprio eu; e Fernando Pessoa, a Compreensão como tal (sem mais nada), a unidade-e-o *de que*.

Não seria impossível identificar a unidade desse vasto pensamento conhecedor e sensível, até em "Mensagem". Para isso, teríamos de olhar mais ao *como* o Autor diz o que diz, e menos a *o que* ele diz.

Ora, "Mensagem"... até o "Quinto Império" é onde o poeta se mostra mais social, histórico e objetivo. Está ali de corpo inteiro, num campo testemunhal e, mínimo, no campo interior ou existencial. Separar o *como* de o *que* é sempre uma análise arriscada e, por certo o seria, no registro histórico. Nos elementos de cada povo, na memória de cada cidadão há traços que se avivam pelo simples evocar dos feitos da sua raça, da sua gente. Cada nome glorioso, cada feito citado acende o espírito do cidadão — isto se dá bastante à margem do "modo como" é a citação.

Parece-me, de repente, que em "Mensagem", o que é dito e evocado tem, para o povo, preeminência sobre o modo do dizer. Se eu isolasse um destes elementos aqui, a "Mensagem" de Fernando Pessoa não seria reconhecida. E ela deve permanecer gloriosa como está: descritiva do País das Quinas; pincelada por pequenos quadros; genealógica como a árvore dos príncipes reais. Marítima e perigosa e ufana do dever cumprido. "Mensagem" de todos os reinos e impérios, onde a crença ou a fé, deixou de ser um sentimento subjetivo, para tornar-se uma glória nacional! E por fim... o mistério do desejado; o desejo do que um Povo já foi; e a convocação assim mesmo, para um "Quinto Império", onde se repetisse e ultrapassasse, tudo quanto a História registrara.

A "Mensagem", portanto, deixo-a à parte, como requerendo uma análise diferente: uma perspectiva sócio-existencial, uma visão dos feitos passados, objetivos sim, mas, ora glorificados e ora execrados pelas massas, ao longo da História.

"Mensagem", para o que concerne a este tema da Compreensão em Fernando Pessoa, mostra-nos nitidamente a camada educada, cultivada, socialmente valorizada na primeira metade deste século. Ali aparece o Fernando Pessoa social, cristão, nacionalista, régio, desbravador de continentes, porta-estandarte da "fé e do império", enfim, o poeta excelsamente preparado para dizer, ao povo, o ante-passado, ou seja, o espírito da História da história que o povo tem.

Para sondar as camadas profundas da consciência, a egosfera de Fernando Pessoa, o âmago onde a Compreensão se abre ao ser e à existência, é preciso pôr entre parênteses a "Mensagem" e os poemas afins até o "Quinto Império".

Afora isto, toda a poesia assinada por Fernando Pessoa é repassada desta seiva existencial. Cada símbolo, cada analogia, cada metáfora mesmo que atribuídas a coisas objetivas, elas apontam para dentro, indicando a qualidade da alma que o poeta é. Poesia não é ciência e ciência não é poesia. Não há um *discurso* poético, há a canção. O discurso diz, para agir e transformar. A canção diz e exalta, para degustar e fazer assimilar o proferido. Em Fernando Pessoa, poesia é sempre resplendor de toda a mente. O cantado está sempre ligado à mente e ao mundo. O "Cancioneiro" e toda a Poesia de Fernando Pessoa nos convence.

- | 66| Saber? que sei eu?  
Pensar é descrer.  
— Leve e azul é o céu —  
Tudo é tão difícil  
De compreender!...
- | 65| Tomara eu ter jeito  
Para ser feliz...  
Como o mundo é estreito,  
E o pouco que eu quis!
- | 68| Vento que passa e esquece,  
Poeira que se ergue e cai...  
Ai de mim se eu pudesse  
Saber o que em mim vai!...
- | 189| Há doenças piores que as doenças,  
Há dores que não doem, nem na alma  
Mas que são dolorosas mais que as outras (...)  
Há tanta coisa que, sem existir,  
Existe, existe demoradamente,  
E demoradamente é nossa e nós... (...)  
Dá-me mais vinho, porque a vida é nada.
- | 483| Só quem puder obter a estupidez  
Ou a loucura pode ser feliz.  
Buscar, querer, amar... tudo isto diz  
Perder, chorar, sofrer, vez após vez.
- | 101| Se existo é um êrro eu o saber. Se acordo  
Parece que erro. Sinto que não sei.  
Nada quero nem tenho nem ricordo.  
Não tenho ser nem lei.
- | 102| Nada sou, nada posso, nada sigo.  
Trago, por ilusão, meu ser comigo.  
Não compreendo compreender, nem sei  
Se hei de ser, sendo nada, o que serei. (...)  
Ter razão, ter vitória, ter amor

Murcharam na haste morta da ilusão.  
Sonhar é nada e não saber é vão.  
Dorme na sombra, incerto coração.

[743] Maldito o dia em que pedi a ciência!  
Mais maldito o que a deu porque me a deste!  
Que é feito dessa minha inconsciência  
Que a consciência, como um traje, veste  
Hoje sei quase tudo e fiquei triste...  
Porque me deste o que pedi, ó Santo  
Sei a verdade, enfim, do Ser que existe.  
Prouvera a Deus que eu não soubesse tanto!

Isto que acima vem transcrito está nas Canções de Fernando Pessoa, mas ninguém estranharia se encontrasse isto no Primeiro Fausto, ou em Campos, Reis ou Alberto Caeiro. A Poesia de Fernando Pessoa vai da raiz ao tronco e deste para os ramos... e retorna da ramaria à raiz que a sustém. Ela trata de tudo, tratando da problemática existencial, quer dizer, tratando a existência pelo lado não do que ela é, ou simplesmente do que pode vir a ser, e sim, pelo lado do sofrimento cotidiano ou do sofrimento excepcional e heróico, que o existente precisa, para que a vida continue em frente.

Uns censuram os Poemas de Caeiro pelo seu ateísmo pagão; os Odes de Ricardo Reis por seu epicurismo panteísta; as Poesias de Álvaro de Campos pelo materialismo modernista. Afinal, o que resultou de tudo isso?

Em Caeiro: a negação de uma totalidade, a teoria do Deus-só-corpo, e o desejo inconsciente posto como ideal de embeber-se na natureza, espelhar-se nas árvores, nas flores, nas pedras... tudo isso preparou o hedonismo pagão e panteísta de Ricardo Reis. Este se nos revelou pagão e triste, triste e sem sentido, sem sentido e triste, porque isolado da capacidade de amar. A atividade humana, cantada por Álvaro de Campos, quando parecia soerguer aos céus homens e mulheres da era industrial, derruba-os ao chão, materialmente famintos, moralmente abatidos, existencialmente angustiados à procura de uma identidade que nunca houve, ou se perdeu. Conclusão: muito barulho de maquinaria para terminar em sucata, ferro velho.

E a Poesia de Fernando Pessoa dando som e colorido a tudo isso; fazendo-nos roçar constantemente pelo nada, pela anti-mente; e nos confortando apenas com a "Mensagem" do império e da fé dos antepassados. Valeu a pena?

Precisamente, valeu porque, por tudo isto Fernando Pessoa nos chocou, abalou, entonteceu e conscientizou. Ele não deixou intocado um só elemento de nossa existência e, por isso, Fernando Pessoa se universalizou. Ora num ponto, ora em outro: sua vida é a nossa vida, seu agnosticismo ou seu materialismo blasfemo sublinha, no mínimo, algumas das nossas horas infernais; seu desejo de inconsciência prazerosa ou de amor exclusivamente irracional, quem o desconhece? Pela identificação que provoca; pela necessidade, que cada um de nós tem de saber que um outro existente já passou pelo que passamos; por esta demiurgia existencial — este estar entre o esplendor divino, o crucificado e o humano — é que Fernando Pessoa tem que ser considerado. E, não, pelos valores da moda em cada época.

Fernando Pessoa é ele e suas variações. Variando sempre um pouco mais as variações sobre os problemas do conhecer, do sentir, do agir e da auto-identidade, do cotidiano da vida e da morte, do sexo e do amor, da miséria social e do mistério cósmico da sobrevivida — tudo fez Fernando Pessoa sob heterônimos, desdobrando folha por folha a sua alma. Quando se diz que as suas Poesias são variações do mesmo tema... sim, mas é preciso entender que o tema focalizado é o ser da existência, a Compreensão que é una e infinita, tal qual Deus, como o universo, que nem nós, igual à nossa consciência: una e multifária.

Fernando Pessoa refletiu todos os recantos da alma. Levou a consciência ao paroxismo, à exaltação, nos pontos cardeais do ser-situado, e assim preparou a expansão, a superabundância do Espírito, que nós hoje compartilhamos. Para lá dos coletivismos — inamáveis porque impessoais — Fernando Pessoa revelou-se-nos o exemplar da hiper-pessoa (que seria descrita, na década de 40, por Teilhard de Chardin), o super-humano, com que a Evolução já começa a operar.

Não é possível desconhecer hoje, graças à Obra Poética — mais a esta do que à Psicanálise — que há um outro lado da alma, uma anti-consciência, ou seja, uma força interior no ente, capaz de imobilizá-lo, ou fechá-lo a tudo que é ser.

Do fundo limite entre o ser e o nada, de todas as regiões fronteiriças do interior humano, brotou a Poesia de Fernando Pessoa. A psicopatologia, junto com a filosofia e a Pedagogia, terão de descer a estas regiões, para se renovarem. Renovar-se para sentir-enender-ajudar o Homem, que, afinal de

contas, morre abandonado, o Homem existencial, o Homem humano.

A Compreensão pode ser implícita e inautêntica, como pode também ser explícita e autêntica. A passagem da implícita à explícita, ou da inautêntica à Compreensão autenticada é, comumente, povoada de uma legião de dissabores e de um punhado apenas de esperanças. Esta passagem constitui o drama da Existência. E esta passagem, meio luminosa, meio obscura, é o lugar intencional, sempre visado na Poesia de Fernando Pessoa. Nesta passagem, para a maioria, não há vislumbre de luz no fim do túnel. Os que conseguem a ultrapassagem passaram por tormentas, até chegar a um estado de autodomínio, segurança e antevisão. Não obstante, explicitar nesta posse, este domínio, não é um ato qualquer, um sentimento isolado, ou um entender puramente teórico. Para explicitar ou fazer chegar à consciência esta identidade, unidade e posse de si, é preciso responder fundamentalmente aos sofrimentos, às injustiças e às interrogações da vida e jogar aí todo o seu destino.

Fernando Pessoa vislumbrou ainda isto, na "Mensagem", ao prantear os que morreram no mar salgado:

| 29| Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
\* *Quem quer passar além do Bojador*  
*Tem que passar além da dor.*  
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu.

com a sua espada.

Vou-me embêbedar ao Rio

com António Mora.

Margulhar lá espuma ondulante

dans saios de Lady

Me disseram que eis um amante

do Barão de Teiva.

(\*) O sublinhado não é original, mas apenas do interesse deste trabalho. Estes versos de Fernando Pessoa resumem a tese da Compreensão Existencial: a dor é condição da interioridade ou da reflexão, mas tem que ser ultrapassada, para liberar consciência e consentir ao en'e uma vida feliz. Esta ultrapassagem, o fazer sentido é que constitui o drama, quer dizer, o contínuo pôr e tirar máscaras do existente.

CANÇÃO DOS HETERÔNIMOS DE  
FERNANDO PESSOA

Francisco Carvalho

Aos poucos o céu se alumia  
como um veleiro.  
Paira na tarde uma elegia  
de Alberto Caeiro.

A noite acende o seu fanal  
de pirilampus.  
Quem mais moderno em Portugal  
Que Álvaro de Campos?

Pica o sol o alazão do rio  
com a sua espora.  
Vou-me embebedar ao Rocio  
com Antônio Mora.

Mergulhei na espuma ondulante  
duns seios de Lady.  
Me disseram que ela era amante  
do Barão de Teive.

O vento carrega uma estrela  
nas asas dos ares.  
Passeia defronte à janela  
Bernardo Soares.

Vi Pessoa com a namorada  
rumo da praia  
E quem lhe acena duma sacada?  
— Rafael Baldaia.

O adeus de uma guitarra sobe  
ao céu português.  
Serenó e azul como uma ode  
de Ricardo Reis.

Vou ao Tejo de águas meninas  
pescar com as redes.  
Fui pescado pelas varinas  
Vicente Guedes.

## F Ú R I A

(Fragmento)

José Alcides Pinto

Aqui Fernando Pessoa, mais louco do que nunca,  
sentado numa tenda de beira de estrada  
conversa com Cesário Verde, Antero de Quental, Antônio  
Nobre e Sá Carneiro.  
Falam sobre cavalos, elefantes, o comércio varejista de  
Lisboa.  
Ciganos e cigarros. Falam sobre marcas de cigarros — que  
singularidade!  
sobre tortas, vinho do porto, o frio da Sibéria.  
Sobre a versatilidade das focas e aviões a jato.  
Bombas, mísseis, bilhetes de viagens.  
Falam sobre cobiças, ratos brancos e fiscais federais.  
Isso e aquilo — misturando idéias, absinto e cocaína.  
Tanta asneira misturada à mais clara sabedoria.  
Lembram Rimbaud na África, mas Antônio Nobre fica triste.  
E por um momento se calam, por um momento só.  
Dizem, depois, que há atletas demais no mundo e  
pouquíssimos escultores.  
Falam de especuladores e esculápios.  
De pescadores com cestos às costas.  
De mulheres grávidas que outrora vendiam flores.  
Falam de albergues, adegas e prostitutas.  
Das amazonas, das dríades do Minho e do Douro.  
Erguem um brinde a Poseidon e a Dionísio.  
... "No pégaso e no unicórnio cavalguei" (riso geral).

Creio que, a essa altura, haviam realmente misturado absinto  
à cocaína.  
"Os atletas" — voltam aos atletas — como uma espécie de  
obsessão.  
"Os anjos bebem o néctar das flores, mas os atletas se  
refejeitam  
de mel, ovos, carne bovina e toda espécie de verdura.  
E há atletas demais no mundo, e poucos, pouquíssimos  
escultores".  
Depois voltam a falar de Rimbaud, Victor Hugo, Mallarmé e  
Valéry.  
E esquecem a fome do mundo.

## UMA INTERPRETAÇÃO DE DUAS ODES DE ÁLVARO DE CAMPOS

Carlos d'Alge

A "Ode Triunfal", a "Ode Marítima" e a "Saudação a Walt Whitman", juntamente com a "Passagem das Horas", são os poemas mais extensos de Fernando Pessoa: OT com 240 versos, OM com 862 versos, SWW com 219 versos e PH com 507 versos. Entre os quatro, a "Ode Marítima" é o mais longo de todos os poemas assinados por Fernando Pessoa e seus heterônimos. Celebra a "Ode Triunfal" o entusiasmo do poeta pela velocidade e pelo progresso. Velocidade dos transportes, das comunicações e do progresso, fruto do desenvolvimento imperialista e da industrialização crescente.

É de Kipling, poeta do colonialismo inglês, a afirmação de que *civilização = transporte*. A velocidade encurtou as distâncias e aproximou os povos, desenvolveu o comércio e a indústria aumentou a força do operariado e a guerra acabou por enriquecer novas nações. O mundo realmente começou a ficar pequeno, possibilitando a criação de uma consciência cosmopolita. São esses resultados que Fernando Pessoa questiona no texto sobre as relações da arte moderna com a vida moderna, incluído nas *Páginas íntimas e de Auto-interpretação*. O modelo poético teria que resultar numa apoteose da civilização moderna.

Escrevera Marinetti, no manifesto *A Nova Religião Moral da Velocidade*: "Ao contrário da moral cristã, que proibiu ao corpo do homem os excessos de sensualidade, a moral futurista, opondo-se à lentidão, à recordação, ao repouso, pre-

tende desenvolver a energia humana, a qual, centuplicada pela velocidade, há-de vir dominar o tempo e o espaço." (1) Nesse mesmo manifesto, o criador do futurismo europeu dá largas à sua fantasia e à sua imaginação. Exalta às rodãs e os vagões ferroviários, cria metaforicamente um universo maravilhoso e lírico conquistado pela velocidade. Do outro lado do Atlântico, Walt Whitman publica entusiásticos poemas que celebram a energia explosiva que se pode encontrar nas máquinas e na velocidade. É a nova religião que transforma Álvaro de Campos no poeta sensacionista, cantor entusiasta da civilização industrial.

Inspirado em Whitman, a quem dedica uma *Saudação*, Campos adota, observa Prado Coelho, "um estilo esfuziante, torrencial, espraiado em longos versos de duas ou três linhas, anafórico, exclamativo, interjetivo, monótono pela simplicidade dos processos, pela reiteração de apóstrofes e enumerações de páginas e páginas, mas vivificado pela fantasia verbal perdulária, inexaurível". (2) Apoiado num estilo vertiginoso, o poeta canta a *hipertrofia de uma personalidade viril e os impulsos que emergem da lava sombria do inconsciente, o masoquismo, a volúpia sensual de ser objeto*, entregue à prostituição febril das máquinas e da civilização.

A associação de maquinismos e objetos que conduzem à velocidade emerge do poema em catadupa: *lâmpadas elétricas / rodas engrenagens / motores / correias de transmissão / êmbolos / rodas dentadas /*. Em funcionamento estes maquinismos vão acionar os *Tramways / navios / comboios / funiculares / transatlânticos / metropolitanos / ônibus /*, que se deslocam e conduzem o progresso. A associação de categorias sociais e de locais de aglomeração de massas, seja para a diversão e/ou esporte, assegura a projeção de um universo febril, onde cinemas, teatros, corridas de cavalos, avenidas feéricas, centros comerciais, entretêm multidões que se agitam em espasmos no gozo da velocidade: *Longchamps / Ascots / Derbies / Piccadillies / Avenue de l'Opera / Luna-Parks /*. Nas multidões encontram-se *comerciantes / vadios / escroques / chefes de família / burguesinhas / pederastas*. Nas lojas e vitrinas, os *manequins / fazendas / figurinos*. Campos, na pegada de Marinetti, também exaltará a guerra

1) TORRE, Guillermo de, *História das Literaturas de vanguarda*. Edit. cit., 165 p.

2) COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*. Verbo-Edusp. 5 ed., rev., 1.<sup>a</sup> ed. bras., 71 p.

e os símbolos de combate, velocidade e destruição: *courças / canhões / metralhadoras / submarinos / aeroplanos / couraçados*.

Nos poemas *Ode Triunfal* e *Saudação a Walt Whitman*, observemos os seguintes versos:

“A graça feminina e falsa dos pederastas que passam, lentos;”

(OT, Campos)

“Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas.”

(SWW, Campos)

para os quais propomos esta leitura: no primeiro verso, denotativamente, os *pederastas* compõem aquela multidão vertiginosa que se agita nos parques e avenidas; no segundo verso, Campos chama o seu inspirador, Whitman, de *grande pederasta*, isto é, invoca o poeta de *Leaves of Grass*, a quem celebra de diversas maneiras, exaltando-lhe a sexualidade que atinge paroxismos no gozo das máquinas e da velocidade. O *Grande pederasta* é também *grande herói entrando pela morte, grande democrata, grande Camarada, Grande Libertador*, vivendo múltiplas sensações e inspirando todas as ações no mundo das máquinas e do progresso.

É com Whitman que Campos enceta a grande corrida e a quem endereça os seus versos, denominados por Pessoa de ataques-históricos. Propõe-lhe Campos *parte-te e estranga-lha-te comigo*. Entenda-se aqui o apelo da fraternidade, da íntima comunhão de idéias, que há entre os dois poetas. A linguagem posta a serviço da sensação. Cabe ainda uma outra explicação: fruto do cosmopolitismo, o termo *pederasta*, que denota uma realidade social existente, é utilizado nos textos poéticos para assegurar à linguagem um poder mais destruidor. Assumindo uma postura — certa mas execrada numa sociedade patriarcal e marialvista (3) — é lícito que Pessoa escrevesse aqueles versos em defesa de uma minoria em busca dos seus direitos.

3) O termo foi cunhado por José Cardoso na *Cartilha do Marialva*. Marialvista aí tem o mesmo significado que machista. Historicamente o 8.º Conde de Marialva notabilizou-se pelo excessivo luxo em que vivia. Em resumo, cabe a José Bacelar a criação do Termo, em 1939, quando definiu *Marialva* como um comportamento irracional.

A sexualidade terá que ser vista como poder de metáfora. Campos deseja *morrer triturado por um motor / Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída*; vê o seu mestre Whitman *sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas profissões*. A glorificação da maravilhosa vida moderna e da velocidade terá que ser apreendida dessa maneira, numa total e plena fruição, afinal de contas, diz Campos, na *Ode Marítima: A minha imaginação higiênica, forte, prática / Preocupa-se agora apenas com as coisas modernas e úteis*. E as coisas modernas e úteis só a civilização industrial e cosmopolita e a atividade comercial de exportação e importação podem proporcionar ao homem.

Nas duas Odes há uma espécie de contraponto: à glorificação da sociedade moderna e da ruptura com todas as cadeias que prendem o poeta à tradição, opõe-se a memória evocativa das lembranças do passado e da realidade do presente, entrevista, na *Ode Triunfal*, nas minorias marginalizadas das grandes cidades (*Ah, a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma, / Cujos filhos roubam às portas das mercearias / E cujas filhas aos oito anos (...) Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada*); e na *Ode Marítima*, na celebração de todo um passado de gesta nacional que recupera o arquétipo na metáfora do grande Cais.

Ensina-nos Bachelard que a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa. E propõe dois temas de ligação: "1) A casa é imaginada como um ser vertical. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade. 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade". A verticalidade é assegurada pela polaridade do sótão e do porão. Entre os dois há uma forte oposição: a oposição entre o telhado (racional) e o porão (irracional). O poeta em seu devaneio constrói a sua casa onírica. Para ele o telhado significa a liberdade e a possibilidade de chegar às nuvens. Em contraste, o porão é o *ser obscuro* da casa, o ser que está ao lado das potências subterrâneas.

Bachelard cita C. G. Jung para explicar esta oposição: "A consciência se comporta então como um homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse

homem prudente não ousou aventurar-se ao porão". É claro: no sótão os métodos se racionalizam rapidamente; no porão são mais demorados e menos claros. No sótão, terminada a noite, surge a claridade do dia; o porão, em contrapartida, está sempre escuro. Descemos ao porão e subimos ao sótão pelas escadas. Pela escada do sótão subimos. Embora "mais abrupta, mais gasta nós a *subimos* sempre. Há o sinal de subida para a mais tranqüila solidão. Quando volto a sonhar nos sótãos de outrora, não desço mais". (4)

A casa onírica, polissimbólica, é resgatada por Álvaro de Campos. O poeta inicia a subida ao sótão para ver a claridade e romper com o pesadelo do obscuro:

"Abram-me todas as janelas!  
Arranquem-me todas as portas!  
Puxem a casa toda para cima de mim!  
Quero viver em liberdade no ar, (...)  
Não quero fechos nas portas!  
Não quero fechaduras nos cofres!"

(Saudação a Walt Whitman) (5)

O devaneio conduz o poeta à negação e até à recusa da casa natal:

"Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!"

(Ode Triunfal) (6)

Um cofre fechado guarda segredos e pode guardar promessas. Rimbaud, ao cantar em *Les Étrennes des Orphelins* os mistérios adormecidos de um velho armário, percebe que há ainda uma esperança escondida:

"Com os mistérios adormecidos entre os flancos de madeira  
E acreditava-se ouvir, de dentro da fechadura  
Maravilhada, um barulho distante, vago e alegre  
murmúrio". (7)

4) BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*, textos de Henri Bergson e Gaston Bachelard. São Paulo, Abril Cultural, 1974, v. 38, p. 366-367. (Col. *Os pensadores*).

5) PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Ed. Cit. 336 p.

6) Idem, *ibidem*, 306 p.

7) BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Ob. cit., 407 p.

Campos, em busca da plena integração do ser com o universo que o cerca, não quer fechos nas portas nem fechaduras nos cofres. Não há porque guardar mais segredos ou possibilidades de novas descobertas: a descoberta do homem é o que importa. O cofre e a porta correspondem a sistemas fechados. Os espaços limitados são inviáveis para o novo homem do século XX. Mesmo porque toda a fechadura é um apelo ao arrombador. Os cofres da nossa infância, nos quais guardávamos moedinhas, e que constituíam também o nosso mistério, nos proporcionavam um extraordinário poder, até que arranjassemos outros cofres para alimentá-los com os segredos da nossa vida, para mais tarde serem revelados.

Dissemos que, na *Ode Marítima*, Álvaro de Campos resgata a gesta do passado português em versos enunciadores da velocidade *desmedida* e *pavorosa*, abrigo e refúgio de todas as sensações. O poema oferece a perspectiva de uma leitura em vários níveis. Assim, no primeiro nível, teríamos a retenção do passado, isto é, a evocação da aventura marítima e a conquista imperialista dos territórios para além-mar; no segundo nível, o triunfalismo cosmopolita, já enunciado na *Ode Triunfal*, de acordo com a estética proposta por Marinetti; no terceiro nível, a memória resgatada da infância e dos locais de estimação; no quarto nível, um mergulho na profundidade do ser, a leitura de uma direção mítica e de uma raiz paradigmática do existir no mundo.

Na grande aventura, o homem, peregrino de todos os mares e oceanos, tenta reencontrar o porto mítico que é o seu destino e verdade, o Cais absoluto da cidade arquetipal fora do tempo e do espaço:

"Ah, todo o cais é uma saudade de pedra! (...)  
O Cais Absoluo por cujo modelo inconscientemente  
imitado,  
Insensivelmente evocado,  
Nós os homens construímos  
Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira, (...)  
Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-  
Nações! o Grande Cais Anterior, eterno e  
divino!" (8)

8) PESSOA, Fernando *Obra Poética*. Ed. cit., 314 p.

O Cais Absoluto (modelo inconsciente) é o Grande Cais Anterior a que nos conduz Álvaro de Campos, do qual haverá de partir os Navios-Nações, experiência primeira que transmitirá ao sangue dos portugueses o poder de realizar façanhas, a partir do cais concreto de pedra sobre água verdadeira. O cais, lugar geométrico entre o partir e o chegar: *Ah, a frescura das manhãs em que se chega, / E a palidez das manhãs em que se parte.* O real e o transitório. O paradigma e o esforço. A descoberta de um "sentido parado", como bem viu Maria Luisa Guerra: "Ponte, laço, relação, é o sentido último da experiência atual que nos transporta do contingente para o necessário e do imperfeito para a plenitude. É impossível escapar a este ciclo de irremediável regresso e a esta viagem heróica que incessantemente nos reconduz ao Princípio". (9)

As sensações de Campos são *um barco de quilha pro ar* que se dirige ao Infinito, na aventura pelos mares em que a inspiração é *uma âncora meio submersa*, a ânsia *um remo partido*, e a tessitura dos nervos *uma rede de secar na praia*. A associação de maquinismos e instrumentos de marinharia segue, caoticamente, a mesma vertigem que vimos na *Ode Triunfal*. Aqui aparecem a serviço da grande viagem: *quilhas / mastros / velas / rodas de leme / cordagens / chaminés / hélices / gáveas / galdropes / escotilhas / caldeiras / coletores / válvulas.*

A pluralidade étnica e a exaltação dos navegadores do passado e do presente faz-se também por associações:

"gente de boné de pala" = "homem do mar atual"

"gente de camisola de malha" = "Portugueses atirados de Sagres"

"gente de âncoras e bandeiras" = "combatentes de Lepanto"

"gente tatuada" = "escravos das galés"

"gente de cachimbo" = "homens do mar passado"

"gente de amurada" = "Piratas do tempo de Roma"

"gente escura de tanto sol" = "navegadores da Grécia / Fenícios / Cartagineses"

Essa gente tão diversificada constitui na sua uniformi-

9) GUERRA, Maria Luisa. *Ensaio sobre Álvaro de Campos*. Vol. I, Lisboa. Empresa Literária Fluminense, s. d., v. 1, 19 p.

dade estética o modelo do conquistador/opressor, senhor/escravo, votado à conquista e posse. Os homens que saqueiam as *tranqüilas povoações africanas*, que matam, roubam, torturam, ganham e seviciam as *negras atônitas*, estão a serviço da mesma causa e da mesma civilização, celebrada pelo poeta pela sua *limpeza, máquinas e saúde*. Afinal de contas, uma nova ordem fora imposta pelo imperialismo e pela época em que *As faturas são feitas por gente / Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes / E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!* Cesário Verde pressentira essas transformações e acordara para a realidade do empreendimento:

“Nós vamos explorar todos os continentes  
E pelas vastidões aquáticas seguir!” (10)

Campos enxerga a contradição: se celebra os *Homens que saqueastes tranqüilas povoações africanas*, vê partir-se em si próprio o mundo: *Ardo vermelho!, O vermelho anoiteceu*, E observa:

“A ânsia do ilegal unido ao feroz,  
A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis”,

*O pilho, mato, esfacelo, rasgo!* cede lugar, agora, à memória reconquistada como uma sinfonia, em que ao clangor dos metais e ao troar dos tambores e pratos sucede o acorde suave dos violinos num *intermezzo*: são as imagens da infância, da velha casa, e do velho rio, aquela inexplicável ternura que *como um vidro embaciado, azulada, / Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida*. A infância feliz que acorda no poeta as imagens ancestrais duma felicidade então não mais possível:

“Era na velha casa sossegada ao pé do rio...  
(As janelas do meu quarto, e as da casa-de-jantar também,  
Davam, por sobre umas casas baixas, para o rio próximo,

10) VERDE, Cesário. “O Sentimento dum Ocidental”. In: *Líricas Portuguesas*, 1.ª série, seleção e introdução de José Régio, Lisboa, Portugal Editora, s. d. 331 p.

Para o Tejo, este mesmo Tejo, mas noutro ponto,  
mais abaixo...  
Se eu agora chegasse às mesmas janelas não che-  
gava às mesmas janelas  
Aquele tempo passou como o fumo dum vapor no  
mar alto...)"

As janelas são as mesmas, o poeta é que mudou. O tem-  
po que se esvaneceu como o fumo, a infância que se recupe-  
ra apenas na saudade. Das janelas pode-se ver o rio e as ca-  
sas, e através das casas e do rio viaja a memória naquela

"... gaivota que passa,  
E a minha ternura é maior".

Que é o existir, senão a transitória viagem? Viagem an-  
cestral iniciada por Ulisses *no velho mar sempre homérico*,  
viagem à realidade do ser e do existir, dos navios que trans-  
portam *a febre e a tristeza dos nossos sonhos*, e que deman-  
dam portos reais e/ou imaginários.

JORRAL — "O homem e a hora são um só  
Quando Deus faz e a história é feita  
O mar é carne, cujo pó  
A terra espreita."

(FP)

CORO — A febre da conquista torna a nação soberana e  
emancipada. O mar volta o seu olhar para o oceano  
e procura desvendá-lo. Os picheis de D. Dinis  
em breve se transformarão nas algarvas caravelas  
que sob o signo da Cruz da Ordem de Cristo per-  
correrão as mareas nunca antes navegadas.

JORRAL — "Porque é do português, pat de amplexo maras  
Querer, poder só isto:  
O infelaz mar, eu e o céu vão desfeitos  
O todo, em o seu nada."

(FP)

As cantigas de Carlos d'Ávila  
são de autoria de João de Castilho e Fernando Regalado  
e foram registadas nas iniciais LC e FP, respectivamente.

## MAR LUSÍADA, MAR UNIVERSAL

Carlos d'Alge (\*)

(Versos de Luís de Camões e Fernando Pessoa). (\*\*)

CORO — A aventura na antemanhã, o destino a comandar  
as forças vitais da gente portuguesa, a jovem  
nação que se afirma no despertar do campo de  
Ourique sob o comando de Afonso Henriques. Pois

JOGRAL — "O homem e a hora são um só  
Quando Deus faz e a história é feita  
O mais é carne, cujo pó  
A terra espreita."

(FP)

CORO — A febre da conquista torna a nação soberana e  
emancipada. O país volta o seu olhar para o ocea-  
no e procura desvendá-lo. Os pinhais de D. Dinis  
em breve se transformarão nas alígeras caravelas  
que sob o signo da Cruz da Ordem de Cristo per-  
correrão os mares nunca dantes navegados.

JOGRAL — "Porque é do português, pai de amplos mares  
Querer, poder só isto:  
O inteiro mar, ou a orla vã desfeita  
O todo, ou o seu nada."

(FP)

(\*) Textos de Carlos d'Alge.

(\*\*) Os versos de Luís de Camões e Fernando Pessoa são assinalados  
no texto seguidos das iniciais LC e FP, respectivamente.

CORO — E eles o quiseram. Percorreram longas e duras caminhadas. Sofreram desgraças e infortúnios. Naufrágios e emboscadas. Para conquistar os três oceanos tornaram-se nautas indômitos e acreditaram na sua predestinação. Pela Fé e pela Pátria! Velas ao mar. Bartolomeu Dias é o primeiro a dobrar o Cabo das Tormentas. Vasco da Gama depois, já na rota para a Índia. Mas nem tudo era alegria e certeza, havia a dor dos que ficavam, dos que deixavam partir filhos, esposos e irmãos, daqueles por quem clama a figura grave e sofrida do ancião da praia do Restelo, consciente da fraqueza humana contra as forças da natureza, irreduzíveis e temerosas. Contra os perigos vistos pelo épico:

JOGRAL — “Oh! grandes e gravíssimos perigos!  
Oh! caminho da vida nunca certo!  
Que aonde a gente põe sua esperança,  
Tenha a vida tão pouca segurança!”

(LC)

CORO — A vida dos nautas é a vida do poeta, também sofrido, navegado e mortificado pelos caminhos do oceano, pelas incertezas e desenganos havidos.

JOGRAL — “No mar, tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida!  
Na terra, tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade aborrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?”

(LC)

CORO — À saudade dos que partem juntam-se as tristezas e lágrimas dos que ficam. Dos que sentem a grandeza do gesto mas temem pela sorte dos nautas. Pelos perigos que hão de enfrentar, pelo desconhecido, pelo imprevisível. Erguem-se as vozes das mães e esposas:

JOGRAL — ..... "Ó filho, a quem eu tinha  
Só para refrigério e doce amparo  
Desta cansada já velhice minha,  
Que em choro acabará, penoso e amaro.  
Porque me deixas, mísera e mesquinha?  
Porque de mim te vás, ó filho caro,  
A fazer o funéreo enterramento  
Onde sejas de peixes mantimento?"

JOGRAL — ..... "Ó doce e amado esposo,  
Sem quem não quis Amor que viver possa,  
Porque 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?"

(LC)

CORO — É feita a largada para o desconhecido. Partem os nautas com a imagem dos entes caros que os lamentam na Praia das Lágrimas. Muitos pela derradeira vez. Mas o fascínio da viagem e a certeza de se estar a cumprir um ideal perseguido alimentam o sonho e a genial loucura dos marinheiros. O que poderia existir sem a grandeza e a loucura? Não se teriam descoberto novos mundos, plagas distantes e jamais sonhadas, onde foi erguido o padrão com as quinas e a cruz de Cristo. Sem a loucura, o que seria dos gênios, dos santos e dos heróis? Teriam porventura existido? Loucura, gênio, sublimidade, que atingem o holocausto no areal de Alcácer-Quibir, na figura do trágico e visionário El-Rei D. Sebastião.

JOGRAL — "Louco, sim, louco, porque quis grandeza  
Qual a Sorte a não dá.  
Não coube em mim minha certeza;  
Por isso onde o areal está  
Ficou meu ser que houve, não o que há.

Minha loucura, outros que me a tomem  
Com o que nela ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadáver adiado que procria?"

(FP)

CORO — Ei-los os novos argonautas a enfrentar os riscos  
mais cruéis e as tempestades que hão-de sobre-  
vir. Tormentas sofridas a cada passo, a cada via-  
gem. Raios e trombas marítimas. Naufrágios sem  
conta, a ilustrar toda uma história trágico-marítima  
que a gente portuguesa jamais olvidará. E que  
constitui também a substância trágica do poema:

JOGRAL — "Contar-te longamente as perigosas  
Cousas do mar, que os homens não entendem,  
Súbitas trovoadas temerosas,  
Relâmpagos que o ar em fogo acendem,  
Negros chuveiros, noites tenebrosas,  
Bramidos de trovões, que o mundo fendem,  
Não menos é trabalho que grande erro,  
Ainda que tivesse a voz de ferro."

(LC)

CORO — O explodir das forças desencadeadas, a procela  
que se abate sobre as naus, a marinhagem que  
desperta com gritos de temor e desacordo. O im-  
pacto que a tormenta provoca sobre a afanosa  
gente que se dispõe a enfrentar o risco.

JOGRAL — ... o Mestre, que olhando os ares anda,  
O apito toca: acordam, despertando,  
Os marinheiros de ua e outra banda.  
E porque o vento vinha refrescando,  
Os traquetes das gáveas tomar manda.  
— Alerta — disse estai, que o vento cresce  
Daquela nuvem negra que aparece!

.....  
Amaina — disse o Mestre a grandes brados.

Amaina — disse — amaina a grande vela.

Não esperam os ventos indignados  
Que amainassem, mas juntos dando nela,  
Em pedaços a fazem co'um ruído  
Que o Mundo pareceu ser destruído.

(LC)

CORO — Além das tempestades outras forças tramariam  
contra os ousados navegantes. Contra os nautas  
que estavam prestes a romper as trevas do obscu-  
recimento, destroçando antigos e respeitáveis  
monstros, como o formidando Adamastor, que  
lhes surge num arremedo de titã e que é sustado  
e tornado infenso pela coragem e destemor de  
quem nada temia. Um monstrengo que é transfor-  
mado em nada, um mito suplantado pela audácia.

JOGRAL — “O monstrengo que está no fim do mar  
Na noite de breu ergueu-se a voar;  
À roda da nau voou três vezes,  
E disse: ‘Quem é que ousou entrar  
Nas minhas cavernas que não desvendo,  
Meus tetos negros do fim do mundo?’  
E o homem do leme disse, tremendo:  
‘El-Rei D. João Segundo!’”

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

Três vezes do leme as mãos ergueu,  
Três vezes ao leme as repredeu,  
E disse no fim de tremer três vezes:  
“Aqui ao leme sou mais do que eu:  
Sou um Povo que quer o mar que é teu;  
E mais que o monstrengo, que me a alma teme  
E roda nas trevas do fim do mundo,  
Manda a vontade, que me ata ao leme.  
De El-Rei D. João Segundo!”  
(FP)

CORO — Depois a chegada à terra, já conquistado o mar e  
vencidos os demônios. Que terras? Terras de  
todas as praias por onde andou o gênio dos argo-  
nautas: Índia, África, Brasil, Polinésia, Antilhas,

Norte-América, Sul-América, Austrália, Japão  
Terras onde é fixado o Padrão com as quinas e a  
cruz ao alto. Padrão que está em Porto Seguro e  
na Praia da Barra, em terras baianas. Padrão que  
se encontra em ínvios caminhos da África, da Ásia  
e da Oceânia. Padrão que é mensagem e afirma-  
ção, esperança e luz.

JOGRAL — "O esforço é grande e o homem é pequeno

Eu, Diogo Cão, navegador, deixei  
Este padrão ao pé do areal moreno  
E para diante naveguei.

A alma é divina e a obra é imperfeita.  
Este padrão sinala ao vento e aos céus  
Que, da obra ousada, é minha a parte feita:  
o por-fazer é só com Deus.

E ao imenso e possível oceano  
Ensina estas Quinas, que aqui vês  
Que o mar com fim será grego ou romano:  
O mar sem fim é português.

E a cruz ao alto diz que o que me há na alma  
E faz a febre em mim navegar  
Só encontrará de Deus na eterna calma  
O porto sempre por achar."

(FP)

CORO — O mar lusíada é o mar universal, pois, assim, o tor-  
naram os rudes e audazes marinheiros. Mar que  
se alonga pelos três oceanos, navegados e per-  
corridos em todas as rotas pelas naus portuguesas.  
Mar nosso, que possibilitou a afirmação lusitana  
e que abriu ao mundo novas esperanças. Mar por  
onde se chegou às terras de Santa Cruz, entrevis-  
tas no poema:

JOGRAL — "Mas cá onde mais se alarga, ali tereis  
Parte também, com pau vermelho nota;  
De Santa Cruz o nome lhe poreis;  
Descobri-la-á a primeira vossa frota.

Ao longo desta costa, que tereis,  
Irá buscando a parte mais remota  
O Magalhães, no feito, com verdade,  
Português, porém não na lealdade."

(LC)

CORO — Vencido o medo do mar desconhecido, conquistado o Oriente, abertos novos caminhos ao mundo, entrelaçando culturas distintas, levando a fé de Cristo às paragens mais longínquas, retornam os nautas à pátria ditosa e amada:

JOGRAL — "Assim foram cortando o mar sereno,  
Com vento sempre manso e nunca irado  
Até que houveram vista do terreno  
Em que nasceram, sempre desejado.  
Entraram pela foz do Tejo ameno,  
E a sua pátria o Rei temido e amado  
O prêmio e glória dão por que mandou,  
E com títulos novos se ilustrou."

(LC)

CORO — Que recompensas seriam outorgadas aos lusíadas? Se não a glória e a permanência na história! Porque, se materiais, seriam bem precárias e transitórias. Muitas vezes trágicas, pois nem da glória nem da honra foram beneficiários Bartolomeu Dias, Manuel de Sepúlveda e o próprio Fernão de Magalhães, naufragados ou sacrificados na amara e inóspita selva.

CORO — Por que não lhes dar — a tão esforçados e intemeratos navegadores — um prêmio mais sublime e mais terreno? Um presente digno de deuses. Não se esforçaram eles por tal? Um mito, sim, mas um prêmio de cor, sol, riso, alegria, amor, desejo e posse. Uma ilha paradisíaca perdida no oceano, presente de deuses para os não menos divinos. Um momento de lazer e de fruição que se antecipa à visão da amena enseada:

JOGRAL — "Começam de enxergar subitamente  
Por entre verdes ramos, várias cores  
Cores de quem a vista julga e sente  
Que não eram das rosas ou das flores,  
Mas de lã fina e seda diferente,  
Que mais incita a força dos amores,  
De que se vestem as humanas rosas,  
Fazendo-se por arte mais formosas.

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

.....  
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."

(LC)

CORO — Os prazeres na dialética camoniana se transformam em honrarias, os amores e conquistas não são senão os prêmios que se outorgam aos valerosos feitos, prêmios que tornam a vida sublimada. Prêmios que se descortinam com a *fama grande e nome alto* e subido. Mas para que tudo isto se tornasse realidade, foi preciso vencer o mar. O mar lusíada e universal. Descobrir o reino de Netuno e torná-lo caminho das naus cristãs. Aventurar-se no tenebroso e transformá-lo em pacífico oceano. Destruir potestades e demônios. Vencer o obscurantismo e a ignorância. Não temer o seu fim, não temer o nada, vencer o invencível. Conquistar a distância. Realizar o ato e o destino. Para que o mar fosse nosso.

TODOS — O Mar português.

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

Valeu a pena? Tudo vale a pena  
Se a alma não é pequena.  
Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além da dor.  
Deus ao mar e perigo e o abismo deu,  
Mas nele é que espelhou o céu."

(FP)

TODOS — Mar português, mar lusíada, mar universal. Versos  
de Luis de Camões, *d'Os Lusíadas*, e de Fernando  
Pessoa, de *Mensagem*. Texto de Carlos d'Alge.  
Dramatizado pelos alunos do Centro de Pesquisas  
em Artes Cênicas da Universidade Federal do  
Ceará.

## ODE A FERNANDO PESSOA NO CINQUENTENÁRIO DE SUA MORTE

Artur Eduardo Benevides

1.

Morreste, afinal, ó poeta geral,  
ou prossegues, lívido, a cantar  
à paz de teu silêncio  
e ao verde-azul  
do mar?  
Se ponho — sim, estás vivendo em mim.  
Se digo — não, contemplo-te por lá,  
à luz dos helespontos da canção  
qual fantasma, insone, a vagar  
em nossa solidão.  
Se morreste, também morreu Ricardo  
e Álvaro se foi, partiu Alberto.  
Ou todos esses e quantos mais tu foste  
— como as máscaras gregas da tragédia —  
luzes não eram, em verso, a soltas rédeas,  
em tua estranha peregrinação?  
Ou eles não teriam sido nós  
pendurados nos ramos de teu verso  
em metáforas e loucos vilancetes?  
Pode um poeta perder o seu futuro  
ou a morte não é mais que um interlúdio  
no resfolgar fatal de seus ginetes?  
E o fingimento? E todo o sal do mar  
nascido das guitarras marinheiras  
na hora de cantar?  
Ai, cantar e chorar  
são sempre a mesma cousa!  
Ambos rimam conosco e inscrevem-se na lousa

que vai cobrir um dia o que de essência somos.  
E tu, irmão do Tejo, do Lima e do Mondego,  
por que tão perto estás, qual cacto com medo,  
a parecer no meio de um deserto?  
Oh, o teu verso a brilhar  
sobre o mar  
português!  
Teu verso que se fez  
de sono, mito, encantação e olhar.  
Mesmo não crendo, creste. E assim criavas  
novas formas de fé que alimentavam  
a lenta sombra rubra da existência.  
E foste na tarde a sobretarde  
e no real/irreal a consciência  
em fome de verdade.  
E cantaste da vida a brevidade  
entre o sempre e o jamais, a mágoa  
e a História.  
E nossa foi  
tua vasta visão premonitória.

2.

É certo: em brumas sobrevéns  
da Alcácer-Quibir.  
Foi-te dado com isso pressentir  
o mistério do tempo e da memória,  
o lá-dentro das cousas e o lá-fora,  
a estrada de Delfos e de Ofir.  
Então, se tal se deu, nunca morreste.  
Estás nos tombadilhos, a boreste,  
com capa e pince-nez, a viajar.  
E aqui ficamos a te reinventar  
como as nuvens inventam sua sombra  
de naves fantásticas no mar.  
O mar de Camões. O reino das canções.  
A concha dos mistérios e navegações.  
E aqui te esperamos.  
Virás — quem sabe — de qualquer ilhota  
(ao lado de Almada e Sá-Carneiro)  
no solitário voar das gaivotas.  
Ou te erguerás, triunfal, a qualquer hora,  
de algum poema teu, à luz de auroras.

Ou talvez desadormenças num soneto  
inglês. E todos de uma vez  
gritaremos teu nome que não some  
e é camerata, e luz, e dor, e ritmo,  
ou sagrado logaritmo  
nas álgebras  
do poema.

### 3.

No tempo te saúdo. Não te enxergo  
na morte silenciosa. E só estás mudo.  
A tua voz se oculta entre as ramagens  
da árvore da vida. A tua voz  
ferida. A tua voz  
tão perto e tão distante.  
Voz, como os perfumes, caminhante,  
na curva e contracurva de algum fado.  
E aqui estou, igual a ti, parado,  
a louvar tua face essencial,  
teu sonho delirante e teu naval  
olhar.  
Ou o teu guitarreio e suspirar.  
Ou o maldizer. Ou o teu saber.  
Ou o teu grito crescendo em solidão  
no reino de Netuno ou de Plutão.

(Hélas!)

## DOIS ESTUDINHOS EM POESIA

Otacílio Colares

### É O POETA UM FINGIDOR?

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

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

E assim nas calhas da roda  
Gira, a entreter a razão.  
Esse comboio de corda  
Que se chama o coração.

Fernando Pessoa — CANCIONEIRO

Entre os inúmeros poemas paradoxais que integram a vasta, genial e permanentemente discutida obra poética do poeta português Fernando Pessoa, uma pequena peça de três estrofes de quatro versos em redondilha maior existe, integrando o *CANCIONEIRO*, cuja estrofe inicial, de tão constantemente citada, até mesmo por quem não lhe entende o espírito, viu-se transformada num como refrão, citado por gregos e troianos. É *AUTOPSICOGRAFIA*, que serve de pórtico a este lance de idéias, que vão desfilar, daqui por diante.

Iniciaremos por explicar que, para o caso presente deste trabalho nosso, bastará o conteúdo da primeira estrofe, que

é, por assim dizer, a premissa para o desenvolvimento das idéias contidas nas duas quadras subseqüentes.

Anote-se que, antes de mais nada, na referida estrofe, a que Fernando Pessoa, que em tudo que escreveu traiu inteligência, sempre e sempre, presidindo aos lances emocionais de sua poesia, repetiu o verbo  *fingir*  em três oportunidades: na primeira, com forma adjetiva (fingidor) na segunda com o verbo no indicativo presente, terceira pessoa e, finalmente, na terceira, com o verbo no infinito.

Haverá, da parte do poeta de  *ODE TRIUNFAL* , algum propósito firmado no apelo à repetição?

Sabido é que o grande poeta, no testemunho dos de sua geração lusitana, sobretudo os da menos distante convivência, sempre se apresentou furtivo, misterioso e paradoxal, naquela ânsia mal sopitada de conhecer todos os caminhos da inteligência e da sensibilidade, tipo acabado do homem de pensamento europeu de entre finais do século XIX e primeiras décadas do presente século.

Como já se salientou, de início,  *AUTOPSILOGRAFIA*  é um diagnóstico pessoal do poeta Fernando Pessoa, ou seja, um dos momentos confessionais em que ele não apelaria para os famosos heterônimos, os mesmos que, aqui e ali, iriam fazê-lo dar largas, à vontade, à sua hipersensibilidade multidimensionada.

Isto posto, procuremos, tendo sempre em vista a intenção do poeta, ao realizar o poema já citado, escolher, ao longo de uma variedade de acepções, a que melhor se coadune com o espírito da peça em pauta, no tocante ao verbo  *FINGIR* .

Socorramo-nos de Frei Domingos Vieira que, em seu precioso dicionário (1), oferece-nos as seguintes variantes da palavra  *FINGIR* : enganar aparências

*Simular  
Dissimular  
Supor  
Imaginar  
Inventar  
Fingir-se  
Disfarçar*

1) Vieira, Fr. Dr. Domingos —  *Grande Dicionário Português ou Tesouro de Língua Portuguesa* , Porto, Editores Chardron e Bartolomeu H. de Moraes, 1873.

Demos preferência, para o caso, à significação INVENTAR, mais de acordo, a nosso ver, com a *PSIQUE* do poeta de *MENSAGEM*. Registra Frei Domingos, na acepção que preferimos: *INVENTAR* — “Quis depois vingar nos Persas, a desonra que recebeu o Império, com a prisão do Imperador Valeriano, e no caminho lhe tirarão a vida às punhaladas, por traição de Menestheo seu secretário, que *FINGIO* hum rol de pessoas notáveis, como se as tivesse Aureliano em lembrança, para fazer justiça dellas; mas depois lhe custou o ardil a vida, por cuja segurança o inventara. *MONARCHIA LUSITANA* liv. 5, cap. 17.

Mais adiante, ainda na acepção de *INVENTAR*, o mesmo verbete se alonga: “Supor-se, imaginar-se (impessoalmente). — “A esfera de huma dilatada circunferência, em cujo meyo se finge hum ponto, do qual todas as linhas rectas que se imaginão para a circunferência são iguais. “Braz Luiz d’Abreu, *PORTUGAL MÉDICO*, pág. 511, § 45.

Ainda no verbete, a seguinte ilustração: “Substantivamente:

*E s'em querer-lhe tanto ponho tacha,  
Mostrando refrear o pensamento,  
Oh! que doce fingir! que doce cacha!  
Assi me ponho já no sofrimento  
A parte principal de minha gloria,  
Formando por melhor todo tormento.*

Camões; *Écloga 5*

Coincide que é, justo, no autor de *OS LUSÍADAS* que se firmará tudo quanto se vai constituir assunto deste escrito.

Na verdade, tudo se restringe, no fundo, ao que poderemos identificar como progressiva integração de um admirador e leitor assíduo de Camões com a obra e a atmosfera psicológica do grande renascentista português.

Foi no dia 8 de abril de 1975, em Fortaleza, e aconteceu com o autor destas observações.

Estávamos, em dia comum, no nosso gabinete de chefe do Departamento de Letras Vernáculas do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará. Eram 9 horas, tempo do intervalo entre aulas, quando nos entra pela sala o poeta e professor Linhares Filho. Trazia em mãos, e nos mostrava uma velhíssima edição de *OS LUSÍADAS*, tão velha

que não lhe oferecia, antes ou depois do poema propriamente d.ito, qualquer página que lhe servisse como referência para que ajuizasse quanto ao ano da edição e autoria dos comentários apensos aos cantos do poema maior da pátria e língua lusitana.

Sabedor de nossa dedicação, que vem da primeira juventude, à obra do autor de *FILODEMO*, pedia-nos Linhares Filho verificássemos, num cotejo com as várias edições que possuímos do grande poema épico, se seria possível a identificação da edição que possuía, herança paterna.

Recebida a tarefa, chegado em casa, entregamo-nos prazerosamente ao cotejo, e, com felicidade, localizamos no tempo e no espaço a edição até então inidentificável. No dia seguinte, 9 de abril, também às 9 horas, como chegasse à nossa sala o professor e poeta Linhares Filho, entregamos-lhe seu *Os Lusíadas*, dando-lhe a pedida identificação cronológica e editorial. Isto feito, como saísse o poeta do gabinete, lembramo-nos, para reafirmação definitiva do trabalho da véspera, de consultar a edição AGUILAR da Obra Completa de Camões, que apresenta, com grande oportunidade, um roteiro cronológico de todas as edições do imortal poema da língua portuguesa.

Acontece que, antes de chegarmos ao tal roteiro, pusemos (pela décima vez, quem sabe? — os olhos na biografia que o Prof. Antônio Salgado Júnior), organizador da referida edição, faz do poeta. Lá estava, encimando a página: Luiz Vaz de Camões. E, como subtítulo: "poucas certezas, muitas conjecturas".

Já ficou dito que somos apaixonados estudiosos de Camões, em tudo quanto escreveu, e de modo especial quanto a sua lírica. Desta, com preferência, de menino, para os sonetos, cuja moral, se assim podemos dizer, e forma petrarquiana, felizes, conseguimos, bem cedo penetrar.

Os que, por experiência própria, se forem poetas, ou por sabedores de alheias experiências, se capacitaram da riqueza e complexibilidade do mundo da Poesia, não se espantarão se confessarmos o que, logo abaixo, vai relatado.

Tão logo se depararam nossos olhos com o subtítulo já referido do título sobre a vida de Camões, na edição da AGUILAR, sentimos que ali, na modéstia de sua posição frásica de mero elemento explicativo, estava um verso e — o que é importante — um verso em decassílabo.

Ora, quem diz *DECASSÍLABO* diz Camões, já no que tal metro subentende o verso heróico da épica em todos os tempos, já no que ele também (E com que garbo!) responde à delicadeza da lírica em línguas neolatinas.

Pois, ali, no nosso caso, foi ler o subtítulo e descobrir, como em passe de mágica, o *DECASSÍLABO* em sua conformação absolutamente lírica.

Vamos, agora, intentar a explicação, primeiro, no seu sentido, vamos dizer psicológico; depois, no que a técnica e a prática vérsica podem justificar.

Partimos, inicialmente, e em termos de simples reação espontânea gerada pela convivência com o verso clássico, para uma impregnação psíquica no campo da atmosfera amorosa do Camões lírico: uma atmosfera de dúvidas e incertezas alusivas ao amor, este um sentimento que, nos melhores moldes do chamado "stilo nuovo", do tercento italiano, fazia que o poeta sofresse de amor, justo, porque a mulher, razão e fim deste sentimento, era algo ideal, inatingível como tal; daí, jamais dever ser encontrada como realidade no roteiro de ânsias e procura do poeta renascentista, herdeiro, em toda a Europa, dos moldes de Dante e de Petrarca.

"Poucas certezas, muitas conjeturas" — havia escrito Antônio Salgado Júnior, subtitulando, prosaicamente, um título absolutamente prosaico, ele próprio, pois constituído em fase comum, de mera referência biográfica. Apenas ocorreu que a frase — subtítulo, em determinado instante de sua existência gráfica, foi lida por um poeta, e um poeta afeito às coisas relativas à vida à *PSIQUE* daquele a quem o citado subtítulo dizia respeito. Daí o fenômeno da imediata transformação do simplesmente frásico em absolutamente poético, porque impregnado de simbologia. Vamos a explicar.

— Quem foi Camões?

No campo das relações homem-mulher, foi um infeliz, a julgar pelo expresso em sua lírica, nos mais diversos estágios da composição de suas rimas em diversos gêneros e sobretudo nos sonetos, que nestes o esquema da amada impossível parece ter chegado ao máximo da nostalgia. Basta, para exemplificar, o soneto nº 30:

*Busque amor novas artes, novo engenho,  
Para matar-me, e novas esquivanças,  
Que não pode tirar-me as esperanças,  
Que mal me tirará o que eu não tenho.*

*Olhai do que esperanças me mantenho!  
Vede que perigosas seguranças!  
Que não temo contrastes nem mudanças,  
Andando em bravo mar, perdido o lenho.*

*Mas, conquanto não pode haver desgosto  
Onde esperança falta, já me esconde  
Amor um mal, que mata e não se vê;*

*Que dias há que na alma te temposto  
Um não sei que, que nasce não sei onde,  
Vem não sei como, e doi não sei por que.*

Amante impenitente de aristocratas e plebéias, Luiz Vaz, fidalgo de linhagem secundária, cortesão e "bravo", amante de fazer endechas nos salões e nos desvãos de ruas em madrugadas, "trinca-ferros" das espeluncas da Coimbra estudantil e da Lisboa boêmia, espécie de François Villon de um século adiante, deixou de suas dúvidas, desencantos e desesperos muitos retratos impressionantes, como o que se nos estereotipa no soneto nº 76:

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

*É um não querer mais que bem querer;  
É solitário andar por entre a gente;  
É nunca contentar-se de contente;  
É cuidar que se 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?*

É este, sem sombra de dúvida, o soneto por excelência do grande poeta. Aquele em que o sabor petrarquiano da

forma se completa através de uma espécie de *CASUÍSTICA* relativa aos jogos e caprichos do amor.

O que acima foi dito, relativo a Camões, corroborado pelo conteúdo dos dois sonetos antológicos, visou a situar, espiritualmente, o aficionado da obra do poeta maior no campo de ceticismo e amargor da frase-subtítulo da biografia de Antonio Salgado Júnior. Foi apenas um fenômeno justificado que, para o jejuno em coisas de Poesia, haverá de parecer passe de mágica.

Que foi a vida de Camões, em tudo e, sobretudo, em matéria de amor? — “Poucas certezas, muitas conjeturas”...

Foi essa a ilação, talvez subconsciente, que nos levou, naquela manhã de 9 de abril de 1975, a apanhar pena e papel e, quase de um jato, compor este soneto, que intitulamos:

#### De Amor

*De Amor quem há que diga: — estou bem certo,  
Tão vário é sempre, e sempre fugidio;  
Tanto que, se aparenta estar bem perto,  
é quando se nos faz mais erradio?*

*Não há, com ele, alguém bastante esperto  
a quem não dorme em seu capricho frio  
Daí ser — quanta vez! — chão e deserto.  
Justo, quem tem--lhe a posse, e é só vazio...*

*De amor, melhor, de amores resguardai-vos,  
Não por receio, sim, por seguranças,  
que nele, ao fim, são tudo travessuras,*

*Se, súbito, eis que chega, aproveitai-vos,  
pois, em geral, são suas esperanças:  
poucas certezas, muitas conjeturas.*

Se examinarmos em sua estrutura básica o soneto, verificaremos que a palavra *DÚVIDA*, embora não expressa, uma vez sequer, está presente, implícita, ao longo dos catorze decassílabos, em nada o poeta deixando margem a uma fuga, relativamente a outra conceituação que não esta da incerteza, quanto ao amor.

Agora, alguém perguntará: — Poder-se-á aferir algo, como coisa certa, através do soneto *DE AMOR*, no tocante à

PSIQUE do poeta que compôs? Ou será que, fortemente impregnado da atmosfera renascentista em que viveu e criou sua obra lírica o autor de *OS LUSÍADAS*, o poeta menor mais não fez que *INVENTAR*, naquela acepção a que faz alusão Frei Domingos, isto é, *INVENTAR — IMAGINAR--SE*, uma e outra enquadradas na área de significação do verbo FINGIR do poema de Fernando Pessoa?

Assim sendo, o soneto *DE AMOR*, do autor destas considerações, jamais deverá servir como texto através de cujos passos emocionais se possa ajuizar da psicologia, da formação estético-sensorial de quem o compôs. O que houve, no caso, foi uma transferência do poeta hodierno para a atmosfera da poesia renascentista lusitana, o que justifica plenamente o verso, hoje antológico, de Fernando Pessoa:

*O Poeta é um fingidor.*

Fortaleza, 1978

\* \* \*

OS "QUATRO SONETOS DE MEDITAÇÃO",  
DE VINÍCIUS DE MORAIS

Os "Quatro sonetos de meditação", do poeta brasileiro Vinícius de Moraes (1), pela atmosfera de intenso lirismo intimista de que são expressão formal a mais perfeita e consciente, prestam-se facilmente a um futuro e merecido estudo em profundidade da obra daquele que foi, sem qualquer dúvida, uma das maiores, senão a maior e mais completa expressão do lirismo na poética nacional, em todos os tempos.

Realmente, o poeta do amor e da mulher como símbolos absolutos, ao longo da sua vida, sempre agitada de participante do mundo em que nasceu e foi levado a existir, teve bem compreendido e melhor justificado seu extraordinário itinerário criador pelo crítico Eduardo Portela, a partir do tí-

1) Vinícius de Moraes. Poesia completa. In: *O encontro do cotidiano*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1974. 89 p.

tulo que encima o precioso estudo constante, a par de outros, da editora Aguilar — Vinícius de Moraes. *Poesia completa e prosa*: “Do verso solitário ao canto coletivo.”

Na verdade, o grande lírico brasileiro de *Forma e exegese*, que teve reunido sob a epígrafe generalizante “O sentimento do sublime” a poética juvenil de seus primeiros livros *O caminho para a distância*, *Forma e exegese* e *Ariana, a mulher* caracterizou sua entrada no cenário literário brasileiro, inicialmente, pela denotação de uma atitude marcada por indisfarçável duplicidade de comportamento: a do homem contemplativo, debruçado sobre seu próprio mundo interior, com seu tanto de filosofia epicurista, e a do homem eminentemente tropical, no que esse adjetivo possa ou deva ser interpretado como força expressional de uma indisfarçável materialidade pagã, que se evidenciava no domínio da palavra em metáfora, ora em transbordamentos a modos do Bilac de *Sarças de fogo*, ora na atmosfera olímpica da maioria dos versos de *Luz mediterrânea*, de Raul de Leôni.

O primeiro destes poetas teve revelado o seu esplendor literário em 1907, como “príncipe dos poetas brasileiros”, ele que fora, antes, o romântico contemplativo dos *Primeiros versos* e *Via láctea*; o segundo foi o jovem admirador do primeiro, autor, com sucesso imediato, da bela e hoje famosa “Ode a um poeta morto”, inspirado na morte do autor de *Alma inquieta e Tarde*.

Em realidade, no caso de Vinícius de Moraes, há que levar em conta, no tocante ao seu embasamento cultural antes de tudo, uma ascendência constituída de gente culta e uma convivência permanente e aliciante com a arte poética, valendo salientar, no escritor, uma vocacional tendência para o confessional, o que significa dizer — para o lírico na sua mais lata e essencial significação.

O lírico desse pequeno livro *Novos poemas* (1938), ao longo de cujas páginas já se podia verificar o insopitável apego (como que implícito e quase visceral) às formas clássicas, de modo a fazê-lo, desde então, ao mesmo tempo, o apaixonado do verso longo e das frases ordenadas no tom elegíaco, o veículo do verso conceituoso, medido e sonoro da forma-soneto, herança, nele, talvez de Petrarca via Camões e Bocage, ou do francês Ronsard, depurado por Manuel Bandeira, cujo verso antológico “Todos os ritmos, sobretudo, os inumeráveis” servir-lhe-ia de epígrafe, nesse volume que pode ser considerado uma espécie de ponto demarcador da

*varietate carminum*, que viria a ser a nota predominante do estro do poeta, até o teatro excepcionalmente lírico de *Orfeu da Conceição* (1956) e da realização, ainda em contexto lírico, com as mais variadas modalidades da expressão poética tendo por base ou fim a música popular brasileira.

Não há como tentar obscurecer que terá cabido a Vinícius de Moraes, antes de qualquer outro no Brasil, compor ousada e confiadamente, rompendo com a espécie de preconceito que se criara, desde os idos de 1922, em nosso país, a respeito da forma-soneto, vista como algo a ser menosprezada, quando não negada e destruída. Basta que alguém leia sonetos magistrais, geralmente decassilábicos, como os hoje clássicos "Soneto à lua", "Soneto de Agosto" e "Soneto a Katherine Mansfield", sem dever nem poder ser esquecido o "Soneto de contrição", em cujos tercetos o lirismo íntimo se deixa envolver de uma aliciante atmosfera filosófica e conceituosa, quando o poeta, depois de confessar seu amor em estado de funda contrição, escreveu:

*Não é maior o coração que a alma  
Nem melhor a presença que a saudade  
Só te amar é divino, e sentir calma...*

*E uma calma tão cheia de humildade  
Que tão mais te soubera pertencida  
Menos seria eterno em tua vida.*

Poder-se-á dizer, sem dúvida, que a ele, a partir de seus sonetos, alguns desenvolvidos em clima edonístico, a modos do já citado Raul de Leôni, outros inegavelmente de sabor e forma camonianos, cabe o título de reabilitador, com méritos, da forma soneto no Brasil, indo em sua esteira, ao longo de todo o Brasil, os jovens poetas da chamada "Geração de 45", que, ao contrário do que muitos alardeiam, não foi privilégio de São Paulo e Rio de Janeiro, tão-somente, mas foi — isto sim — um comportamento de bases no equilíbrio, despertado pelo valor e o prestígio do autor do *Livro de sonetos*.

Nos "Quatro sonetos de meditação" temos o poeta, já inteiramente voltado para o seu mundo interior, embora partindo sempre das coisas reais, do mundo real.

O primeiro desses quatro estágios de uma seqüência da existência vivida e observada é todo um suceder de metáforas, pelas quais o grande lírico procura e consegue flagrar, na sua linguagem altamente sugestiva e aliciante, o momento de amor que, ao haver passado, já se torna presença:

Mas o instante *passou*. *A carne nova*  
Sente a primeira fibra enrijecer  
E o seu sonho infinito de morrer  
Passa a *caber no berço de uma cova*.

É o poeta desencantado que encontra na *carne nova* a razão de ser da vida porque outra *carne virá*, como lá está no início do primeiro verso do segundo quarteto. A partir de tal certeza, para o poeta,

"..... a *primavera*  
*É carne, o amor é seiva eterna e forte*  
*Quando o ser que viveu unir-se à morte*  
*No mundo uma criança nascerá.*

A atmosfera é a do complexo vida = dúvida = desencanto. Uma atmosfera fluida, movediça, que o poeta *musicalmente* fez sobressair, mediante proposital desrespeito (ou abandono subconsciente) dos dogmas consagrados da pontuação.

O clima de receio ou espanto predomina no espírito do poeta, malgrado os apelos da mocidade, que é vida e esperança. É o que está contido (e contado em linguagem empolgante) se bem que aqui e ali hermética, no Soneto IV, fecho do painel emotivo:

*Apavorado acordo, em treva. O luar*  
*É como o espectro do meu sonho em mim*  
*E sem destino, e louco, sou o mar*  
*Patético, sonâmbulo e sem fim.*

*Desço na noite, envolto em sono; e os braços*  
*Como imãs, atraio o firmamento*  
*Enquanto os bruxos, velhos e devassos*  
*Assobiam de mim na voz do vento.*

*Sou o mar! o mar! meu corpo informe  
Sem dimensão e sem razão me leva  
Para o silêncio onde o Silêncio dorme*

*Enorme. E como o mar dentro da treva  
Num constante arremesso largo e aflito  
Eu me espedaço em vão contra o infinito.*

## FERNANDO PESSOA — QUESTIONAMENTOS SOBRE A DISPERSÃO DO HOMEM

Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

### 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho objetiva estabelecer pontos de contato entre as idéias de Michel Foucault e Fernando Pessoa sobre a origem da linguagem e do homem.

Em *As Palavras e As Coisas* Foucault insiste na idéia da dispersão do homem. Durante a época clássica a Razão era considerada como centro organizador da Verdade. Foucault considera que, a partir do século XIX, o homem tem consciência de que não é capaz de explicar a totalidade dos fenômenos — existem variações no campo epistemológico que escapam à racionalidade humana. Daí, ele pregar o domínio da Irrazão como núcleo da verdade da Razão.

É inútil ao homem querer apreender o centro de tudo, o fundamento das coisas, porque este sempre lhe escapará, num constante deslocamento.

Cada estrutura revelará um dos aspectos do fundamento, mas a intenção implícita que impulsiona as transformações, possibilitando as diferenças entre as estruturas, constituirá "espaços brancos" para a racionalidade humana.

A linguagem é linguagem do exterior, fala sem sujeito, complicação da relação do homem com a espacialidade, idealmente configurada pela morte.

Dessa maneira, nós não inventamos nada, somos inventados. O homem não fala, mas o próprio sistema fala através dele: "nós não falamos, somos falados."

Disseminadas nos poemas de Fernando Pessoa, encontramos idéias que exprimem essa angústia pela não-revelação do

fundamento. De quem são as palavras que ele utiliza, é a grande indagação de sua poesia.

Devido à sua religiosidade, Pessoa tende ao metafísico para uma tentativa de aproximação do transcendental. Tem consciência de ser apenas símbolo de algo que é, ao qual ele tudo deve. Como poeta, ele se sente predestinado a servir de veículo às mensagens do Desconhecido aos entes comuns. Oscilando entre o conformismo e a revolta, a temática de sua obra estará centrada nesta "febre do Além", no Absoluto de onde ele se considera exilado — "Expulsão — ser do Universo longínquo" — habitando o deserto-morte de si mesmo, negação do próprio Mistério, da própria Vida.

## 2. DESENVOLVIMENTO

### 2.1. A Arqueologia de Michel Foucault

O século XX viu chegar, com o Estruturalismo, uma mudança radical na ordem estabelecida. O que antes deveria ser explicado pela evolução histórica, pelo contínuo espiritual, à luz da Arqueologia de Michel Foucault não significa mais do que resquícios de uma exausta metodologia naturalista — racionalista.

Diz ele que se compararmos dois momentos históricos, poderemos verificar que um não explica o outro por relação de causa e efeito; antes, a vizinhança dos dois serve tão-somente para acentuar suas diferenças. Para ele, predomina o descontínuo, ocasionado por variações do campo epistemológico que determina a "fratura".

Se queremos explicar uma determinada estrutura, teremos que recorrer aos fatos sincrônicos porque a diacronia tem falhas para a continuidade de uma explicação.

"O estruturalismo desiste de olhar o passado em cadeia, preferindo fixar cada elo de per si, desiste de entender-se numa dialética da mobilidade, preferindo a análise do que se imobilizou, ou aparentemente se imobilizou, desinteressa-se dos jogos da causa-efeito para apenas constatar o que se julga um efeito."

Para Foucault, o homem pode observar e descrever determinada estrutura, mas o princípio de coerência que a rege, aquela intenção implícita que estrutura determinada área cultural, permanece invisível àqueles que a utilizam, constituindo verdadeiros "espaços brancos".

A diferença entre estruturas culturais, a passagem de um estado a outro, depende de uma modificação inconsciente do campo epistemológico, que escapa totalmente ao homem. E o que ocorre? Uma mudança de Ordem, em que o homem não é mais o centro, apenas um dos elementos do sistema.

Diz o próprio Foucault que o homem é uma invenção recente e seu fim poderá estar próximo. O homem é peça de uma engrenagem que se move, cujo fundamento ele não consegue captar.

A Razão é insuficiente para abranger o domínio da totalidade e a Irrazão ou Desrazão passa a ser considerada como núcleo da "verdade" da Razão.

O fim do homem é o fim do nosso humanismo, da figura que o homem tem emprestado a si mesmo.

"Todo conjunto de saber se apaga sobre um 'espaço de ordem', sobre o fundo de um *a priori* histórico ou campo epistemológico (episteme), que constitui o seu solo de possibilidade: é a partir daí que conhecimentos e teorias tornaram-se possíveis numa época determinada."

Além da linguagem de um período histórico, das classificações provisórias de uma ciência, existe uma ordem profunda, uma configuração global.

O homem é este ser sempre separado da origem por sua própria dispersão e pela distância do tempo.

Daí, essa nossa ansiedade em querer captar o fundamento, em querer retomar a origem, porque é nela que a experiência se concentra e manifesta sua positividade.

O pensamento moderno volta-se para o desejo do "retorno", para a preocupação do recomeço, para esta inquietação de "repetir a repetição".

O pensamento se curva sobre ele mesmo, fecha o círculo e desaparece no ponto em que começou.

Foucault sofre evidente influência de Nietzsche. A promessa do super-homem significa, antes de tudo, a iminência da morte do homem.

"Foucault mostra que a loucura tem uma história e um sentido que pertence menos ao sujeito dela que ao mundo do 'homem normal' que nela se institui como normal."

O estruturalismo psicanalítico de Jacques Lacan deixa sua marca na Arqueologia de Michel Foucault.

A questão fundamental da Psicanálise é: quem fala, quando se trata do inconsciente?

Lacan responde que é o *Outro*, lugar transcendental "memória" que a fala evoca sempre que intervém. Esse *Outro* é

exatamente a mola da fala — o inconsciente é o discurso do *Outro*.

Se 'isso' fala no *Outro*, é que é lá que o sujeito, por uma anterioridade lógica a todo acontecimento do significado, encontra seu lugar significante."

O "eu" é um fenômeno da linguagem como transcendência. A Verdade é dita pelo conjunto dos fenômenos culturais e nós permanecemos fora dela — não poderemos ter como nossos os discursos com que nos falamos.

Outro grande pensador que influenciou as teorias de Foucault foi Martin Heidegger. Ele afirma que o fim do homem está na destruição de uma "imagem" que ele tem conservado. "A Linguagem é a casa do ser e nela habita o homem" — a linguagem é o dínamo subjacente, aquela intenção implícita que impulsiona o dito e o não-dito. O homem manipula um sistema de signos já dado: "nós não falamos, somos falados."

Heidegger identifica a força da "linguagem" à da própria "poesia" — por isso, o poeta é aquele ente predestinado a captar a força instauradora da linguagem, verdadeira fonte de libertação.

O Pensamento Essencial Heideggeriano exige uma preparação aqui e agora para o caminho de volta à essência, ao fundamento.

"O passo de volta da metafísica para dentro da essência da metafísica, visto a partir dos dias atuais e assumido a partir de sua compreensão, é o passo da tecnologia e da descrição e interpretação tecnológica da nossa era para dentro da essência da técnica moderna que ainda deve ser pensada."

Ele afirma que nós não procuramos a força no que foi pensado, mas em algo impensado, do qual o que foi pensado recebe seu espaço essencial. Mas somente o já pensado prepara o ainda impensado, que sempre se manifesta de novas maneiras.

A dialética heideggeriana é a tensão entre imanência e transcendência do ente. O homem vive em estado de indigência, isto é, não pode existir senão em comércio de comunhão com o mundo dos entes. Durante sua existência, ele procura transcender essa indigência, executando um movimento de retorno, em direção a sua essencialidade. O ser, ora se desvelando, ora se escondendo, não se mostra em sua totalidade ao ente. A consciência da imanência e da diferença é que possibilita ao ente essa tentativa de transcender seu próprio estado indigente, procurando apreender o ser.

Foucault explica que até os fins do século XVI, a linguagem não era considerada um sistema arbitrário — ela é a marca de alguma coisa que não se manifesta, mas que mostra à sua superfície sinais que possibilitam uma decifração pelo homem.

O enigmático, o misterioso, fazem do próprio discurso uma verdadeira interpretação:

“Ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas.”

A partir do século XVII, a disposição dos signos torna-se binária, pois que será definida, com Port-Royal, pela ligação de um significante a um significado — a questão agora é como um signo pode estar ligado ao que significa. A profunda interdependência da linguagem e do mundo acha-se desfeita.

“As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver, e a ver apenas; o ouvido, apenas a ouvir. O discurso terá então por objetivo dizer o que é, mas já não será coisa alguma do que diz.”

A linguagem irá principalmente “nomear” as coisas, designá-las. A noção primordial de que o Mundo já traria implícita sua própria linguagem, através de sinais aparentes em sua superfície — elos de ligação entre o homem e o invisível — é substituído pela idéia da função da linguagem, não como a própria coisa em si, mas como sua representação — toda a linguagem vale como discurso.

A linguagem não é senão a representação das palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade.

Para Foucault, Sade ocasiona uma reviravolta nessa Ordem — assinala a morte da Idade Clássica e do discurso representativo.

“A partir dele, a violência, a vida e a morte, o desejo, a sexualidade vão estender, por debaixo da representação, uma imensa extensão de sombra que tentamos agora retomar segundo as nossas possibilidades, no nosso discurso, na nossa liberdade, no nosso pensamento.”

Durante todo o século XIX até os nossos dias, a literatura teve de formar uma espécie de “contradiscorso” para se desprender de linguagens alheias e lograr existir em sua autonomia.

Efetua, assim, um retorno da função representativa da linguagem ao ser bruto esquecido desde o século XVI — a partir do século XIX, a literatura expõe à claridade a linguagem no seu ser:

"A interpretação, no século XVI, ia do mundo (coisas e textos ao mesmo tempo) à Palavra divina que nele se decifrava; a nossa, pelo menos a que se formou no século XIX, vai dos homens, de Deus, dos conhecimentos ou das quimeras, às palavras que os tornam possíveis; e o que ela descobre não é a tirania de um discurso primeiro, mas o fato de que somos, antes de qualquer das nossas palavras, por ínfima que seja, já dominados e repassados pela Linguagem."

## 2.2. A presença da ausência em Fernando Pessoa

Fernando Pessoa, em seus poemas, e em revelações que fez durante sua vida, sempre demonstrou profunda inquietação pela incapacidade de apreensão do Mistério, pela consciência de um domínio do Desconhecido.

Como poeta, ele se julgava "emissário de um Rei desconhecido", isto é, ente predestinado a servir de elo de ligação entre o fundamento, a força invisível que possibilita o aparecimento das coisas, e o fundamento, o mundo dos entes.

Sua angústia agravava-se na medida em que aumentava a consciência de ser quase um simples "canal" transmissor de mensagem, sem contudo conseguir penetrar na profundidade de seu enigma.

Sente a limitação da racionalidade humana para desvendar o que não pode ser apreendido pelos sentidos e, portanto, considera que é a Irração ou Inconsciência que dirige os nossos passos para a casa do Desconhecido.

"Creio na existência de mundos superiores ao nosso e de habitantes desses mundos em experiências de diversos graus de espiritualidade, subutilizando-se até se chegar a um Ente Supremo, que presumivelmente criou este mundo. Pode ser que haja outros Entes igualmente Supremos, que hajam criado outros universos, e que esses universos coexistam com nosso, interpenetradamente ou não."

A ânsia da totalidade, sem barreiras espaciais ou temporais, faz com que o poeta despessoalize-se, simulando — outros *eus* dentro de si.

Nathalie Sarraute afirmava que havia dentro dela movimentos fortuitos, que apareciam e desapareciam muito rapidamente e que ela sentia necessidade de passá-los em câmera lenta para a consciência do leitor. Os personagens nada mais eram que expressões de impressões desses movimentos que deslizavam em sua mente. Parece que Fernando Pessoa sente

a necessidade de uma divisão para expressão da multiplicidade desses movimentos interiores.

Ele tem, contudo, consciência de sua tensão com esse Desconhecido, na medida em que reconhece seus limites humanos de realização, quando afirma:

"Querendo, quero o infinito.  
Fazendo, nada é verdade."

(Cancioneiro — 13.9.1933)

**B S C H**

Observamos aí uma ligação da mitologia pessoal do poeta com a mitologia cósmica.

"A consciência da existência duma realidade absoluta, como experiência vivida e a criação duma poesia vista como tentativa para transmitir essa realidade, para ser ela mesma, coloca Fernando Pessoa na linha dos poetas que neste século de novo possuíram esta consciência; de novo iniciaram o movimento em direção a essa realidade."

A profunda religiosidade do poeta atingia a sua forma máxima, quando identificava a sua participação poética à sua participação mística.

A procura da integração total, da unidade, atravessará toda a obra de Fernando Pessoa, que procurava pertencer a tudo para pertencer cada vez mais a si mesmo. Por isso, sua poesia está sempre em aberto, inacabada, em vias de fazer, porque "tudo é mistério e tudo é prenhe de significado".

Todos os meios de procura foram considerados válidos pelo poeta, nessa tentativa de captar o Absoluto. A procura da participação do divino, o leva a crer insuficiente a forma intelectual ou ritual do catolicismo para a compreensão da transcendentalidade. A procura de Pessoa se processará mais no âmbito da mística que no da religião, numa aventura pessoal em direção ao Além.

Em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ele observa o cristianismo está se deteriorando. O que era misticismo e interioridade deserta-o para formar agrupamentos ocultistas. Segundo o poeta, o mundo abandonou aquela restrita obediência ao Cristianismo e valorizou outras religiões. Considera que esta emergência de diversos sistemas religiosos teve um resultado particular: reergueu o paganismo dos gregos e romanos.

Nos seus últimos anos de vida, os caminhos iniciáticos foram tentados pelo poeta. São anos de crise em que essa

aventura espiritual não se realiza no tempo do mundo empírico mas no da alma.

"É uma procura da alma; mergulha em si mesmo para atingir o ser primitivo e verdadeiro, à volta do qual tudo começou, e à volta do qual tudo há-de recomeçar, organizar-se — tudo se há-de regenerar."

Aliás, esta idéia já está contida na dialética de Platão, que confirma a fundamentação do mundo sensível no mundo inteligível. É preciso que se admita um conhecimento das idéias incorpóreas que antecede ao conhecimento fornecido pelos sentidos, que só alcançam o corpóreo.

O poeta se identifica unicamente com um ponto espacial e um momento e tem a consciência de que seu eu, como devir, dispersa-se continuamente e se desintegra através do tempo e do espaço.

O que possibilita essas buscas multiformes em Fernando Pessoa é seu enorme poder de imaginação.

"O segredo de penetrar nesta criação poética maravilhosa é precisamente sua valoração imaginativa. O mesmo poeta, em vez do fastio do mundo existente, sentirá cansaço da própria imaginação."

Mediante a hipertrofia da função de pensar, o poeta chega a confundir *sentir* e *pensar* — para ele, muitas vezes, o sentimento "pensa" e o pensamento "sente".

A sensação e a emoção artística são quase sempre intelectualizadas em Fernando Pessoa. A tal ponto isto se desenvolve que percebemos, em sua poesia, a consciência da sensação e a consciência da consciência da sensação, num grau de intelectualização progressivo, à medida em que ele vai conseguindo decompor essas sensações.

Para ele, a arte é a intelectualização da sensação, através da expressão.

"A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação."

O poeta questiona-se freqüentemente quanto à finalidade da vida humana, que ele considera uma série de vidas distintas, desdobramentos da vida elementar. Ele quer viver todas essas vidas que integram a vida primordial. A idéia de que algo possa ser determinado por Deus ou pelo mundo aflige o poeta. Ele detesta o começo e o fim das coisas, pois são pontos definidos.

O tema que mais atrai Fernando Pessoa na realização de sua obra literária é a "a febre do Além".

"Esse espírito religioso e a conseqüente noção da terrível importância da Vida são o seu mais grave problema huma-

no e o tema central de sua poesia, do qual se derivam todos os outros."

Acrescenta que é mais que a fixação num determinado sistema filosófico ou a escolha de uma religião ou de um deus, esse Mistério que o faz procurar ansiosamente seu próprio ser. E conclui que na sua obra só existe um Deus-Destino; a ausência de um Deus-Amor é quase constante em seus poemas.

"Só momentaneamente uma súbita irradiação de calor íntimo romperá as camadas que o isolam do contato divino. A esse Deus então encontrado num instante de abandono, num desses raríssimos instantes em que consegue parar o pensamento, entrega, confiante, a mão 'criança' ao pé dos céus."

A idéia de que o momento atual é um dilatado momento de tempos-seres o domina continuamente, chegando, muitas vezes, a identificar esse momento primordial com a noite — "noite antiga e calma" em que ele poderá finalmente repousar.

Outra idéia constante associada a essa busca do Absoluto, é a idéia do Silêncio. Para o poeta, o silêncio ora é temido, ora é desejado e quase sempre está unido à sombra.

O poeta não fala, ele é a "tela" onde se projetam as instruções do Além. Essa é uma das sensações mais constantes que nos deixa Fernando Pessoa — a convicção do transcendental, "a presença da ausência".

"A ausência negativa em relação à realidade material, traz em si um sentimento positivo da existência do ausente."

Essa inquietação do poeta em busca de sua verdadeira realidade — a verdade subjacente contida no fundamento — empresta freqüentemente a Fernando Pessoa essa sensação de exilado neste mundo das aparências. Por isso, considera-se um "eu-objeto", impulsionado por um "eu-sujeito", que não vive nele, que está muito acima de sua manifestação material, e além das especulações metafísicas em torno do homem.

Essa angústia ele manifesta em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, numa passagem de grande expressividade temática e beleza estética:

"Ficarei o Inferno de ser Eu, a Limitação Absoluta, Expulsão — Ser do Universo longínquo! Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida. Habitarei eternamente o deserto morto de mim, erro abstrato da criação que me deixou atrás. Arderá em mim eternamente, inutilmente, a ânsia (estéril) do regresso a ser."

Em suma, a ânsia do poeta era *viajar* — viajar outros sentidos, outras vidas.

Sá Carneiro dizia do amigo que entre os seus versos corriam nuvens que encerravam a beleza máxima. Para ele, o manuseio do mistério, a interrogação do além, elevavam ao sublime a poesia de Fernando Pessoa.

Essa tendência ao descontínuo, às intersecções, na consciência do seu psiquismo, é proveniente de um temperamento que o próprio Fernando Pessoa classificava de *histeroneurastênico*.

João Gaspar Simões considera que Fernando Pessoa penetrou tão fundo nos mistérios do ocultismo, que o ocultismo não pode deixar de corresponder a qualquer coisa de sério e profundo. Está convencido de que essa busca nas ciências ocultas foi antes uma justificação a posteriori de sua poesia e dos seus desdobramentos pessoais que um princípio *a priori*, pois, continua a atribuir o estímulo originário do poeta ao fator psicológico. Fernando Pessoa, contudo, ligando-se a Teosofia e dela passando ao puro ocultismo, mostra-se integrado nos segredos da doutrina hermética tal como a concebem os iniciadores do fim do século XIX.

Segundo Gaspar Simões, a solução encontrada dentro da Teosofia para o problema da unidade pessoal ou da sinceridade integral — problema fundamental da personalidade do autor — não deve ter sido decisiva. A morte da mãe, único elo que o ligava à terra, abalou profundamente suas convicções teosóficas, pois para a Teosofia "a morte não existe, pois cada homem que vive na terra, do céu desceu e se à vida desce é apenas para de novo voltar à verdadeira morada de onde temporariamente se afastou..."

Se existe um Mestre Desconhecido, só pela inteligência essa existência pode ser comprovada. Pela apreensão sensorial o poeta só poderá constatar sua impossibilidade de se ver a si mesmo como um todo coerente e homogêneo, um ser moral definido e uno.

A condição indigente doente não possibilita, pela transcendência, uma grande aproximação do ser. Daí a tendência do poeta à multiplicidade — ansiar ser vários entes ao mesmo tempo para tentar apreender a essência em sua totalidade.

"Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas."

2.3. *Justificação do item anterior, através de alguns poemas de Fernando Pessoa ele-mesmo e dos heterônimos.*

Tomaremos como referência alguns poemas de Fernando Pessoa ele-mesmo, e daí remeteremos aos dos heterônimos.

Em *Mensagem*, anotamos as seguintes passagens alusivas aos "tempos-seres" originais:

— Idéia de retomada de estruturas metafísicas do passado

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

(Primeira Parte / Barão — II — Os Castellos — Segundo / Viriato — 2.<sup>a</sup> estrofe)

— Estrofe representativa da temática central de sua obra —  
"A febre do Além"

"Poz-me as mãos sobre os ombros e doirou-me  
A fronte com o olhar;  
E esta febre de Além, que me consome,  
E este querer grandeza são seu nome  
Dentro em mim a vibrar."

(Primeira Parte / Brasão — III — As Quinas — Segundo / D Fernando, Infante de Portugal, 2.<sup>a</sup> estrofe)

— Afirmação do domínio da Irrazão, da Loucura

"Minha loucura, outros que me tomem  
Com o que nella ia.  
Sem a loucura que é o homem  
Mais que a besta sadia,  
Cadaver addiado que procria?"

(Primeira Parte / Brasão — III — As Quinas — Quinta / D. Sebastião, Rei de Portugal, 2.<sup>a</sup> estrofe)

— Consciência da impossibilidade de atingir o fundamento

"E a cruz ao alto diz que o que me ha na alma  
E faz a febre em mim de navegar  
Só encontrará de Deus na eterna calma  
O porto sempre por achar."

(Segunda Parte / Mar Portuguez — III — Padrão — 4.<sup>a</sup> estrofe)

— Em *A Última Nau*, o poeta reúne os elementos que sintetizam o que não pode ser apreendido, o que escapa à racionalidade humana: Deus — Mistério — Hora.

— Certeza de um comando inteiramente irracional

"Que voz vem no som das ondas  
Que não é a voz do mar?  
É a voz de alguém que nos falla,  
Por ter havido escutar."

(Terceira Parte / O Encoberto — I — Os Símbolos — Quarto / As Ilhas Afortunadas — 1.<sup>a</sup> estrofe)

— Quinto / O Encoberto — todo o poema contém uma indagação:

"Que símbolo divino  
Traz o dia já visto?"

— Única possibilidade para o poeta de essencializar-se: encontro com o Encoberto

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

(Terceira Parte / O Encoberto — II — Os Avisos — Terceiro — 4.<sup>o</sup> estrofe)

### *Cancioneiro*

— Em *Hora Absurda*, na última estrofe, de novo encontramos a fixação do poeta pelo Além, pelo inatingível — o mundo oculto e impenetrável, para ele real, porque acima das possibilidades humanas.

“Eu fui amado em efígie num país para além dos sonhos.”

— Idéia da “presença da ausência”

“Além-Deus! Além-Deus! Negra calma  
Clarão do Desconhecido ...”

(Além-Deus — IV / A Queda)

— Dispersão da racionalidade humana como centro unificador da Verdade

“Deus é um grande Intervalo,  
Mas entre quê e quê? ...  
Existe o que digo e o que calo  
Existo? Quem é que me vê?  
Erro-me ... E o pombal elevado  
Está em tórno na pomba, ou de lado?”

(Além-Deus — V / Braço sem Corpo Brandindo um Gládio — 3.<sup>a</sup> estrofe).

— Em *Chuva Oblíqua*, o autor pressente uma sobra antiquíssima dos tempos originais, diluída na matéria presente

“E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa  
Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta paisagem  
E chega ao pé de mim, e entre por mim dentro,  
E passa para o outro lado da minha alma ...”

(5.<sup>a</sup> estrofe)

— Em *Passos da Cruz* — novamente idéia de passividade, de inaniidade diante de algo determinado por uma força maior

“Aconteceu-me esta paisagem, fadas  
De sepulcro a orgíaco ... trigueiros  
Os céus da tua face, e os derradeiros  
Tons do poente segredam nas arcadas ...”

(I — 2.<sup>a</sup> estrofe)

- Idéia de ser um representante imperfeito de um Ser potencialmente perfeito e acabado

"Venho de longe e trago no perfil,  
Em forma nevoenta e afastada,  
O perfil de outro ser que desagrada  
Ao meu atual recorte humano e vil."

(VI — 1.<sup>a</sup> estrofe)

- Idéia do poeta como ente predestinado

"Há um poeta em mim que Deus me disse"  
(II — 1.<sup>o</sup> verso)

- Tem profunda consciência do Desigual — desequilíbrio entre fundamento e fundamentado

"E nesta estrada para Desigual  
Florem em seguida glória marginal  
Os girassóis do império que morri ..."

(VI — 4.<sup>a</sup> estrofe)

- Entre o orgulho e a agonia, com sua convicção de ter sido marcado pelo gênio, de ser predestinado para receber nele uma força atuante, o homem se dispersa em benefício da força instaurada do *Outro*.

"Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela  
E oculta mão colora alguém em mim."

(XI — 1.<sup>a</sup> estrofe)

"Disperso ... E a hora como um leque fecha-se ...  
Minha alma é um arco tendo ao fundo o mar ..."

(XI — 3.<sup>a</sup> estrofe)

- Domínio do Inconsciente, da Irrazão, atuando por intermédio do poeta — meio, veículo ou tela — onde se projetam as mensagens do rei desconhecido.

"Emissário de um Rei desconhecido,  
Eu cumpro informes instruções de além,"

(XIII — 1.<sup>a</sup> estrofe)

— Reiteração da mesma idéia

"De quem é o olhar  
Que espreita por meus olhos?  
Quando penso e vejo,  
Quem continua vendo  
Enquanto estou pensando?  
Por que caminhos seguem,  
Não os meus tristes passos,  
Mas a realidade  
De eu ter passos comigo?"

(Episódios / A Múmia — III)

- A angústia maior do poeta é sentir que não são dele as palavras com que fala e escreve. Maria Aliete Galhoz comenta sobre essa angústia do poeta que sente a possessão de uma voz poética e luta por uma tradução verbal dela.

"Não meu, não meu é quanto escrevo  
A quem o devo?"

3. ALBERTO CAEIRO

Alberto Caeiro — anti-metafísico, anti-sentimental, anti-espiritualista, poeta da natureza, viu as coisas com "os olhos de ver", configurando-se o anti-Pessoa.

Seu método de abordar as coisas do mundo reflete a fenomenologia husserliana, na aceitação do fato sem nenhuma espécie de pré-conceito. Exatamente aí se encontra o ponto de contato com a *Arqueologia* de Michel Foucault, quando as estruturas culturais são simplesmente *observadas* e *descritas* como ilhas isoladas, sem remeter a nenhuma forma de relacionamento.

Alberto Caeiro é, assim, um poeta objetivo, cujos poemas — naturais e espontâneos — são unificados por um pensamento de certa forma filosófico.

"Aquela ordem e disciplina que o paganismo tinha, e o cristianismo nos fez perder, aquela inteligência raciocinada das coisas, que era seu apanágio e não é nosso, está ali."<sup>21</sup>

3.1. *O Guardador de Rebanhos*

Intensificação da idéia de que a consciência se esgota na sua relação com o objeto — domínio dos sentidos (principalmente visão) e falência do ato de *pensar*.

"O meu olhar é nítido como um girassol"  
(II — 1.<sup>a</sup> estrofe — 1.<sup>o</sup> verso)

"O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério  
O único mistério é haver quem pense no mistério."  
(V — 3.<sup>a</sup> estrofe)

"E os meus pensamentos são todos sensações  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a bôca."  
(IX — 1.<sup>a</sup> estrofe)

— O poeta só acredita no que vê — não crê na transcendentalidade.

"A mim ensinou-me tudo  
Ensinou-me a olhar para as coisas."  
(VIII — 4.<sup>a</sup> estrofe)

— Toda sua filosofia (embora negue que tenha uma filosofia) está resumida em *Guardador de Rebanhos* — XXIV — 2.<sup>a</sup> estrofe.

"O essencial é saber ver.  
Saber ver sem estar a pensar,  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa."

— Resumo do enfoque fenomenológico: fuga aos pré-conceitos.

"Procuo dizer o que sinto  
Sem pensar em que o sinto  
Procuo enconstar as palavras às idéias  
E não precisar dum corredor."  
(XLVI — 2.<sup>a</sup> estrofe)

— Total separação entre *sentir* e *pensar*, pois para ele, "pensar é essencialmente errar".

"Às vêzes ponho-me a olhar para uma pedra  
Não me ponho a pensar se ela sente  
Não me perco a chamar-lhe minha irmã."

Mas gosto dela por ela ser uma pedra,  
Gosto dela porque ela não sente nada,  
Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum  
comigo."

(Poemas Inconjuntos)

- Os poemas finais de Alberto Caeiro fogem à disciplina, à objetividade, revelando certa dose de emotividade, participando inclusive da "Temática do Além".

"Mas a minha alma só pode ser definida por termos  
de fora.  
Existe para mim — nos momentos em que julgo que  
efetivamente existe —  
Por um empréstimo da realidade exterior do Mundo."  
(Poemas Inconjuntos — 24.10.1917 — 2.<sup>a</sup>  
estrofe)

"Dizes, filósofo doente, filósofo em fim, que isto é  
materialismo.  
Mas isto como pode ser materialismo, se materialis-  
mo é uma filosofia,  
Se uma filosofia seria, pelo menos sendo minha, uma  
filosofia minha,  
E isto nem sequer é meu, nem sequer sou eu?"  
(Poemas Inconjuntos — 24.10.1917 —  
última estrofe)

#### 4. RICARDO REIS

"É a voz mais naturalmente serena de Pessoa; seus pequenos poemas, conceituosos e incisivos, transmitem uma mensagem de equilíbrio e prudência."<sup>22</sup>

Apesar de sua sobriedade, sobressai em alguns poemas a idéia de anterioridade vital, que escapa à compreensão humana:

"Que aos outros deuses que te precederam na memó-  
ria dos homens,  
Nem mais nem menos és, mas outro deus."  
(*Não a ti, Cristo, odeio* ... — 1.<sup>a</sup> estrofe)

- Idéia da fragilidade humana, de nossa passagem breve no mundo, impulsionados por um centro que nos escapa.

"Que há noite antes e após  
O pouco que duramos."

(Odes do Livro Primeiro — II)

— Angústia da contínua dispersão

"Pesa-me a lei inimplorável, dói-me  
A hora ínvita, o tempo que não cessa,"

(Odes do Livro Primeiro — VIII)

— Anotamos também em Ricardo Reis a constatação do Desconhecido, do impalpável.

"Dos brutos, não a vida, senão a alma,  
Consigamos, pensando, recolhidos  
No impalpável destino  
Que não 'spera nem lembra."

(Outras Odes)

— Desejo de abranger a totalidade, de alcançar a integralidade.

"Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
no mínimo que fazes."

(Outras Odes)

## 5. ALVARO DE CAMPOS

Nele é que mais se configura essa ânsia do *todo* — desejo de hipertrofia de todas as sensações, procurando viver todas as possibilidades favorecidas pela emoção. Seus poemas são um extravasar de sentimentos, em que a idéia serve a emoção, mas não a domina. Sente o apelo desordenado de todas as coisas — quer ser tudo, ao mesmo tempo.

— Em *A Ode Marítima*, ele tem consciência da materialização simbólica de seus antepassados.

"Todo o atracar, todo o largar de navio,  
É — sinto-o em mim como o meu sangue —  
Inconscientemente simbólico, terrivelmente  
Ameaçador de significações metafísicas  
Que perturbam em mim quem eu fui..."  
(2.<sup>a</sup> estrofe)

"Ah, quem sabe, quem sabe,  
Se não parti outrora, antes de mim,  
Dum cais, se não deixei, navio ao sol  
Oblíquo da madrugada  
Uma outra espécie de pôrto?"  
(4.<sup>a</sup> estrofe)

"O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente  
imitado,  
Insensivelmente evocado,  
Nós os homens construímos  
Os nossos cais de pedra atual sobre água verdadeira."  
(5.<sup>a</sup> estrofe)

"Ah, que essencialidade de mistério e sentido parados  
Em divino êxtase revelador  
Às horas cor de silêncios e angústias  
Não é ponte entre qualquer cais e O Cais!"  
(7.<sup>a</sup> estrofe)

— Expressão máxima da abrangência da totalidade.

"Todos os mares, todos os estratos, todas as baías, todos  
os golfos,  
Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer!"  
(17.<sup>a</sup> estrofe)

— Atração pelo mistério do mar, que traz em si o segredo das origens.

"Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,  
O Puro longe, liberto do pêso do Atual ..."  
(20.<sup>a</sup> estrofe)

— No seu desejo do Encontro, ele coloca no Outro o apelo que contém dentro de si.

"A Voz surda é remota tornada A Voz Absoluta, a Voz  
sem Bôca  
Vinda de sôbre e de dentro da solidão noturna dos  
mares.  
Chama por mim, chama por mim, chama por mim ..."

— Objetivo final da aventura pessoal do poeta.

"Para a aventura indefinida, para o Mar Absoluto para  
realizar o Impossível!"

- Em *Saudação a Walt Whitman* — enumeração caótica de grande expressividade e impacto emocional, para expressar a "totalidade das sensações".

"Loucura furiosa! Vontade de ganhar, de saltar,  
De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o  
corpo,"

"Quero voar e cair de muito alto!  
Ser arremessado como uma granada!"

- Em *Passagem das Horas* — idéia da anterioridade de uma estrutura metafísica.

"Viajei por mais terras do que aquelas em que toquei ...  
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos ...  
Experimentei mais sensações do que tôdas as sensações  
que senti,"

- Justificação do desejo de multiplicidade

"Multipliquei-me para me sentir  
Para me sentir, precisei sentir tudo,"

- Autodefinição

"Eu, o poeta sensacionista, enviado do Acaso  
Às leis irrepreensíveis da Vida."

## 6. CONCLUSÃO

Entre Foucault e Pessoa estabelece-se um ponto de contato fundamental — a certeza da "dispersão do homem".

Essa idéia baseia-se na firme convicção de que nós não possibilitamos nada, somos possibilitados. A Razão humana não consegue ultrapassar os limites de sua compreensão e captar o domínio do Inconsciente, da Irração. Existe um núcleo organizador, exterior ao homem, do qual ele participa como um dos elementos. Mas que será esse núcleo?

Foucault nega o transcendente e acredita que o próprio sistema instaura a sua realidade. A "intenção implícita" que impulsiona as variações, ocasionando as diferenças entre as estruturas culturais, escapa totalmente ao homem, condicionado pelo centro de coerência de sua época. O próprio siste-

ma fala através do homem, que é impulsionado inconscientemente numa determinada Ordem.

Em Fernando Pessoa, a "presença da ausência" é carregada de sentimento transcendente, de religiosidade.

Para Foucault, o homem deverá libertar-se dessa inquietude, dessa preocupação milenária de acesso ao fundamento, pois ele lhe será sempre negado.

Pessoa, racionalmente bastante lúcido e espiritualmente sensível às manifestações religiosas, procurará no ocultismo a única realidade que considera — o Além, de onde veio e para onde retornará, quando terminar seu exílio no mundo dos entes.

De maneira alguma, pretendemos esgotar este tipo de abordagem, já que, em se tratando de uma temática central, exigiria um estudo muito mais abrangente e profundo.

Levamos em consideração, também, as diferenças fundamentais entre as personalidades de Fernando Pessoa ortônimo e Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

Enquanto a poesia de Caeiro evolui de uma posição anti-Pessoa para um processo de pessoalização crescente — nos seus últimos poemas anotamos também a mesma preocupação pela constatação de um núcleo gerador que lhe escapa — a poesia de Ricardo Reis por vezes constata a passagem efêmera do homem no mundo, obedecendo a Leis Supremas, de modo sóbrio, recatado e altivo.

Álvaro de Campos explode em indagações, manifestações dispersas, ânsia de abranger a totalidade, sensorialmente. Suas questionações, de maior expressividade temática, porquanto ocasionam maior impacto e vibração sobre a sensibilidade do indivíduo, são o exemplo acabado do homem desmembrado, disperso, produto da era das explosões tecnológicas — o homem dissipa-se, multiplica-se num abraço global, em comunhão com todas as formas vitais.

## 7. RESUMO

Este trabalho desenvolve-se em três etapas:

1. Explicação das teorias de Foucault em *As Palavras e As Coisas*, onde ele conclui que o homem é produto do próprio sistema e que o centro ordenador escapa à percepção humana. Foucault prega o domínio da Desrazão sobre a Razão.

2. Referências às questionações de Fernando Pessoa sobre "a presença da ausência". Sua poesia desenvolve-se tendo como tema central a "febre do Além". O poeta indaga-se freqüentemente sobre a origem dessa força que possibilita sua atuação. Espírito religioso, Pessoa acredita na — transcendentalidade e no Absoluto — estrutura metafísica perfeita e acabada de quem somos cópias imperfeitas. Para ele, o homem anseia pelo retorno à fonte originária — quando reencontrará a Perfeição, pondo fim ao seu estado indigente.
3. Justificação das idéias de Fernando Pessoa através de alguns poemas, tomando por base Fernando Pessoa ele mesmo e procurando remeter aos heterônimos.

#### 8. NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) FERREIRA, V. Questionação a Foucault e a Algum Estruturalista. In: **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 23 p.
- 2) CORVEZ, M. **Les Structuralistes**. Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1969, 35 p.
- 3) FERREIRA, V. Questionação a Foucault e a Algum Estruturalista. In: **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 13 p.
- 4) CORVEZ, M. **Les Structuralistes**. Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1969, 131 p.
- 5) HEIDEGGER, M. **Que é isto — a Filosofia?** São Paulo, Duas Cidades, 1971, 81 p.
- 6) FOUCAULT, M. **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 54 p.
- 7) FOUCAULT, M. **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 68 p.
- 8) FOUCAULT, M. **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 280 p.
- 9) FOUCAULT, M. **As Palavras e As Coisas**. Lisboa, Portugal, 1968, 391 p.
- 10) BERARDINELLI, C. O Eu Profundo. In: **Caderno da PUC**, Rio de Janeiro, 1969, n.º 1, 12 p.
- 11) PEREIRA DA COSTA, D. **O Esoterismo de Fernando Pessoa**. Porto, Lello e Irmão, 1971, 128 p.
- 12) PEREIRA DA COSTA, D. **O Esoterismo de Fernando Pessoa**. Porto, Lello e Irmão, 1971, 139 p.

- 13) ENTRAMBASAGUAS, J. **Fernando Pessoa y Su Creación Poética**. Madrid, 1955, 23 p.
- 14) PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa, Ática, 1966, 137 p.
- 15) BERARDINELLI, C. **Poesia e Poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, 1958, 7 p.
- 16) BERARDINELLI, C. **Poesia e Poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, 1958, 28 p.
- 17) BERARDINELLI C. **Poesia e Poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, 1958, 131 p.
- 18) PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa, Ática, 1966, 60 p.
- 19) GASPAR SIMÕES, J. **Vida e Obra de Fernando Pessoa**. 2. ed. Lisboa, Livraria Bertrand, 540 p.
- 20) PESSOA, F. **Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação**. Lisboa, Ática, 1966, 93 p.
- 21) REIS, R. Introdução a Poemas de Alberto Caeiro. In: **Fernando Pessoa — Seleção Poética**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1971, 133 p.
- 22) BERARDINELLI, C. **Poesia e Poética de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, 1958, 112 p.

## MITO E ARQUÉTIPO NA MENSAGEM

Vera Lúcia Figueiredo Costa Rocha

### 1 — Introdução

A partir do estudo da psicanálise a literatura ganha uma nova perspectiva, e as obras passam a ser interpretadas utilizando recursos da moderna ciência. Vemos nessa atitude dos críticos e estudiosos uma tentativa de aprofundar a análise de algumas obras literárias tidas como herméticas. Dessa maneira, cientistas vieram revelar com suas teorias aspectos obscuros de certos textos, facilitando uma maior compreensão e acesso à obra de arte.

No presente trabalho, abordaremos as noções de inconsciente coletivo e arquétipo desenvolvidas por Jung, assim como a idéia de Mito e tentaremos aplicá-las nos poemas de *Mensagem*, livro do poeta português Fernando Pessoa. Sabemos, contudo, da existência de outras formas de análise igualmente válidas, e não pretendemos exaltar a nossa posição em detrimento das outras. Consideramos os aspectos oriundos das diversas focalizações como enriquecedores e desvendadores deste maravilhoso universo estético que é a obra de Fernando Pessoa.

Aderindo à filosofia do Mestre português de que:

“A vida é breve, a alma é vasta:  
Ter é tardar”

Deixamos aqui nossa pequena contribuição, como uma busca, não uma realização!

## 2 — Desenvolvimento

A noção de inconsciente coletivo originou-se de um sonho de Jung. Ele sonhou com uma casa de vários andares. No superior tudo estava mobiliado no estilo do século XVIII, no intermediário, da época medieval, no térreo as coisas apareciam como no tempo dos romanos. Mais abaixo chegava-se a um ambiente pré-histórico. Meditando sobre o seu sonho, chegou à conclusão de que tratava-se de seu psiquismo em profundidade: cada andar representava um estrato de coisas vindas de ancestrais. Através dos anos, graças à sua experiência de psicoterapeuta, teve oportunidade de ampliar sua idéia chegando ao conceito de inconsciente coletivo: "parte do inconsciente individual que procede da experiência ancestral transparece em certos símbolos encontrados nas lendas e mitologias gregas, constituindo os arquétipos." Arquétipo (GR. archetypon — *archein*, começo e *typos*, forma), por dizer exatamente modelo ou forma primeira; padrão original segundo o qual determinada coisa é feita; em outras palavras, imagens psíquicas do inconsciente coletivo e que são patrimônio comum a toda a humanidade. O paraíso perdido, Deus etc.

Esta noção está de acordo com aquela defendida por Eliot em seu ensaio "Tradition and the Individual Talent": "nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem o seu significado completo sozinho. O seu significado, a sua apreciação, é a apreciação da sua relação com os poetas e artistas mortos. O sentido histórico compele um homem a escrever não meramente com a sua própria geração nos ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa deste Homero, e dentro dela, toda a literatura do seu próprio país, tem uma existência simultânea e constitui uma ordem simultânea". Observamos que no presente ensaio houve apenas uma mudança de nomenclatura; a noção de inconsciente coletivo persiste. F. Pessoa, ao escrever *Mensagem*, é o receptáculo não da geração do século XX mas de todas as outras que o antecederam. Não podendo gerar seu próprio povo como o fez Abraão, encontrou no seu livro o meio de incutir no povo português o ideal de liberdade e glória, revivendo um passado grandioso, desfrutado em outras épocas por Portugal no século XIV, quando da descoberta do caminho marítimo para as Índias.

O próprio título *Mensagem: Mens* significando mente e *Agem*=agir, sugere uma ação espiritual, vislumbrada e desejada pelo poeta. Não um fazer físico através de luta e desgaste, mas algo superior porque vindo da mente, do inconsciente. Em seguida o prefácio "Bellum sino bello" = guerra sem guerra, enfatiza esse mesmo ideal.

Mas, para captar integralmente o sentido da epopéia, teremos de compreender a psicologia do mito e dos heróis.

Segundo Mircea Eliade o mito conta uma história sagrada, e relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Reviver esse tempo, assistir ao espetáculo das obras divinas, reencontrar os entes sobrenaturais e reaprender sua lição criadora, é o objetivo de toda civilização que deseja tornar-se significativa, preciosa e exemplar.

Os primeiros teólogos cristãos tomavam o vocábulo mito como sinônimo de fábula, ficção, mentira. Conseqüentemente, não consideravam a pessoa de Jesus Cristo uma figura mística, nem viam no drama cristológico um mito. Negavam evidentemente que os evangelhos eram histórias maravilhosas, e em lugar de "mito" e "ficção", utilizavam "enigma" e "parábola". Contudo, sabemos que estes termos são equivalentes. Com o advento do Cristianismo, os deuses e mitos gregos e de outras civilizações ficariam relegados ao esquecimento se não fossem os poetas, artistas e filósofos. Eles transmitiriam os deuses e mitos através de suas obras, criações literárias e artísticas, condensando e enriquecendo nossa civilização ocidental. Pelo fato de não estar mais carregada de valores religiosos viventes, essa herança mitológica pode ser aceita e assimilada pelo cristianismo, convertendo-se num verdadeiro "tesouro cultural". É o que veremos na obra de Fernando Pessoa — *Mensagem*.

No seu poema *Ulisses* em que diz: "O mito é o nada que é tudo" Fernando Pessoa nos transmite a necessidade da existência do mito.

"Foi por não ser existindo  
Sem existir nos bastou  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou."

Os versos acima revelam que a existência concreta não é o primordial. No caso, a "não existência" é o que dá forças, transformando o nada em tudo. Para Viriato, herói que despertou no povo português o ideal de liberdade, o poeta dedi-

cou os seguintes versos, nos quais deixa transparecer a importância da reminiscência.

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

Desdobrando, temos: a alma sente porque lembra o que esqueceu, a alma faz porque lembra o que esqueceu, a alma conhece porque lembra o que esqueceu. Logo, FAZER, SENTIR, CONHECER implica em VIVER, que equivaleria a LEMBRAR. Idéia esta retomada em “Vivemos, raça, porque houvesse

Memória em nós do instinto teu”.

Segundo Platão, reminiscência é a lembrança do que a alma contemplou em uma vida anterior, quando ao lado dos deuses tinha a visão direta das idéias. Observamos a teoria de inconsciente coletivo de Jung, ao mesmo tempo o significado do mito, como aquilo que força o homem a transcender os seus limites, colocando-o ao lado dos deuses, para que assim tivesse uma visão da verdade.

“Todo começo é involuntário  
Deus é o agente  
O heroe a si assiste, vario  
E inconsciente.”

A idéia de mito está presente no sentido de que todo princípio deve-se à criação de Entes Sobrenaturais, especificando no poema, pela presença de Deus; Ente sobrenatural que cria todas as coisas, e que dá ao homem o poder da ação. Possuído pela força divina, o ser humano nada mais é do que simples instrumento. Vário e inconsciente, ele assiste aos seus próprios feitos.

“As nações todas são mysterios  
Cada uma é todo o mundo a sós.”

Partindo do princípio de que o inconsciente é o depositário de forças ocultas e obscuras, constituindo a região onde se encontram por isso mesmo os aspectos mais valiosos e sig-

nificativos do homem, ele é Mistério. E, se as nações são formadas por homens, elas são mistérios, porque cada uma é todo mundo a sós.

O inconsciente coletivo se costuma apresentar comumente sob a imagem simbólica do Mar, porque este, diz Jung "Abaixo de sua luzente superfície oculta profundidade não suspeitáveis".

"O Mar anterior a nós, teus medos  
Tinham coral e praias e arvoredos  
Desvendadas a noite e a cerração,  
As tormentas passadas e o mystério  
Abria em flor o Longe, e o Sul siderio  
Splendia sobre as naus da iniciação."

Devemos lembrar que o mar é o elemento de conquista, expansão e glória do povo português, e que ele sintetiza o grande sonho nacional da alma coletiva — o mesmo em mim e nos outros.

"Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,  
Mas nelle é que espelhou o céu."

Deus espelhou o céu no mar, do mesmo modo que criou o homem à sua imagem e semelhança. O abismo e o mistério estão para o mar, assim como o inconsciente individual e o inconsciente coletivo estão para o homem.

Na Mensagem Vasco da Gama com sua capacidade de vitória ao ter descoberto o caminho marítimo para as Índias, é colocado numa posição deificada.

#### Ascensão de Vasco da Gama

Os deuses da tormenta e os gigantes da terra  
Suspendem de repente o ódio da sua guerra  
E pasmam. Pelo valle onde se ascende aos céus  
Surge um silencio, e vae, da nevoa ondeando os  
véus,  
Primeiro um movimento e depois um assombro  
Ladeiam-o, ao durar, os medos, hombro a hombro,  
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Os Deuses da tormenta referidos no poema são aqueles pertencentes à mitologia grega: Marte, Netuno, Júpiter etc. Os gigantes da terra simbolizam os outros conquistadores não portugueses. Há um momento de trégua entre eles, quando pasmam para admirar o acontecimento.

“Surge um silêncio, e vae, da névoa ondeandos os véus”. Vasco da Gama começou da humildade (silêncio), e foi levado à condição de herói. Essa camuflagem humilhante de um herói, cujos poderes são ilimitados, revive um tema mítico bastante conhecido.

“Ladeiam-o ao durar, os medos, hombro a hombro,  
E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.”

A superação dos medos engrandece a ação e conduz à glória. Desaparecendo os medos fica só o clarão, trazendo luminosidade e brilho, características da vitória que conduz à ascensão.

“Em baixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta  
Cahe-lhe, e em extase vê, à luz de mil trovões,  
O ceu abrir o abysmo à alma do Argonauta.”

O pastor, no caso, seria o ser humano extasiado diante da superioridade do herói. Vasco da Gama é um Messias cósmico, perante o qual a Terra e o Mar se unem em adoração.

“Quem quer passar além do Bojador  
Tem que passar além do dor.”

Havendo a superação da dor, que constitui um dos limites do ser humano, o português torna-se desvendador de mares, galvanizando energias a fim de alcançar a META. É exatamente através do sofrimento que o homem um dia poderá revelar-se um personagem excepcional, um HERÓI. E, para todo herói, Deus reservou uma recompensa: Vasco da Gama, o descobridor — a ASCENSÃO, e os outros navegadores?

“O paiz afortunado  
Que guarda o Rei desterrado  
Em sua vida encantada?”

Eis a interrogação que acompanha todo ser humano. A busca do paraíso perdido (arquétipo), da felicidade, é uma constante na vida de cada um de nós. Procuramos esta terra maravilhosa, e dentro de nosso inconsciente resta a esperança de um dia alcançá-la.

### 3 — Conclusão

1 — Os estudos de Jung sobre o inconsciente coletivo lançaram luzes e propuseram uma nova interpretação das figuras simbólicas e mitos, encontradas no manancial que é a criação literária.

2 — O ser humano, por sua própria natureza limitada e insegura, necessita de elementos mitológicos, em que possam se mirar, principalmente o homem moderno, asfixiado pela sociedade repressora, sonha no mais recôndito do seu ser tornar-se um dia um personagem excepcional, um herói.

3 — Baseados na definição de que um bom escritor é um estenógrafo do inconsciente, Fernando Pessoa demonstra sua grande capacidade, ao registrar de maneira admirável o que se passava na alma do povo português. Cada poema de *Mensagem* ecoa como um grito triste, nostálgico do português descontente, em busca de um novo Portugal, não mais decaído e letárgico.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 — CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mi' o**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 2 — ELIADE, Mircea. **Mi' o e realidade**. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 3 — ELIOT, T. S. **Selected Essays**. London, Faber and Faber, 1972.
- 4 — MACHADO, Louis Toledo. **O Herói, O Mi' o e a Epopéia**. São Paulo, Alba, 1962.
- 5 — PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro, José Aguilar, 1972.
- 6 — SANTOS, Cacilda Cuba dos. **Individuação Junguiana**. São Paulo, Sarvier, 1976.
- 7 — VERNANT, Jean Pierre. **Mi' o e Pensamento entre os Gregos**. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.

## A CHUVA NA POESIA DE FERNANDO PESSOA

Josineuda Lúcia de Vasconcelos Silva

### 1. INTRODUÇÃO

É um desafio apaixonante penetrar na mundividência do poeta luso Fernando Pessoa e seus heterônimos. Há muito o que aprender, aceitar, questionar e sobretudo admirar.

O encargo é pesado e a dificuldade cresce, dada a complexidade da obra e considerando-se o poeta múltiplo como a não querer entregar-se. A complexidade da obra, no entanto, assusta e estimula. A presença dos heterônimos confunde e provoca a descoberta dos segredos que movem o poeta, na simbologia que eleger e adota. Água é fonte perene e sua sede sem mitigação.

Tentando penetrar neste mudo onírico e fascinante, decidimo-nos por uma proposta de análise do elemento água, que na obra pessoana é força, mistério, morte e vida.

A água é invocada insistentemente, brota como nascente a eclodir poderosa, impetuosamente e a desaparecer como um rio que, de súbito, some, mergulha e aqui e ali reponta com a mesma violência e vivacidade. De instante a instante a água passa formando correntes de pensamentos complexamente trabalhados, sem fronteiras, sem planos limitados.

São águas diferentes e de diferentes modos que passam: mar, rio, lago, regato, fonte, chuva, orvalho, numa hidrografia rica, aberta e ambígua.

Admirando a freqüência com que a água brota nos versos de Fernando Pessoa, refletida em diversas imagens e mistérios, escolhemos a CHUVA como elemento de interpretação de uma faceta do poeta português. Para chegar a esta escolha buscamos a justificativa no poeta, em seus versos:

Sofremos? Os versos pecam.  
Mentimos? Os versos falham.  
E tudo é chuvas que orvalham  
folhas caídas que secam.

(OP, p. 152) (1)

Pretendemos, sem ficar alheia à freqüência da água na obra pessoana analisar a presença da chuva, identificando nos escritos poéticos, a criação do ortônimo e de cada heterônimo.

Procederemos, inicialmente, a uma apreciação sobre a simbologia da água e na sua ocorrência na obra pessoana.

Abordaremos, em seguida, a CHUVA, fenômeno vital e mistério particular para Fernando Pessoa, que a adota como inspiração maior nas múltiplas facetas de suas tendências poéticas.

Iniciante no estudo literário, nossa reflexão sobre a obra pessoana é ainda tímida, sem a devida ressonância filosófica, ontológica e metafísica. Percebemos assim os riscos desta tarefa, mas iremos tentar fazê-lo movida pelo desejo de ampliar nossa visão sobre o complexo poeta português.

Confessamo-nos reconhecida ao Professor José Linhares Filho pelo ensejo deste crescimento no campo da literatura, pela possibilidade de um mergulho na obra do poeta maior, Fernando Pessoa.

Este trabalho, resultado de esforço e dedicação, encerra nosso desejo de enriquecimento pessoal, além da incomum atração com a poética de Fernando Pessoa sempre nos entusiasmou, devido a sua abertura multiplicidade e ambigüidade.

## 2. A SIMBOLOGIA DA ÁGUA

Desde os tempos mais remotos o homem tenta compreender-se a si mesmo e interpretar sua situação no cosmos. Isto sempre surge da necessidade de decifrar o desconhecido, para dar um sentido existencial ao meio em que vive.

Ninguém vive num universo puramente físico. Daí o apelo aos símbolos — seres que representam outros de natureza

1) PESSOA Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977. A abreviatura OP é a convenção usada no corpo do texto para referência a obra acima citada.

diversa ou, como bem o exprime o étimo grego "simbalein", pontos de encontro, de enlace, de confluência entre o divino inatingível e o homem insatisfeito.

A água situa-se como elemento primordial na lista das necessidades vitais.

No começo havia só água: —

"A terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas."

(Gênesis, 1, 2)

Desde a pré-história a fecundidade antropocósmica é sempre focalizada dentro de um círculo: água — mulher — lua.

Antes de mais nada, a água aparece como fonte de vida: —

"Deus disse: 'Pululem as águas de multidão de seres vivos e voem aves sobre a terra, debaixo do firmamento dos céus.'"

(Gênesis, 1, 20)

A água é um símbolo materno porque dela a natureza se alimenta; ela é o leite da terra inteira. (2)

É com Tales de Mileto (séc. VII a.C.) que principia a Filosofia ocidental. Afirmava ele que a substância original, o arquê de todas as coisas era a água. Esta, circundando e servindo de apoio à Terra, daria desse modo origem a todas as demais coisas: o ar, a terra, as rochas e os seres vivos. A água seria o princípio gerador de tudo.

Graças à ambivalência da água — fonte de vida e de destruição — ela também simboliza o poder de purificação moral, evocada nas imersões sagradas: —

"Em verdade, em verdade te digo, quem não renascer da água (3) e do Espírito não poderá entrar no reino de Deus."

(João, 3, 5)

2) PADRÃO, Maria da Glória. *A me'áfora em Fernando Pessoa*. Porto, Inova, 1973, 92 p.

3) "da água": alusão ao batismo — purificação.

nós dilúvios: —

“Dentro de sete dias farei chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites, e exterminarei da superfície da terra todos os seres que eu fiz.”

(Gênesis, 7, 4)

O religioso respeito pela água concretiza-se muitas vezes no culto aos seus mananciais ou depósitos — fontes, rios, lagos, mar. São como que especiais localizações terrenas do Sagrado. Ofertam-se-lhe sacrifícios, presentes, danças, cânticos. Vejam-se os atuais ritos afro-brasileiros de Umbanda, à beira-mar.

As divindades: Netuno, naiades, nereidas, são personificações das águas.

Conclui-se que o homem de muitas fases e regiões julgou o cosmos e a si mesmo como originário da água e nela busca a vida, o renascimento, a terapia moral, a força, o poder sobrenatural.

Fernando Pessoa não foge ao Homem, aos pensadores, e faz da água símbolo do qual extrai a força e a beleza de sua inspiração. E pelo mar sonhando exclama:

Ó mar, sê símbolo da vida toda —  
Incerto, o mesmo e mais que o nosso ver!  
Finda a viagem da morte e a terra à roda,  
Voltou a alma e a nau a aparecer.

(OP, p. 683)

### 3. OCORRÊNCIA DA ÁGUA NA OBRA PESSOANA

Fernando Pessoa, como que antevendo as muitas dificuldades com que se defrontariam aqueles que se propusessem a penetrar em sua obra, indica, na Nota Preliminar do Cancioneiro, um caminho, um direcionamento bem nítido para a reflexão de suas idéias. Vejamos:

“Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um

lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito. E — mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem — pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser “Há sol nos meus pensamentos” ninguém compreenderá que os meus pensamentos estão tristes”.

(OP, p. 101)

Como ninguém, o poeta luso usou de paisagens para se encontrar, se definir.

A água apresenta-se assim, como a nascente e a cristalização dos seus pensamentos e sonhos mais profundos.

A influência da água é uma constante, forma de comunicação livre, nua, pura, na expressão do próprio poeta:

Sou livre, contra a sociedade organizada e vestida.  
Estou nu, e mergulho na água da minha imaginação.

(OP, p. 374)

De tal modo a água flui dos versos pessoais que neles vamos encontrar água em variados matizes, em diferentes paisagens.

### 3.1 — Água — Elemento

Fui gentio como o sol e a água,  
De uma religião universal que só os homens não têm.

(OP, p. 236)

O meu olhar azul como o céu  
É calmo como a água ao sol.

(OP, p. 217)

Bem sei que todas as mágoas  
São como as mágoas que são  
Parecidas com as águas  
Que continuamente vão.

(OP, p. 712)

Chamam por mim as águas,  
Chamam por mim os mares.

(OP, p. 319)

— No Cancioneiro:  
 (71) (4) (73.5) (96) (107) (117)  
 (118) (121) (180) (184) (186)  
 (191) (192) (202)

— Alberto Caeiro:  
 (210) (213) (219) (222) (223)  
 (228) (242) (253) (274) (300)

— Ricardo Reis:  
 (317) (330) (331) (398) (416)

— Álvaro de Campos:  
 (442) (465)

— Inéditas:  
 (549) (572.2) (572.3) (607) (644)  
 (646) (656) (719) (726) (751)  
 (775) (777) (812)

### 3.2. — MAR

Meu coração é um pórtico partido  
 Dando excessivamente sobre o mar.  
 (OP, p. 126)

Minha alma é um arco tendo ao fundo o mar...  
 (OP, p. 127)

Minha alma é lúcida e rica,  
 E eu sou um mar de sargaço —  
 (OP, p. 172)

No mar, no mar, no mar, no mar,  
 Eh! pôr no mar, ao vento, às vagas,  
 A minha vida!  
 (OP, p. 322)

4) Numeração dos versos contidos na obra poética, para facilitar a identificação.

— Mensagem:

(8) (14) (17) (20) (21)  
(23) (29) (31) (35) (40)  
(41) (42) (43)

— Cancioneiro:

(48.1) (49) (52) (54) (56)  
(59.1) (60) (71) (73.5) (73.9)  
(73.11) (73.14) (74) (106) (114)  
(125) (130) (169) (173) (177)  
(184) (196) (200) (203)

— Caeiro:

(253) (288)

— Reis:

(314) (315) (331) (332) (332)  
(410) (422)

— Campos:

(440) (441.1) (442) (443) (445)  
(446) (447) (455) (482) (498)  
(499) (513) (517) (518) (522.4)  
(532) (541.3)

— Inéditas:

(561) (586) (595) (625) (670)  
(698) (751) (752) (759) (770)  
(771) (779)

— Poemas Ingleses

- . 35 sonnets: (867)
- . Epithalamium: (890)
- . (892)
- . The Abyss: (913)

3.3 — RIO

Meu pensamento é um rio subterrâneo.  
(OP, p. 122)

Colhamos flores.  
Molhemos leves  
As nossas mãos  
Nos rios calmos,  
Para aprendermos  
Calma também.

(OP, p. 253)

Lembro-me ou não? Ou sonhei?  
Flui como um rio o que sinto.  
Sou já quem nunca serei  
Na certeza em que me minto.

(OP, p. 553)

— Cancioneiro:

(58.1)	(58.5)	(63)	(65)	(71)
(78.3)	(98)	(114)	(130)	(160)
(169)	(186)	(189)	(192)	

— Caieiro:

(211)	(216)	(223)	(225)	(233)
(237)	(244)	(251)	(252)	(253)
(254)	(255)	(261)	(288)	

— Reis:

(310)	(315)	(317)	(322)	(325)
(330)	(336)	(412)		

— Campos:

(440)	(442)	(518)	(535)	(541.2)
(541.3)	(541.5)			

— Inéditas:

(619) (624) (673) (705) (735)  
(796) (813)

— Poemas Ingleses

35 sonetos: (845)

(866)

. The Abyss: (913)

### 3.4 — CHUVA

— Cancioneiro:

(56) (59.2) (69) (70) (73.10)  
(78.2) (113) (119) (123) (172)

— Caeiro:

(206) (209) (226) (254) (274)  
(279)

— Reis:

(323) (398)

— Campos:

(443) (455) (456) (476)

— Inéditas:

(556) (601) (604) (613) (623)  
(695) (721) (724) (729) (758)  
(826)

— Poemas Ingleses

. Antinous: (875)

#### 4. A CHUVA NA POÉTICA DAS PERSONALIDADES PESSOANAS

##### 4.1. — Pessoa

A chuva cai com freqüência e inunda os versos de Pessoa. (5)

Como a chuva, seu pensamento flui num movimento contínuo, sem que ele possa evitar.

Cai chuva do céu cinzento  
Que não tem razão de ser.  
Até o meu pensamento  
Tem chuva nele a escorrer.

(OP, p. 541)

Este fluir hídrico nunca se repete. Pessoa desvenda a constante mutação de seu ser, de suas idéias e sentimentos. Daí a angústia, a procura constante do conhecimento de si próprio e do não encontro. E invoca a chuva viva, malsinada e transparente. O poeta com ela se identifica, oferecendo-lhe cor, forma, vida, para extravasar seus pensamentos e, envolvido na chuva mergulhar no seu passado:

Caiu chuva em passados que fui eu.

(OP p., 127)

E, enquanto vai desaguar afora o poeta cria, constrói até perdê-la de vista:

A água da chuva desce a ladeira.  
É uma água ansiosa.  
Faz lagos e rios pequenos, e cheira  
A terra a ditosa.

(OP, p. 511)

Pessoa reconhece a influência da chuva e a traz de volta como força e inspiração:

Ou chuva, ou sol, ou preguiça...  
Tudo influi, tudo transforma...

(OP, p. 512)

5) Trataremos por Pessoa, o ortônimo, ou seja, Fernando Pessoa — Ele mesmo.

Esta influência da chuva é uma constante. Está sempre presente como estímulo negativo, parecendo insinuar que a chuva traz maus presságios.

Na sombra Cleópatra jaz morta.  
Chove.  
Embandeiraram o barco de maneira errada.  
Chove sempre.

Para que olhas tu a cidade longínqua?  
Tua alma é a cidade longínqua.  
Chove friamente.

E quanto à mãe que embala ao colo um filho morto —  
Todos nós embalamos ao colo um filho morto.  
Chove, Chove.

(OP, p. 132)

A chuva para Pessoa nunca é alegre. Sua cadência é contínua, triste e pessimista.

O som contínuo da chuva  
A se ouvir lá fora bem  
Deixa-nos a alma viúva  
Daquilo que já não tem.

(OP, p. 581)

E mais nada, coloca o dia-a-dia, as mudanças do ser sob a regência da chuva.

Sofremos? Os versos pecam.  
Mentimos? Os versos falham.  
E tudo é chuvas que orvalham  
folhas caídas que secam.

(OP, p. 152)

Na busca gnosiológica, Pessoa depara-se com o vazio, o desconhecido, a noite à sua volta e dentro de si. Noite — morte na cor, ausência de movimento. Nessa procura, a água / chuva vem inundar os espaços, num movimento permanente que é morte, destruição, tristeza. Pessoa une a paisagem noturna à chuva intermitente e simultaneamente à sua paisagem interior, resultando a interseção de duas paisa-

gens — exterior e seu estado d'alma — numa identificação, num abraço pleno:

E toda a noite a chuva veio  
E toda a noite não parou,  
E toda a noite o meu anseio  
No som da chuva triste e cheio  
Sem repousar se demorou.

E toda a noite ouvi o vento  
Por sobre a chuva irreal soprar  
E toda a noite o pensamento  
Não me deixou um só momento  
Como uma maldição do ar.

(OP, p. 552)

Pessoa, em suas poesias, elege a chuva para desabafar suas mágoas, o desencanto da vida. Revela em paisagens chuvosas seu drama existencial como pessoa no mundo.

No Cancioneiro (OP, p. 121), Pessoa explode numa angustiante tentativa de encontro, do achamento do Ser, da felicidade:

Chove? Nenhuma chuva cai...  
Então onde é que eu sinto um dia  
Em que o ruído da chuva atrai  
A minha inútil agonia?

Onde é que chove, que eu o ouço?  
Onde é que é triste, ó claro céu?  
Eu quero sorrir-te, e não posso,  
Ó céu azul, chamar-te meu...

O poeta interroga-se (onde cai esta chuva se não chove?). Pergunta, busca respostas na natureza, numa ânsia de participar, sentir a vida. Mas permanece a agonia; a tristeza que cai como a chuva, corre e desaparece lamuriante ao encontro do próprio destino.

Continua ele exprimindo um canto dolente de menosprezo a sua vida reduzida a algo imperceptível.

E o escuro ruído da chuva  
É constante em meu pensamento.  
Meu ser é a invisível curva  
Traçada pelo som do vento. . .

Reconhece que não sabe viver:

E eis que ante o sol e o azul do dia,  
Como se a hora me estorvasse,  
Eu sofro. . . E a luz e a sua alegria  
Cai aos meus pés como um disfarce.

Deixa vir à tona seu âmago, revelando o contraste de um interior sombrio, infeliz, impotente d'ante do inevitável fim e o exterior colorido, feliz, pleno de vida.

Ah, na minha alma sempre chove.  
Há sempre escuro dentro de mim.  
Se escuto, alguém dentro de mim ouve  
A chuva, como a voz de um fim. . .

Quando é que eu serei da tua cor,  
Do teu plácido e azul encanto,  
Ó claro dia exterior,  
Ó céu mais útil que o meu pranto?

Encontramos neste poema duas paisagens distintas e conflitantes que atestam a prevalência do intelectual a fugir do sentimento e da emoção para se afogar na chuva que gera hesitação e dúvida.

Realidade interior (do poeta)

- . escuro dentro de mim
- . chuva
- . triste; eu sofro; meu pranto
- . inútil agonia
- . invisível curva

Realidade exterior

- . claro dia exterior
- . sol
- . alegria
- . útil céu
- . cor; luz.

A chuva e a noite fazem com que Pessoa libere suas tendências e angústias e somente o findar da chuva o o raiar da luz transformam o poeta, que encontra alegria, calma e talvez razão de viver.

Ameaçou chuva. E a negra  
Nuvem passou sem mais...  
Todo o meu ser se alegra  
Em alegrias iguais.  
(OP, p. 122)

Suave, como ter mãe e irmãs, a tarde rica desce...  
Não chove já, e o vasto céu é um grande sorriso  
imperfeito... (OP, p. 111)

Com a noite tudo acaba.  
O céu frio é transparente.  
Nada de chuva desaba.

E não sei se tenho pena  
Ou alegria da ausente  
Chuva e da noite serena.  
(OP, p. 150)

#### 4.2 — *Caeiro*

Fernando Pessoa era "um novelo embrulhado para o lado de dentro". (6) Na posição de ser no mundo, em vez de ver esse mundo, preferia "ver-se a ver". O poeta submetia a si mesmo todo ato de consciência que passava a referir-se não mais ao seu objeto, mas a si próprio.

Chove ouro baço, mas não no lá-fora... É em  
mim... Sou a Hora,  
E a Hora é de assombros e toda ela assombros  
dela... (OP, p. 109)

Caeiro, na sua simplicidade, devolverá ao poeta o contato imediato com a realidade, sua compenetração normal com as coisas.

6) PESSOA, op. cit., nota 1, 248 p.

Caeiro é o oposto de Pessoa. É o mestre que dirige o ortônimo na reconquista do mundo. Ensinou-o a ver, sem aquela obsessão de se ver a ver; a separar o ato de pensar e atribuir a cada objeto a sua realidade verdadeira e única:

Um dia de chuva é tão belo como um dia de sol.  
Ambos existem; cada um como é.

(OP, p. 238)

Caeiro vê as coisas como elas são: simples, belas, naturais. Não faz interpretação. Interessa-se pelas realidades em sua singularidade concreta. Observa o corpo, as coisas despojadas do significado e da conotação que possam ter, atingindo então o poético pelo apoético.

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa.

(OP, p. 217)

E explica o por quê:

Pensar incomoda como andar à chuva  
Quando o vento cresce e parece que chove mais.

(OP, p. 206)

Caeiro abdica da vontade de refletir, acredita nas coisas em si, sem preocupação com o que possa pensar delas, porque como ele mesmo afirma:

A minha alma é simples e não pensa.

(OP, p. 220)

Para Caeiro cada coisa é uma totalidade de conteúdo e originalidade.

Oxalá a minha vida seja sempre isto:  
O dia cheio de sol, ou suave de chuva  
Ou tempestuoso como se acabasse o mundo,

(OP, p. 227)

Não desejei senão estar ao sol ou à chuva —  
Ao sol quando havia sol  
E à chuva quando estava chovendo  
(E nunca a outra coisa),  
Sentir calor e frio e vento,  
E não ir mais longe.

(OP, p. 274)

Caeiro é só desejo e sensação primária. Tal como uma criança, passa inconsciente e vê a chuva sem melancolia, vê o sol, afinal sente a vida.

Renuncia a ação, a vontade de dizer de si próprio.

Caeiro não cria problemas formais. Descomprometido com tudo e consigo mesmo é um refúgio de Pessoa, é uma tentativa de estabelecer a harmonia e o encontro da vida. É um desejo de esperança, é uma pausa para atravessar o dia, o sol, a chuva e sentir a vida "E nunca a outra coisa".

#### 4.3 — *Reis*

A presença da chuva que transborda no ortônimo, ocorre incidentalmente em Caeiro e em Campos e quase não aparece em Reis.

Em apenas dois poemas de Reis encontramos referência à chuva.

Não consentem os deuses mais que a vida.  
Tudo pois refusemos, que nos alce  
A irrespiráveis píncaros,  
Perenes sem ter flores.  
Só de aceitar tenhamos a ciência,  
E, enquanto bate o sangue em nossas fontes,  
Nem se engelha conosco  
O mesmo amor, duremos,  
Como vidros, às luzes transparentes  
E deixando escorrer a chuva triste,  
Só mornos ao sol quente,  
E refletindo um pouco.

(OP, p. 260)

Reis tem uma consciência acentuada da efemeridade da vida e sofre porque o humano não é eterno. É o poeta

da morte e apresenta serenidade perante uma das únicas certezas que possui — a do acabar.

É Maria da Glória Padrão que nos diz: "Este é o poeta da tristeza da passagem. À sua água está ligado o significado do correr do homem, do correr dos dias, às conjecturas do destino funesto, da morte, e por isso essa água é um elemento melancolizante."

Reis prega a insciência e demonstra seu pavor de conhecer o mistério futuro, apesar da vontade de conhecer-se a si mesmo e à verdade da vida. A solução que encontra está no aceitar calmo do cosmos, onde a imobilidade no espaço / tempo o conduz a um sentimento de renúncia ou conformação: "deixando escorrer a chuva triste...". Sabe-se, porém, que aí reside sua simulação pois mais que nada, Reis apega-se à vida e deseja-a infinda, eterna.

Do que quero renego, se o querê-lo  
Me pesa na vontade. Nada que haja  
Vale que lhe concedamos  
Uma atenção que doa.  
Meu balde exponho à chuva, por ter água.  
Minha vontade, assim, ao mundo exponho,  
Recebo o que me é dado,  
E o que falta não quero.  
(OP, p. 285)

Para Reis tudo parece bastar. E isto o poeta reflete calma e sabiamente, considerando-se limitado por forças exteriores. Vive só o momento que passa, aceitando-se como realmente é, não exige nada além do que é dado:

"Meu balde exponho à chuva, por ter água".

Na realidade Ricardo Reis é um inconformado e quer muita coisa. Apresenta-se, porém, sob o disfarce do desencanto e simula seu sentimento numa serena resignação.

#### 4.4 — Campos

Álvaro de Campos se intitula poeta "sensacionista". Usa as sensações como veículo para atingir o mundo exterior, investe com ímpeto contra este mundo.

“Embriga-se de sensações até a vertigem, até aos supremos delírios de fuga do eu.” (7)

É o heterônimo que clama violentamente contra sua incapacidade de transcender, de entregar-se ao mundo. E exclama o desejo de libertar-se, de ser livre:

Abram-me todas as janelas!  
Arranquem-me todas as portas!  
Puxem a casa toda para cima de mim!  
Quero viver em liberdade no ar,  
Quero ter gestos fora do meu corpo,  
Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,  
Quero ser pisado nas estradas largas como as  
[pedras,  
Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos  
[mares,  
Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!  
(OP, p. 339)

Campos procura seguir os ensinamentos sensacionais do mestre Caeiro, porém, intelectualiza a sensação.

Sendo homem da cidade, Campos estava envolto pelo avanço mecanicista da civilização e esforça-se conscientemente para acompanhar este seu ritmo febril e confundir-se com a máquina. Surge, então, a angústia e o cansaço:

Nos dias de chuva lenta, contínua, monótona, una,  
Custa-me levantar-me da cadeira onde não dei por  
[me ter sentado  
E o universo é absolutamente oco em torno de mim.  
.....  
Fúria fria do destino,  
Interseção de tudo,  
Confusão das coisas com as suas causas e os seus  
[efeitos,  
Conseqüência de ter corpo e alma,  
E o som da chuva chega até eu ser, e é escuro.  
(OP, p. 362)

Este é o Campos da 3ª fase — espontâneo, sincero e sofrido. Só o existir o angustia. Canta sonhos frustrados. Nega

7) KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa. o outro**. Petrópolis, Vozes, 1979, 79 p.

a felicidade, e como o ortônimo, a tristeza chega com a chuva.

Antecipação! Tristeza? Coisa nenhuma?

Não sei: já ao acordar estava triste.

O dia deu em chuvoso.

.....  
Dêem-se o céu azul e o sol visível,  
Néveca, chuvas, escuros — isso tenho eu em mim.

(OP, p. 381)

O sentimento do nada enche-lhe o tempo e os versos. Descrente, devolve um olhar à natureza e suplica a energia do sol, da chuva, do vento:

Crer em mim? Não, nem em nada.

Derrame-me a Natureza sobre a cabeça ardente

O seu sol, a sua chuva, o vento que me acha o

[cabelo,

E o resto que venha se vier, ou tiver que vir, ou não

[venha.

(OP, p. 364)

Ao perceber os apelos do humano existentes em sua natureza, Campos tende ao repouso e ao sono, formas de fuga contra a opressão da máquina e do mundo supercivilizado, tentativa de chegar ao Sonho.

Hoje quero só sossego.

Até amaria o lar, desde que o não tivesse.

Chego a ter sono de vontade de ter sossego.

Não exageremos!

Tenho efetivamente sono, sem explicação.

O dia deu em chuvoso.

(OP, p. 381)

## 5. CONCLUSÃO

A leitura da obra ortônima e heterônima foi o ponto de partida para a definição do tema de nosso trabalho.

Verificamos que Fernando Pessoa na sua poética elege e adota a água como forma de encontro, de intercomunicação.

Observamos, embora sem profundidade, a simbologia da água, fonte de vida, terapia moral, força, mistério e morte, desde os tempos antigos, atravessando várias fases e regiões.

Examinamos a ocorrência da água na obra pessoana, em suas diferentes paisagens, e decidimos listar todas as poesias onde fossem presença, a água-elemento, o mar, o rio e a chuva.

Detivemo-nos na chuva, presença marcante na poética das personalidades pessoanas.

Mostramos que em Pessoa a chuva é motivo de intelectualização, de interseção entre a paisagem exterior e seu estado d'alma, associando sempre a chuva à paisagem noturna, numa tentativa de encontro, do achamento do Ser. Observamos que somente com o findar da chuva e do surgimento da luz é que o poeta encontra alegria e talvez paz.

Verificamos que Caetano adota a chuva para exprimir suas sensações divorciadas do ato de pensar, buscando estabelecer a harmonia e o encontro da vida, quase num grau zero de interpretação das coisas.

Constatamos que Reis é a personalidade que menos usa a chuva e esta é elemento de reflexão para reafirmar a efemeridade da vida e sua simulada conformação.

Examinamos que a chuva é motivo para Álvaro de Campos extravasar seu sensacionismo frenético, numa ânsia de libertar-se. Mas Campos, em uma outra fase, usa a chuva, como o ortônimo, para identificar sua angústia, até chegar ao repouso e ao sono, onde a chuva é motivação.

Concluimos que é um estudo surpreendente, sem limites, que precisa ser investigado e conhecido. A análise da chuva na poética pessoana é algo muito pessoal, mas, confiando na abertura da obra do poeta, tentamos dar nossa opinião, na certeza de que muito ficou a dizer, que novas idéias poderão ser discutidas e acrescentadas, e que nosso trabalho é apenas um pingote de chuva no mar genial que é a obra do poeta luso — Fernando Antonio Nogueira Pessoa.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. COELHO, Jacinto do Prado. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**, Lisboa, Verbo, 1963.
2. DÉCIO, João. O mar na poesia de Fernando Pessoa. In: **Alfa**, Marília, 1964.

3. KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **Fernando Pessoa, o outro**. Petrópolis, Vozes, 1979.
4. LINHARES FILHO, José. **A "outra coisa" na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1978. (Tese copiografada).
5. PADRÃO, Maria da Glória. **A metáfora em Fernando Pessoa**. Porto, Inova, 1973.
6. PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro, Aguilar, 1977.
7. QUADROS, Antonio. **Fernando Pessoa**. Lisboa, Arcádia, 1960.
8. SEABRA, José Augusto. **Fernando Pessoa ou o poetodrama**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
9. SIMÕES, João Gaspar. **Vida e obra de Fernando Pessoa**. Lisboa, Bertrand. (s. d.)
10. TELES, Antonio Xavier. **Introdução ao estudo da filosofia**. São Paulo, Ática, 1974.
11. VANNUCCHI, Aldo. **Filosofia e ciências humanas**. São Paulo, Loyola, 1977.

Neste trabalho, me propus a falar sobre a obra de Fernando Pessoa, o que me pareceu dever ser difícil, pela profunda originalidade deste. Sua poesia é sobretudo indagatória, no sentido de Pessoa pôr tudo em questão.

Isto ocorre porque "Poetizar" é o ato de mesmo conhecer, isto é, saber distinguir e perceber as diferenças em tudo que existe, ou melhor, "Poetizar" é o ato de o mesmo (Fernando Pessoa) ser a realidade de ser das coisas.

É a pelo alcance tamanho de sua originalidade que Fernando Pessoa se expande, se estende nos seus heterônimos tomando o trabalho quase impossível.

Diante dessa impossibilidade, só me resta transpor barreiras, só me resta tentar entendê-lo.

#### TENTATIVA DE COMPREENSÃO DA FORMAÇÃO DOS HETERÔNIMOS

Desde Fernando Pessoa seria incorreto afirmar gravemente, pois Fernando Pessoa não se define, sendo-se isto o, sabe-se, intuído, compreendido com suas idéias, alegrias, tristezas e angústias.

Mas como é? só seria possível se pudéssemos penetrar no seu pensamento para formularmos dele um conceito preciso. É a tarefa a ser feita por desdobramentos de seus heterônimos.

## FERNANDO PESSOA E SUA OBRA

Maria Teresa de Moraes

### I. INTRODUÇÃO

Neste trabalho, me proponho a falar sobre a obra de Fernando Pessoa, o que me parece deveras difícil, pela profunda originalidade deste. Sua poesia é sobretudo indagadora, no sentido de Pessoa pôr tudo em questão.

Isto posto, porque "Poetar" é o ato do mesmo conhecer, isto é, saber distinguir e perceber as diferenças em tudo que existe, ou melhor, "Poetar" é o ato de o mesmo (Fernando Pessoa) ter a exatidão do ser das coisas.

E é pelo alcance tamanho de sua originalidade que Fernando Pessoa se expande, se estende nos seus heterônimos tornando o trabalho quase impossível.

Diante dessa impossibilidade, só me resta transpor barreiras, só me resta tentar entendê-lo.

### II. TENTATIVA DE COMPREENSÃO DA FORMAÇÃO DOS HETERÔNIMOS.

Definir Fernando Pessoa seria incorrer erro gravíssimo, pois Fernando Pessoa não se define, sente-se. Isto é, sente-se, intui-se, comunga-se com ele, com suas idéias, alegrias, tristezas e angústias.

Mas defini-lo? só seria possível se pudéssemos penetrar no seu pensamento, para formularmos dele um conceito lógico. E mesmo assim ele nos despistaria com seus heterônimos.

Onde encontrá-lo, nele mesmo? em um Chevalier de Paes com quem ele se correspondia aos seis anos? em Bernardo Soares? Alexandre Search? Antonio Mora? A. A. Crose? C. Pacheco? Carlos Otto? ou Vicente Guedes entre os outros?

Seus biógrafos são unânimes em afirmar que ele já nasceu poeta. E por que, diríamos, esta diversidade de nomes? Sim, de nomes de heterônimos, pois não são personalidades distintas.

Se assim fosse, Fernando Pessoa deixaria de ser ele mesmo e agiria como se fosse outro. Porém, o que ele fez não foi sair de si mesmo, mas projetar-se nos outros; um fenômeno de projeção e não de múltiplas personalidades.

E assim, nos seus sonhos, nos seus devaneios, nasceram três heterônimos, a quem Fernando Pessoa fez viver, assim como um ventríloquo dá vida aos seus marionetes.

Manuel Bandeira diria: — “Como serão estes três marionetes? serão três borboletas? serão três graças? serão as três Marias?”

— “Nada disso, Bandeira!” diria eu, os Marionetes são três poetas, porque “Poesia é o autêntico real absoluto” no dizer de um deles.

A indagação do porquê da criação dos heterônimos é a preocupação maior de todo pesquisador da obra de Fernando Pessoa.

Como disse o professor Linhares Filho, estudioso de Pessoa, este criou os heterônimos na tentativa de interpretar o mundo; para mim foi para procurar a sua própria verdade e se conhecer.

Conhecer o seu “DASEIN” no dizer de Heidegger (o modo do ser humano situado-no-mundo). O que primeiramente é importante é o “Dasein”; os objetos, a natureza e os acontecimentos só são importantes relativamente e secundariamente.

Fernando Pessoa, consciente de sua imanência, aprisionado num arranjo concreto e existencial, procurou na transcendência, no caminho de vir a ser, possuir uma existência que se “es-tendesse” e “des-enrolasse” e logicamente por isso ele criou os heterônimos.

III. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO INTERTEXTUAIS DA  
OBRA DE FERNANDO PESSOA  
(ORTÔNIMO E HETERÔNIMOS) *IDÉIAS E PROCESSOS*

XXIV — O que nós vemos das coisas são as coisas  
(Atena, nº 4) — Obras Completas de Fernando Pessoa (Poe-  
mas de Alberto Caeiro pág. 48.)

O que nós vemos das coisas são as coisas  
Porque veríamos nós uma coisa se houvesse outra?  
Porque ver e ouvir seria iludir-nos  
Se ver e ouvir são ver e ouvir?

O essencial é saber ver,  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê,  
E nem pensar quando se vê,  
Nem vê quando se pensa.  
Mas isso (triste de nós que temos a alma vestida!)  
Isso exige um estudo profundo,  
Uma aprendizagem de desaprender  
E uma seqüestração na liberdade daquele convento  
De que os poetas dizem que as estrelas são as freiras  
[eternas

E as flores as penitentes de um só dia,  
Mas onde afinal as estrelas não são senão estrelas  
Nem as flores senão flores  
Sendo por isso que lhe chamamos estrelas e flores.

Na primeira estrofe, Alberto Caeiro filosofa metafisica-  
mente discorrendo sobre o ôntico. E diz: o que vemos das  
coisas são seus aspectos físicos, isto é, o "ente", que é a  
materialização do "ser". O essencial que é abstrato, intocá-  
vel e puro, nós não vemos. Intertextualização com o pensa-  
mento de Saint Exupery: "O importante a gente não vê, o es-  
sencial é invisível para os olhos."

Ainda na primeira estrofe, a predominância do verbo  
*ver*, significando que o que *vemos* é a projeção das mentes  
dos nossos antepassados, que nos legaram a classificação  
do "ente". Iludimo-nos porque não nomeamos nada, nasce-  
mos num mundo preestabelecido, circunstanciado, ao qual  
temos que nos moldar. / O essencial é saber ver, / Saber  
ver sem estar a pensar /, isto é, saber ver sem pensar o que

esta além do *ente*, o ser que revela mas não é explícito porque é transcendente da materialidade.

Na terceira estrofe, se exige para *compreensão* das coisas que se busque a sua hermenêutica / Uma aprendizagem do desaprender /. Como também uma seqüestração dos poetas que vivem em liberdade nos conventos da poesia, e são sonhadores com estrelas e flores.

A repetição como a Anáfora: porque veríamos / Porque o que se vê, / na primeira estrofe, dá ênfase ao conceito chave que está contido na palavra do melhor, no verbo ver (veríamos, que vê).

A anáfora na segunda estrofe repete o conceito chave da primeira estrofe, senão vejamos: / Saber ver / Saber ver /. E a anadiplose reforça este conceito com repetição no começo e no fim do verso, isto é, no fim do primeiro verso e no começo do segundo verso da segunda estrofe: / O essencial é *saber ver*, / *Saber ver* sem estar a pensar. /

Na terceira estrofe: aliteração (tri-te-tra-ti): / triste trazemos vestida /.

Alberto Caeiro diz seu poema com tanta graça, com tanta sutileza, que à primeira vista o poema parece simplório, depois queremos nos sair dele, e estamos emaranhados em suas teias para decifrá-lo.

Quando o poeta canta: / Mas isso (triste de nós que temos a alma vestida) /, podemos intertextualizar com "Não devagar" (Poesia de A. Campos, pág. 70). Talvez a alma vulgar queira chegar mais cedo / Talvez a impressão dos momentos seja muito próxima /. A alma vestida de Caeiro seria a alma vulgar de Campos, que se veste com a impressão dos momentos.

Quando o poeta canta: / O essencial é saber ver / Saber ver sem estar a pensar / Saber ver quando se vê / E nem pensar quando se vê / Nem se vê quando se pensa /. Ele quis também dizer que o essencial é sentir, sentir sem estar pensando, saber sentir sensações é não pensarmos quando sentimos algo, alguém ou alguma coisa.

Podemos intertextualizar o poema de Caeiro com "Aqui, Neera, longe" (Odes de R. Reis, pág. 44), apenas na quarta estrofe quando Ricardo Reis diz: / Não nos sentimos presos / Senão com pensarmos nisso, / Por isso não pensemos / E deixemo-nos crer / Na inteira liberdade / Que é a ilusão que agora / Nos torna iguais aos deuses /.

Caeiro afirma: / O que vemos das coisas são as coisas /.

Fernando Pessoa nega: / Tudo é mentira / Tudo é outra coisa /.

O entretexto de toda obra pessoana está nesta grande verdade: / TUDO É MENTIRA / TUDO É OUTRA COISA.

Segundo a abertura da obra, podemos inter-relacionar os vários heterônimos de Fernando Pessoa, ou melhor, podemos dizer que o ventríloquo Fernando Pessoa fez seus marionetes poetarem num perfeito jogral.

O artista ventríloquo comunicou aos marionetes a experiência dos seus sonhos, e os marionetes emprestaram ao artista a graça da sua arte em:

#### O mistério das coisas

Há entre quem sou e estou	— CAMPOS
Uma diferença de verbo	— CAMPOS
O essencial é saber ver	— CAEIRO
Saber ver sem estar a pensar	— CAEIRO
Quisera como sons viver das coisas	— REIS
Em que o real vai longe	— REIS
— O mistério das coisas?	— PESSOA
— Sei lá o que é mistério!	— PESSOA

#### IV. A IDEIA DA FELICIDADE SENTIDA PELO ORTÔNIMO E HETERÔNIMOS

O Professor Linhares Filho diz no seu livro *A Outra Coisa* pág. 49 que Caeiro seria o mais infeliz dos heterônimos.

Gostaria de expressar o meu próprio ponto de vista e não somente copiar o pensamento dos estudiosos da obra de Fernando Pessoa.

Para mim, Caeiro é um conformista, ele não luta para alcançar a felicidade: / Mas eu nem sempre quero ser feliz / É preciso ser de vez em quando infeliz / Para poder ser natural / (*A Outra Coisa*, pág. 49.) E conclui: / Por isso tomo a infelicidade com a felicidade /.

A felicidade para o ortônimo está nas coisas simples, na natureza, nas coisas naturais, destituídas da tecnologia e da sofisticação.

Portanto, a Ceifeira é potencialmente feliz, somente não externa esta felicidade porque não tem consciência dela.

O poeta que canta a Ceifeira seria também feliz, se com a conscientização da felicidade fosse natural e simples, e não um ser complexo, circunstanciado e condicionado pela civilização.

A posição de Ricardo Reis quanto à felicidade é que só é feliz quem não tem consciência dessa felicidade, isto é, que mesmo a tendo não sabe que a tem.

Seria como uma despreocupação total das coisas e da vida; viver sem inquirir, sem perguntar: / Vossa formosura juventude leda / Vossa felicidade pensativa / Vosso modo de olhar a quem nos olha / Vosso não conhecer-vos (Odes de R. Reis, pág. 81).

Quanto a Álvaro Campos, a felicidade só é possível através do sono: / Era um dia de sol pelos campos e eu dormitava sorrindo / (Poesias de A. Campos, pág. 314).

Seu escapismo pelo sono e pelo sonho é consciente, porque despertar e viver seria entediarse pela monotonia dos dias iguais, iguais, iguais, pois / Que pena é todos os dias serem assim, assim / Que o mal que, feliz ou infeliz / A alma goza ou sofre, o íntimo de tudo /. (Poesias de A. Campos, pág. 313).

Para mim eles não são infelizes, somente não alcançaram a felicidade porque não quiseram transpor barreiras.

Caeiro não é feliz porque é conformista, Pessoa não é feliz porque não é simples como a Ceifeira, Ricardo Reis não é feliz porque não é despreocupado, e Campos não é feliz porque é entediado com a vida.

Mas não são felizes porque não deram um passo na busca dessa felicidade. É que eles são potencialmente masoquistas.

#### UM POEMA DO ORTÔNIMO (TENTATIVA DE ANÁLISE)

— Autopsicografia — Obras Completas de Fernando Pessoa.

— (Poesia de Fernando Pessoa, pág. 237).

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

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

E assim nas calhas da roda  
Gira a entreter a razão,  
Este comboio de corda  
Que se chama coração.

Moderno soneto de três quadras, mas por não ser um soneto verdadeiro: duas quadras e dois tercetos podem ser também denominados "Moderno Solau", só que o Solau era constituído de mais estrofes.

Solau é uma composição antiga, da época anticlássica renascentista de carácter melancólico e habitualmente acompanhada por música. Temos notícias dessa forma poético-musical em Bernadim Ribeiro, Sá de Miranda e Jorge Vasconcelos.

Quanto ao número de sílabas, é constituído de "Hexássílabo Heróico quebrado". Fernando Pessoa já tinha usado o "Hexassílabo Heróico quebrado" no seu poema "Contemplo o Lago Mudo":

Contemplo o lago mudo  
Que uma brisa estremece,  
Não sei se penso em tudo  
Ou se tudo me esquece.

Quanto aos versos, são Polirrimos de rimas alternadas: ABAB (primeira estrofe), BCBC (segunda estrofe), DEDE (terceira estrofe).

Na primeira estrofe temos a figura de construção: Anadiplose, pelo emprego da mesma palavra no final do verso e no início do seguinte: / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente/.

A combinação sônica de *dor* é também chamada: Paralelismo, e é a repetição de idéias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido. Em Fernando Pessoa é uma Tautologia artística; esse processo é antiquíssimo, base da poesia hebraica e da lírica medieval portuguesa.

O poema pela disposição das rimas tem uma musicalidade muito grande, chega a ser alegre e o coração bate

na terceira estrofe como se fosse um relógio de parede!

Na primeira estrofe, o poeta faz de conta que sente dor, todavia, num passo de mágica, ela se transforma em verdade forte.

E agora que o poeta tem a dor do existir, ele vai fazer de conta que a dor é uma mentirosa história de carochinha só na sua imaginação ideal e não é uma dor real.

Temos então um jogo, em que a pedra DOR vai do terreno puramente imaginástico ideal para o sensitivo real, no tabuleiro fingimento do jogo da VIDA.

Não de uma vida comum, mas da VIDA de um poeta, que num tabuleiro FINGIDOR, imagina colocar a pedra DOR.

O elemento estrutural do poema é a descrição da dor do poeta e de outros cultores da poesia; não é a dor de qualquer mortal comum, mas daqueles que brincam com a emoção e "fazem de conta". Isto é, daqueles que: "Era uma vez"... e continuam sendo além do existir.

Nós chamamos os poetas de "Era uma vez", porque eles vivem como nos contos de carochinha, no terreno do maravilhoso, do sonho e da fantasia.

E fazem poesia para compensar esta fantasia, dá-lhe veracidade, exibí-la, expressá-la, fotografá-la, visualizá-la etc.

A palavra DOR representa o existencialismo do poeta, o tempo, o amor, a felicidade, tudo enfim que tem um final efêmero, que passa e é marcado, machucado, atormentado, magoado.

Na segunda estrofe o poeta diz que os leitores que lêem o que ele escreve sentem a dor lida, mas não as duas dores sentidas e vividas pelo poeta: a fingida e a sofrida.

Dor mentira (a fingida), dor verdade (a sofrida), mentira e verdade, são os dois pólos da ampla realidade do poeta, os quais ele uniu nesta obra de arte que é Autopsicografia.

Toda metafísica do poema está inserida no título, quis Fernando Pessoa dizer que os poetas são os médiuns escritores, pela mão dos quais DEUS escreve.

## V. PAULISMO — INTERSECCIONISMO — SENSACIONISMO

Ricardo Reis é o poeta das Odes, neoclássico, discípulo de Horácio, ama a vida, e isto está explícito no "carpe diem" (aproveitamento do tempo presente), em "Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio" (Odes de R. Reis, pág. 23): / Vem

sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio / Sossegadamente  
fitemos o seu curso e aprendamos / Que a vida passa, e não  
estamos de mãos enlaçadas / (Enlacemos as mãos) / Depois  
pensemos, crianças adultas, que a vida / Passa e não fica,  
nada deixa e nunca regressa / Vai para um mar muito longe,  
para o pé do Fado / Mais longe que os deuses.

Como poeta horaciano, ou melhor, admirador de Horácio,  
Reis fala dos deuses, da flauta de Pan, do carro de Apolo e  
da mítica Lídia.

Segundo Antônio Quadros na *A Obra e o Homem*: "o  
paulismo seria uma intelectualização do saudosismo" (pág.  
146), e cita como exemplo o poema "Pauis".

Baseada na explicação de Antônio Quadros, escolhi como  
exemplo do "Paulismo" o poema "Esta velha angústia" (Poesias  
de A. Caeiro, pág. 53), / Pobre velha casa da minha in-  
fância perdida / Quem te diria que eu me desacolhesse tan-  
to! / Que é do teu menino? Está maluco. / Que é de quem  
dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?/

Antônio Quadros dá a *Chuva Obliqua* como exemplo do  
interseccionismo na página 147 do seu livro *A Obra e o Ho-  
mem* e explica:

"Se o paulismo pendia mais para uma estética sim-  
bólico-saudosa, o interseccionismo é mais físico,  
mais natural, no sentido de que a síntese poética  
procura fixar a intersecção das formas exteriores  
umas nas outras, sob o olhar subjetivamente e in-  
terseccionante do poeta."

Escolhi como exemplo do interseccionismo o poema *O  
luar através dos altos ramos* (Poemas de Alberto Caeiro, pág.  
58): / Mas para mim, que não sei o que penso / O que o  
luar através dos altos ramos / É, além de ser / O luar atra-  
vés dos altos ramos.

Caeiro é naturista, é bucólico e também se insere como  
idealista romântico. Segundo Linhares Filho: "Caeiro faz tudo  
que já se fez, é *sui generis*, originalidade inversa, volta a es-  
taca zero".

Para mim, Caeiro reinterpreta todas as escolas, num con-  
texto atual, dando-lhes roupagens novas de modernidade.

Quanto a Álvaro Campos, ele é o poeta sensacionista por  
excelência, pois intelectualiza a sensação, senão vejamos em  
Saudação a *Walt Whitman* (Poesias de A. Campos, pág. 203):

B S C H

/ E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de  
mãos dadas / De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançan-  
do o universo na alma /.

## VI. CONCLUSÃO

Fernando Pessoa foi sem dúvida e continua sendo o maior poeta português de todos os tempos. Ele retomou toda a poesia desde os clássicos e reinterpreto-a ao seu modo.

Resultou daí uma reinterpretação maravilhosa, tão maravilhosa que no sonho floriu os heterônimos que despertaram para complementar a apoteose de Fernando Pessoa.

Este trabalho foi feito com muito carinho, baseado nos livros pesquisados e nas aulas do Professor Linhares Filho. Quiçá eu tenha alcançado o objetivo que me propus que foi obedecer ao esquema do N.T.I.

## BIBLIOGRAFIA

- PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa. I. Poesias de Fernando Pessoa.** Lisboa, Ática, 1963.
- PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa. II. Poesias de Álvaro Campos,** Lisboa, Ática, 1964.
- PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa. III. Poesias de Alberto Caeiro.** Lisboa, Ática, 1963.
- PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa. IV. Odes de Ricardo Reis.** Lisboa, Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. **Obras Completas de Fernando Pessoa. V. Mensagem de Fernando Pessoa.** Lisboa, Ática, 1966.
- QUADROS, Antônio. **Fernando Pessoa.** Lisboa, Ática, 1960.
- LINHARES Filho. **A "Outra Coisa" na Poesia de Fernando Pessoa.** Fortaleza, Edições da Universidade Federal do Ceará. PROEDI, 1982.

## A EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA DE BANDEIRA

Gilberto Mendonça Teles

Não se trata de experimentalismo, e sim de experimentação. O primeiro termo, pela força atualizadora do sufixo, denota logo a idéia de acontecimento histórico-literário, ao passo que o segundo põe ênfase no processo verbal e a sua significação ultrapassa continuamente a idéia de tempo para se tornar inerente ao ato mesmo de produção de toda poesia. A experimentação, sendo parte do processo de enunciação, de produção do texto poético, é sempre um estado de espírito de rebeldia em face da língua e da tradição literária: situa-se não exatamente dentro dos sistemas lingüístico e retórico, mas à margem deles, para, ao mesmo tempo, repeti-los e transformá-los. A experimentação é portanto uma vasta figura de retórica agindo positivamente em todos os níveis do discurso, em todos os sentidos da criação literária.

Assim, o poeta que se contenta com o fácil, com a primeira imagem, que não a submete a uma análise crítica implícita, de modo a verificar, no horizonte de sua cultura literária, o seu grau de originalidade, pode até ser tido como um bom poeta, mas dificilmente passa à posteridade como um artista, como um senhor absoluto da linguagem. A arte pressupõe virtuosidade e escolha, está centrada nos princípios da experimentação e da seleção, assim como estes procedimentos pressupõem a esfera da competência, do *saber* cultural e técnico do artista, principalmente do poeta que imprime uma alta organização à linguagem do poema, valorizando os seus "pequenos nada" que se eletrizam no sentido da poesia.

É neste sentido que todo grande poeta inaugura sempre um tipo natural de vanguarda, aquela que, sem romper dire-

tamente com o passado literário, procura sempre atualizá-lo numa nova mensagem poética. Trata-se de uma atitude de produção literária em que o escritor cria obedecendo às regras, tanto da gramática, como da retórica, da ética do bom senso, da ideologia, enfim, de toda conscientização cultural. Mas obediência às regras não significa que o escritor não tenha liberdade e possibilidade de modificá-las, de ampliar as suas funções, de acrescentar-lhes novos matizes de significação, de descobrir para elas novas funções no processo cultural. Só que o faz por "dentro", isto é, primeiramente, sem ostentação de manifestos e discussões públicas; e, depois, inventando combinações novas e novos procedimentos que não chegam a ultrapassar os limites do *idioma*, termo que deve ser entendido aqui ao mesmo tempo como sistema lingüístico e como conjunto de normas e tendências familiares à tradição literária. A invenção se torna portanto comedida e bastante eficaz: atinge o leitor tradicional, que as percebe e sente prazer em vê-las em ação, podendo testar nelas o seu próprio conhecimento; mas atinge também o leitor ávido de estranhamentos, o leitor-crítico que exige sempre o valor das novidades como padrão supremo da originalidade estética.

O conhecimento do poeta, a sua virtuosidade artística e a sua audácia para a obtenção do original, do nunca dito embora conhecido, são as forças responsáveis por uma metáfora surpreendente, por uma elisão inesperada, por neologismos, por rimas desconhecidas, quaisquer que sejam os níveis em que elas se manifestam no discurso poético como possibilidades articulatórias das figuras na árvore da linguagem.

Poetas da estirpe de Manuel Bandeira têm o poder de atualizar sempre a sua forma artística, uma vez que sempre se atualizam e se preparam, se armam, e por isso estão sempre a experimentar e a reativar as velhas formas postas em desuso pelas transformações culturais. E têm a força poética de acrescentar novos temas, novas formas e novas técnicas à tradição de sua arte. Acrescentar ou apresentá-los sob novos aspectos, não importa, pois é possível que a matéria literária, na sua essência, não passe mesmo daquela imagem arquetípica e primordial que impressiona para sempre o poeta de todos os tempos, levando-o em casa poema à tentativa sempre adiada da expressão absoluta.

Apesar de sua insistência em se dizer "poeta menor" e em atribuir os seus "achados" poéticos a um simples "jogo

de intuições”, chegando a escrever que “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer”, não há como não reconhecer em toda a sua obra de poesia a presença, à primeira vista discreta, de um *saber* lingüístico-literário que lhe garantia a coragem da experimentação e lhe dava grande discernimento na seleção de seu material poético, seja na produção do poema, seja na organização dos livros e até das várias coleções de suas *Poesias*, de suas *Poesias completas* ou então de seus *Poemas escolhidos*, dos seus *50 poemas escolhidos pelo autor*.

### 1 — NA ESFERA DO SABER

Também não se trata aqui de um saber passivo, voltado apenas para a fruição do próprio poeta ou de alguns de seus leitores privilegiados. Trata-se antes de uma competência que se compraz num permanente exercício de desempenho em face dos temas, das formas e das técnicas conhecidos, indo do erudito ao popular e do tradicional ao radicalismo das várias vanguardas com que o poeta conviveu ao longo de sua vida literária. Daí porque na poesia de Manuel Bandeira as formas antigas se atualizam na convivência com as novas formas da modernidade, a dicção puramente coloquial é tocada de alumbramento poético e o sentido do novo vai saindo espontaneamente de dentro do velho, dando um ritmo muito mais dinâmico à leitura, numa bela lição de simplicidade e bom gosto, de ousadia e de inventividade na consecução de um raro equilíbrio estético que atrai cada vez mais o seu leitor.

Tal como o do Velho do Restelo, o saber de Manuel Bandeira era também de “experiências feitas”, de interiorização de vivências e conceitos pessoais de sua arte e das artes mais próximas da poesia, como a música e a pintura. O poeta teve logo a consciência de que era preciso prolongar e domar a inspiração dos “melhores momentos dos melhores espíritos”, segundo a definição de Shelley, presente naquelas palavras iniciais do *Itinerário de Pasárgada*, quando diz que verificou que “o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos” em sua vida adulta. Se não a de Shelley, com toda a certeza a de Wordsworth, para quem a poesia era o “espontâneo fluir de poderosos sentimentos”, a “emoção recolhida na tranqüilidade”, em que o termo “emoção” tem de

ser lido como "intuição poética" e "recolhida" como o princípio artístico capaz de formalizá-la verbalmente.

O conhecimento literário de Manuel Bandeira se deixa ler, direta ou indiretamente, nos vários estudos que publicou sobre poetas e sobre poesia, como no *Itinerário de Pasárgada* (1954), onde traçou a história de sua vida poética, e até na excelência de sua poesia, não só através de poemas metalingüísticos como "Poética", mas principalmente pelo desempenho técnico na construção dos poemas. Leitor dos franceses, ele sabe, com Baudelaire, que o poeta precisa "informar-se"; sabe, com Valéry, que os deuses (ou os demônios) nos dão o primeiro verso e que o poeta deve fazer o segundo; e com toda a certeza conhecia de cor o pensamento de Mário de Andrade no "Prefácio interessantíssimo": "Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis e inexpressivos".

Tal como Drummond, para quem "Até os poetas se armam" e para quem "O acaso é mau conselheiro", o poeta Manuel Bandeira nos mostra no seu *Itinerário de Pasárgada* como se foi armando a sua sabedoria poética, mas tendo sempre o cuidado de informar que tudo foi fruto da intuição e do subconsciente, numa grande contradição não só com o que fez na poesia mas também com o tópico frasal de suas memórias, com a idéia principal, reiterante, de que nada sabia e de como foi aprendendo os segredos da poesia.

Relatando a história do poema "Vou-me embora p'ra Pasárgada", escreve que "foi o poema de mais longa gestação em toda minha obra" explicando que, vinte anos depois de ter visto o nome de Pasárgada, "num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: "Vou-me embora p'ra Pasárgada'". Mas acrescenta logo a seguir: "Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão". Diz então que abandonou a idéia e que "Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da 'vida besta'. Desta vez o poema saiu sem esforço como se já estivesse pronto dentro de mim".

Basta ler mais devagar o seu depoimento para se perceber a reflexão do poeta de que o "grito estapafúrdio" era

uma redondilha e constituía já "a primeira célula de um poema". Todo um ato de conscientização artística comandou a produção do poema que, apesar de não se ter feito, ficou, como ele o diz, no seu subconsciente. Bastou uma situação parecida com a da primeira emoção e possivelmente uma melhor disposição para a poesia para que o poema "saísse" sem esforço, como um improviso, isto é, um discurso feito na ocasião, mas por quem sabe fazê-lo. Nesses casos, a matéria recebe um tratamento semelhante ao do falante comum, em que, segundo os modernos semiólogos, nós não falamos, nós somos falado, somos conduzido por uma ideologia ou até pela força mesma da linguagem. E com mais razão ainda pela força da linguagem poética, sobretudo no caso da redondilha, uma das formas retóricas mais próximas das estruturas rítmicas da linguagem comum. Mais adiante o poeta repete o mesmo procedimento, a respeito agora de "A última canção do beco", quando diz que a "emoção se ritmou em redondilhas".

Para se avaliar a importância do saber para Manuel Bandeira, pode-se começar por ver as suas opiniões sobre outros poetas, os de sua admiração, como por exemplo Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Valéry, Mallarmé, Gonçalves Dias, Antero de Quental ou Castro Alves. O que ele põe em relevo na obra de seus poetas preferidos é quase sempre a consciência do saber artístico. Escrevendo sobre Guilherme de Almeida nas *Crônicas da Província do Brasil*, começa dizendo que o poeta de *Meu* "é o maior artista do verso em língua portuguesa". E acrescenta um elogio que, no fundo, é também dirigido a si mesmo: "Realmente, ele brinca com todos os recursos de técnica já conhecidos, inventa a cada passo novas combinações surpreendentes, faz o que quer, faz positivamente o que quer. O pobre do poetinha comum precisa das dez sílabas bem medidas para dar o ritmo do decassílabo: Guilherme, não, arranja a mesma coisa com onze sílabas ou nove. *Raça*, por exemplo, é um prodígio de virtuosidade". E, já no final, diz que "Propositadamente falei aqui só do artista" e que uma de suas imagens (a do coração batendo nos joelhos) "é uma das coisas melhores que eu conheço em poesia".

E veja-se o que escreveu sobre o seu grande amigo Mário de Andrade. Quando leu o seu primeiro livro o achou de um "ruim esquisito". Mas quando leu a *Paulicéia desvairada* viu que "Aquele ruim esquisito era do legítimo, isto é,

significava uma força e um talento ainda nos limbos do desconforme. *Remates de males*, o livro aparecido agora, é o termo da lenta evolução de Mário de Andrade (evolução que não é só literária, senão moral também) no sentido de compor em formosa serenidade espiritual e técnica todas as forças, às vezes tão descontraídas, daquele ruim esquisito". Diz que o "puro lírico" se transformou "no mais disciplinado, no mais azul dos nossos poetas de todos os tempos". Comentando o verso "Que indiferença enorme!", de "Poemas da negra", Bandeira exclama: "Mas não é indiferença não. É antes sabedoria". O que ele vê na evolução da arte de seu amigo (e ele usa o termo evolução duas vezes) é a passagem da "força" e do "talento" (da intuição e da inteligência) dos "limbos do desconforme" para a "serenidade espiritual e técnica de todas as forças". Na verdade, tudo aquilo que lemos em *Itinerário de Pasárgada*: a passagem da simples intuição criadora para a lucidez artística da poesia.

Manuel Bandeira elogia em Mallarmé exatamente a "disposição habitual" em "refugar a solução imediata com a sua luz crua, a solução vulgar". Noutra passagem cita em francês: "*le hasard vaincu mot par mot*" e informa que toda vez que Mallarmé define a poesia ele se reporta à música: "as palavras se iluminam de reflexos recíprocos como um virtual rastilho de luzes sobre pedrarias...". Esses "reflexos recíprocos" têm muito a ver com a teoria desenvolvida por Mário de Andrade no "Prefácio interessantíssimo" e foi novamente citada por Bandeira no *Itinerário*. O poeta brasileiro parece desconhecer a conferência "La musique et les lettres" que Mallarmé pronunciou na Universidade de Oxford, em 1894, onde a relação música-poesia é desenvolvida quase no sentido esotérico. Bandeira gostou tanto da idéia de que a poesia provém dos "reflexos recíprocos" que iluminam as palavras, que voltou a citá-la, desta vez quando estudou a poesia de Castro Alves. Para ele, o verso "Adornada com os prantos do arrebol", que Castro Alves substituiu por "Que banharam de pranto as alvoradas", não tem poesia, ao passo que o segundo tem, acrescentando por cima do pensamento de Mallarmé que "os versos, entendidos como linhas de poesia, se fazem com palavras e não com idéias: a poesia salta como uma centelha de aproximação de certos vocábulos".

No artigo sobre "Poesia e verso" destaca novamente o sentido de beleza nascida de uma "colisão de palavras", como no caso da anedota do "Hotel Península Fernandes",

em que menos que a "colisão" temos o poder encantatório da própria palavra "península", um daqueles vocábulos expressivos da estilística. Como todo poeta, Bandeira tinha as suas fixações por palavras, como no caso de "bragadoccio" e "protonotária", este no "Poema para Santa Rosa", de *Belo belo*. E chegou a escrever que "As palavras mais feias da língua portuguesa são *quiçá, alhures e amiúde*", numa visão impressionista do idioma e até a contrapelo do ideário modernista de que todas as palavras são passíveis/possíveis de poesia.

Mas, como se percebe, a estética de Bandeira tem por fundamento a emoção inicial, a intuição, como algumas vezes vem dito no seu *Itinerário*. Uma emoção que tem muito de catarse e de memória na tranqüilidade, mas também decorre dos "valores plásticos e musicais dos fonemas", pois foi por aí que ele aprendeu "que a poesia é feita de pequenos nada's". O seu pensamento nos remete logo para o de Poe, na "Filosofia da composição", quando ensina que "um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos, isto é, de breves efeitos poéticos". Isto porque, explica o autor de "O corvo": "todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves". Mas nos aponta também para a "hesitação prolongada entre o som e o sentido", com que Paul Valéry define um poema. Tanto que em "Um poema de Castro Alves", Bandeira cita novamente Valéry, agora na esteira de Mallarmé, na linha da colisão de palavras para á centelha da poesia: "a poesia é 'aquele golpe encantatório que de vários vocábulos refaz uma palavra total, vasta, nativa, perfeita, nova e estranha à língua'".

A sua definição de poesia, no estudo sobre "Poesia e verso" contraria muitas observações do *Itinerário*, onde a atitude de humildade é responsável pelas declarações de ser poeta "quando Deus é servido", de que era um "poeta menor" (Bandeira pensava assim por ser apenas lírico e não épico), de que foi "sempre um tímido", de como em sua poesia "quase tudo resulta de um jogo de intuições", de que o poema "A última canção do beco" "se compusera, à minha revelia, em sete estrofes de sete versos de sete sílabas". Mas estas declarações são continuamente negadas por uma série de exemplos que atestam o seu profundo conhecimento da arte poética. E é ele mesmo quem diz que "Só no chão da poesia piso com alguma segurança". No artigo sobre "Poesia e verso", reconhece que "a poesia pode nascer também em pleno foco da consciência", podendo "atuar dentro

ou fora, acima ou abaixo da consciência". Daí as várias definições que expõe, para chegar à conclusão de que "Afinal, em poesia tudo é relativo: a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê". Definição realmente surpreendente e que atualiza o pensamento de Bandeira na linha da estética da recepção, na atualidade, ou ao longo de toda uma poética pragmática que vem ecoando até nós, a partir da *Epístola* de Horácio.

Mas é sem dúvida no *Itinerário de Pasárgada* que Manuel Bandeira mostra claramente o seu conhecimento de poesia, pois vai ilustrando as etapas de seu amadurecimento com a análise de seus próprios poemas. Aliás, esse livro de Bandeira, juntamente com a *Escrava que não é Isaura* (1925), de Mário de Andrade, e *Reflexões sobre poética de vanguarda* (1964), de Cassiano Ricardo, constituem os pontos mais altos de meditação sobre a lírica brasileira.

Para ver a ânsia de conhecimento do poeta, é só acompanhar as várias descrições de seu processo de aprendizagem, através de palavras como *ensinar/aprender* e seus sinônimos comuns, principalmente até 1930, na maturidade dos quarenta anos. É fácil ver como ele está sempre aprendendo, como diz que ignorava, que não sabia, que não conhecia, que tomou consciência, que tal livro ou tal professor lhe ensinou, que pesquisou, enfim, é fácil ver por aí como o poeta estava dominado pela consciência do saber, do conhecimento de seu ofício, das técnicas históricas e modernas da poesia. Só a partir de *Libertinagem* é que vai diminuindo nas suas memórias esta insistência em dizer que ignorava tal ou qual assunto ou técnica. Mesmo assim, aos cinquenta e dois anos, "ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística, ignorava a não menos admirável combinação estrófica" do soneto inglês. Mas depois de 1930, Bandeira se considera em plena "afinação poética".

Não vem ao caso, agora, mencionar as principais direções desse aprendizado. Mas é bastante evidente que a sua preocupação de técnica privilegia a metrificacão e o verso livre. Não há, no *Itinerário*, preocupações de ordem filosófica sobre a poesia, no sentido mais científico de uma Poética, de uma teoria do discurso poético, tal como se lê, por exemplo, em *A defence of poetry*, de Philip Sidney, na de Shelley, ou nos textos mencionados de Mário de Andrade e Cassiano

Ricardo. Quando ele escreve que tomou "consciência de que era um poeta menor", que lhe "estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas", que não havia nele, Bandeira, "aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções morais se transmudam em emoções estéticas", ele está exatamente transformando em memória o desenvolvimento de uma autocrítica que lhe parecia (e na verdade era) cheia de sinceridade. Tanto que ele completa o raciocínio acima, escrevendo: "o metal precioso eu teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias". E foi neste sentido que o poeta conduziu a sua aprendizagem, procurando sempre o seu "metal precioso" na "vida que poderia ter sido" e que, no caso do poeta, verdadeiramente foi.

Valeria a pena um estudo minucioso das suas preocupações com a métrica, melhor dizendo, com o verso, metrificado ou não. A maioria dos poetas na atualidade não sabe nada disto. Valeria a pena ver como Bandeira soube valorizar os "pequenos nada's" da micro-estrutura do poema e como soube passar do velho ao novo através do verso, através de muitas experiências, como ele mesmo diz: "O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. O hábito do ritmo metrificado, da construção redonda foi-se-me corrigindo lentamente a força de que estranhos dessensibilizantes", como traduções, *menus*, receitas de cozinha, fórmulas de preparados para pele etc. Os seus "anos de formação", de 1904 a 1917, quando o poeta diz ter tomado "consciência de suas limitações, nesses treze anos que formei a minha técnica", dão-lhe consciência de que poderia ir mais além, partindo agora para o alargamento dos limites da linguagem e da tradição literária.

O que nos interessa, portanto, é sublinhar que a sua preocupação de *saber*, expressa nos textos metalingüísticos (ensaios crônicas, memórias), levou naturalmente o poeta a uma outra esfera do conhecimento: a de que era preciso experimentar novas formas de poesia dentro da tradição literária, buscar a originalidade como faziam os clássicos, pondo em ação a pesquisa de novos temas, levando ao extremo a virtuosidade artística e, com isso, dinamizando o processo da criação, ousando inovações que, por mais estranhas, não passaram nunca dos horizontes estéticos da linguagem. Mesmo fazendo poemas concretos, Bandeira se manteve dentro da linguagem verbal.

## 2 — OS SENTIDOS DA EXPERIMENTAÇÃO

O conhecimento estético-literário de Manuel Bandeira levou-o a experimentar, de maneira aparentemente discreta, todas as possibilidades de produção poética. A sua obra é um longo centão, um espaço (hoje se diria intertextual) onde se cruzam elementos de todas as latitudes, uma feira, um ma-fuá onde se reúnem apenas os seus malungos, os seus melhores amigos e as suas "pequenas dores e ainda menores alegrias". Mas tudo isso feito discretamente, ou com intenção de discrição. Não há estardalhaço, mas, às vezes, as inovações gritam por si mesmas, chamam a atenção pelo seu tom de inusitado, mas acabam por conquistar o leitor. Daí a extrema popularidade de seus poemas, muitos dos quais, em versos livres, na boca do povo.

Os pontos cardeais da sua experimentação poética podem ser dados na seguinte ordem:

1. Estudou a poética trovadoresca e escreveu poemas no estilo medieval, como "Cossante" e "Cantar de amor", de *Lira dos cinqüent'anos*, apropriando-se de formas, temas e técnicas dos trovadores, mas dando-lhe uma atualidade carioca no refrão, como em "Cossante":

Ondas da praia onde vos vi,  
Olhos verdes sem dó de mim,  
Ai Avatlântica!

No *Itinerário de Pasárgada* lê-se que "Me sinto com a cara no chão, mas a verdade precisa ser dita ao menos uma vez: aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística". Mas há ainda outras marcas temáticas e estilísticas da poesia medieval na lírica de Bandeira.

2. Leu os poetas concretistas e escreveu poemas como "Analianeliana", "Rosa tumultuada", "Ponteio" e "Homenagem a Niomar", dentre outros, publicados em *Estrela da tarde*. Bandeira soube imitar muito bem o "modelo" poemático de alguns textos concretos, como o "Rosa tumultuada" que lembra visualmente poemas de Wladimir Dias Pino, aliás citado por ele num artigo em que defende a poesia concreta: "Quem esteve na Exposição de Arte Concreta e viu os poemas de Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino, pode testemunhar que as pesquisas de todos eles estão bem longe de merecer qualquer aproximação com a caricatura do 'cons-

tante leitor'. Elas dão que pensar, ainda que não as aprove-  
mos ou mesmo as compreendamos." E, mais abaixo: "são  
impressionantemente sérios, a ponto de acreditarem que a sua  
concepção de arte poderá clarificar a consciência brasileira,  
melhorar a condição social do Brasil. (...) Há já alguns anos  
que trabalham obscuramente em contato com outros rapazes  
de outras terras, apaixonados como eles por essa direção da  
pesquisa poética. Qualquer que seja o valor que possam ter  
as suas produções, merecem mais deferência do que a eter-  
na *rengaine* dos decalcadores".

O poema "Ponteio" dá uma idéia das experimentações  
concretas de Bandeira, ainda preso à sintaxe coordenada  
(parataxe), com as palavras se arrumando em três blocos e  
em torno do eixo semântico verde/negro. Veja-se o primeiro  
bloco do poema:

dever  
de ver  
tudo verde  
tudo negro  
verde-negro  
muito verde  
muito negro

Na série de artigos sobre a poesia concreta (cerca de  
quatro), publicados em *Flauta de papel*, o poeta informa com  
certa ironia que "depois de ler uns ensaios do grupo con-  
cretista escrevi um poema aplicando ao meu superado jeitão  
de poesia uns toques de concretismo". Ele se refere ao poema  
"Analianeliana". E chega a dizer, com bastante ironia, refe-  
rindo-se a um poema de Gullar (o "Formigueiro", composto  
de 76 cartões imensos), que "A poesia concreta é tremenda-  
mente espacial".

3. Encontrou nos clássicos, românticos e parnasianos  
(Camões, Gonçalves Dias e Bilac, mais tarde Raimundo Corrêa)  
as principais formas fixas e os principais recursos poéticos,  
melhor, as principais liberdades poéticas que vão marcar pro-  
fundamente o seu trabalho de artista da palavra. Grande so-  
netista, Bandeira foi também um exímio transformador de for-  
mas clássicas, escrevendo poemas com o título de voltas,  
rondós, rimancetes, madrigais, baladilhas e haicais. Das for-  
mas clássicas, Bandeira conserva apenas o nome e uma que

✻

outra característica estrutural, quase sempre de ordem repetitiva ou rímica, como em "Balada de Santa Maria Egípcíaca", "Madrigal tão engraçadinho" e "Balada das três mulheres do sabonete Araxá". Este poema aparece na primeira edição da Aguilar, de 1958, com o título de "Rondó das três mulheres do sabonete Araxá", mas tanto no *Itinerário* como nas *Poesias completas* e na *Poesia completa e prosa*, organizada pelo autor, aparecem o termo balada e não rondó. Aliás, Bandeira se refere a uma "péssima edição da Aguilar", de 1941, dizendo textualmente que ela "resultou numa grande porcaria". E eu mesmo, resenhando a 3ª edição da *Poesia completa e prosa*, mostrei, num artigo no *Jornal do Brasil*, os inúmeros erros de revisão que deslustravam aquela edição, como, na verdade, todas as edições da Aguilar em papel-bíblia.

Bandeira escreve que foi graças a Sousa da Silveira que ele pôde sentir "nos grandes escritores do passado esse elemento indefinível que é o gênio da língua", acrescentando: "A sua lição foi, e continuou sendo vida afora, muito preciosa para a minha experiência poética". Na "Balada de Santa Maria Egípcíaca, de *Ritmo dissoluto*, poema em verso-livre com estrutura de narrativa extraída ou, como diria o poeta, "desentranhada" da *Legenda dourada* de Santiago de la Vorágine, parece à primeira vista não ter nada de balada. Mas no fundo trata de um tema dramático, de origem lendária, de uma narrativa completa no plano do conteúdo (história) e repete alguns versos, à maneira das baladas artísticas:

Santa Maria Egípcíaca seguia  
em peregrinação à terra do Senhor.  
Caía o crepúsculo e era como um triste sorriso de  
mártir...

Santa Maria Egípcíaca chegou  
À beira de um grande rio.  
Era tão longe a outra margem!  
E estava junto à ribanceira,  
Num barco,  
Um homem de olhar duro.

Santa Maria Egípcíaca rogou:  
— Leva-me à outra parte do rio.  
Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.  
O homem duro fitou-a sem dó.

Caía o crepúsculo, e era como um triste sorriso de mártir...

— Não tenho dinheiro. O Senhor te abençoe.  
Leva-me à outra parte.

O homem duro escarneceu: — Não tens dinheiro,  
Mulher, mas tens teu corpo. Dá-me o teu corpo, e  
vou levar-te.

E fez um gesto. E a santa sorriu,  
Na graça divina, ao gesto que ele fez.

Santa Maria Egípcíaca despiu  
O manto, e entregou ao barqueiro  
A santidade da sua nudez.

4. Além disso, Manuel Bandeira teve o talento e o bom senso de se abrir também na direção da cultura popular, retirando de temas e formas populares a substância mais íntima de sua dicção modernista. Poemas como "O anel de vidro", de *Cinza das horas*, "Os sinos", "Meninos carvoeiros" e "Na rua do sabão", de *O ritmo dissoluto*, "Evocação do Recife", "Irene no céu" e "Vou-me embora p'ra Pasárgada", de *Libertinagem*, "O amor, a poesia, as viagens", "Boca de forno" e "Trem de ferro", de *Estrela da manhã*, "Rondó do capitão" e "Testamento", de *Lira dos cinqüent'anos* ou "Cantadores do Nordeste", uma das "Louvações" de *Estrela da tarde*, são poemas de feição popular, ou pelo tema ou pela forma ou pela técnica da poesia popular, como em "Cantadores do Nordeste", onde os principais elementos da poética popular são admiravelmente dinamizados:

Anteontem, minha gente,  
Fui juiz numa função  
De violeiros do Nordeste  
Cantando em competição,  
Vi cantar Dimas Batista,  
Otacílio, seu irmão.  
Ouvi um tal de Ferreira,  
Ouvi um tal de João.  
Um, a quem faltava um braço,  
Tocava cuma só mão;  
Mas, como ele mesmo disse,

Cantando com perfeição,  
Para cantar afinado,  
Para cantar com paixão,  
A força não está no braço:  
Ela está no coração.  
Ou puxando uma sextilha  
Ou uma oitava em quadrão,  
Quer a rima fosse em inha,  
Quer a rima fosse em ão,  
Caíam rimas do céu,  
Saltavam rimas do chão!  
Tudo muito bem medido  
No galope do sertão.  
A Eneida estava boba,  
O Cavalcanti bobão,  
O Lúcio, o Renato Almeida;  
Enfim, toda a Comissão.  
Saí dali convencido  
Que não sou poeta não;  
Que poeta é quem inventa  
Em boa improvisação,  
Como faz Dimas Batista  
E Otacílio, seu irmão;  
Como faz qualquer violeiro  
Bom cantador do sertão,  
A todos os quais, humilde,  
Mando a minha saudação!

Nas primeiras páginas de suas memórias poéticas, mostra como a sua emoção foi-se desenvolvendo a partir de versos inscritos em contos populares e de trovas e décimas comuns no interior de Pernambuco. Daí a sua concepção de que "a poesia está em tudo — tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas". Impregnou-se "a fundo do realismo da gente do povo", mas sabia que "Essa influência da fala popular contrabalançava a da minha formação no Ginásio, onde em matéria de linguagem eu me deixava assessorar por meu colega Sousa da Silveira, naquele tempo todo voltado para a lição dos clássicos portugueses". É dessa fusão de informações clássicas e populares que Bandeira extrai tanto o conteúdo como a plasticidade formal de um poema como "Poética", que juntamente com "Procura da poesia", de Drummond, constituem os

melhores manifestos da modernidade poética no Brasil. Ali está, aliás, uma outra modalidade do conhecimento do poeta: os conceitos sobre poesia emitidos dentro de poemas metalingüísticos, o mais importante dos quais é mesmo esse "Poética", como a sua contravertente "Nova poética", de *Belo, belo*.

A experimentação poética de Manuel Bandeira se deu assim em todas as direções, em todos os sentidos, do mais antigo ao mais moderno, do mais clássico ao mais popular. O seu universo literário foi literalmente esquadrihado e experimentado, mas não foi totalmente aproveitado; muita coisa ficou de lado, dormindo para sempre "ao abrigo de um possível pósterio violador de sepulturas".

### 3 — A HUMILDADE DA SELEÇÃO

Conhecendo a fundo o seu ofício de poeta e experimentando constantemente os temas, as formas poéticas e as técnicas de dar atualidade expressiva à poesia, Manuel Bandeira soube também imprimir um alto e rigoroso sentido de seleção em todos os níveis de produção de seus poemas e em toda a organização de seus livros. Apesar de muitos poemas datados, Bandeira escreve que nunca obedeceu "à ordem cronológica na publicação" de seus versos em livro. Um bom trabalho da crítica hermenêutica é tentar descobrir a que tipo de ordem obedeceu o poeta na organização dos seus livros de poemas. Movendo-se conscientemente do velho, do antigo e do tradicional para o novo, para o moderno e para a vanguarda, passando da linguagem erudita à popular e misturando-as numa expressão particularmente bela, de "sabedoria e beleza", o seu processo de seleção não poderia ser apenas intuitivo, como ele inúmeras vezes proclamou, caindo logo em seguida em contradição, quando começava a explicar os seus procedimentos retóricos. A sua autocrítica lhe dizia sempre qual o caminho melhor e mais eficazmente poético. A sua humildade, também várias vezes proclamada, tinha muito de acismo e até de disfemismo: no íntimo, chamava mais atenção sobre o poeta. É certo que muitas vezes as suas soluções chocaram o público, dando-lhe possivelmente aquele gosto "ruim esquisito" que o próprio Bandeira sentiu quando leu o primeiro livro de Mário de Andrade.

Este sentido de seleção, de escolha "das palavras essenciais" e de "poemas que me pareciam ligados pela mesma

tonalidade de sentimento, pelas mesmas intenções de futura", começa a surgir no momento em que o poeta organiza o seu primeiro livro. A palavra seleção (ou sinônima) está presente em várias passagens do *Itinerário*. Pouco depois chega a escrever que o seu *Carnaval* "É um livro sem unidade". Mas em 1937, na maturidade dos cinquenta anos, ao publicar as suas *Poesias escolhidas*, informa que a seleção foi dele e que a "idéia primeira era escolher o que me parecesse mais meu". Só que ouviu também o conselho de Mário de Andrade. Em 1948, Bandeira ainda vacilava em pôr o poema "Infância" nos seus livros

Foi, portanto, neste processo de seleção e de filtragem que o poeta renunciou à tentação do muito e do todo, segundo o postulado positivista em que formou a sua mentalidade, em favor daquilo que a sua inteligência e a sua sensibilidade, abertas ao moderno, lhe apontavam como o melhor e o mais original, resultando daí o grande equilíbrio estético de sua obra, sobretudo quando posta em confronto com a de outros modernistas.

Dizendo-se poeta menor, o seu processo de seleção tinha a humildade de se contentar com o material lírico, no qual ele pôde investir todo o seu talento e sabedoria, para glória da poesia brasileira.

#### 4 — A EXPERIMENTAÇÃO POR DENTRO DA LINGUAGEM

Manuel Bandeira foi um dos mais perfeitos conhecedores das figuras de retórica, trabalhando-as em si mesmas, respeitando-as na tradição literária, ou então adaptando-as às circunstâncias modernistas, de que foi um dos poetas mais populares e consagrados. Na sua poesia as formas antigas (métrica, poemas de forma fixa, rimas, imagens) convivem com as formas novas e de tal modo que o novo vai saindo de dentro do velho (ou o velho de dentro do novo), mas saindo espontaneamente, aos pouquinhos, humildemente. Aliás, alguém me disse que na sua timidez, Bandeira primeiramente mostrava aos amigos mais íntimos as suas "brincadeiras", como "Pneumotórax", por exemplo, ou as suas composições concretistas. Se obtivesse aprovação, publicava. O amigo (Mário de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Drummond) era seu primeiro horizonte de expectativa.

Já no primeiro livro, de 1917, encontramos um belo exem-

plo desse tipo de experimentação. É a que vem logo na primeira estrofe do "Poemeto erótico":

Teu corpo claro e perfeito,  
— Teu corpo de maravilha,  
Quero possuí-lo no leito  
estreito da redondilha.

Uma antiga declaração amorosa vê-se de repente enfatizada pela manifestação metalingüística: a estrofe pequena, em versos de sete sílabas, contrasta e envolve o objeto do desejo, com muitas conotações curiosas, inclusive a de que a mulher a ser possuída é a própria poesia. Veja-se a função do *enjambement* com aquela rima interna do terceiro para o quarto versos, coincidindo com a própria explicitação rítmica do verso.

Em "Vulgívaga", de *Carnaval*, o poeta produz rima para palavra sem rima na língua, combinando para isso duas palavras, num processo que vai ficar em moda, principalmente depois de Guilherme de Almeida, com as duas rimas hiperpreciosas. A primeira estrofe desse poema, que se repete no fim, é:

Não posso crer que se conceba  
Do amor senão o gozo físico!  
O meu amante morreu bêbado,  
E meu marido morreu tísico!

Rima-se *bêbado* com *conceba* do, utilizando-se o estratagemma dos termos contíguos, como nos conhecidos versos de Artur Azevedo: "Mandou-me o senhor vigário / Que lhe comprasse uma lâmpada, / Para alumiar a estampa da / Nossa Senhora do Rosário".

Mais adiante, no mesmo livro, Bandeira vai mudar o acento da palavra "vulgívaga", mas escrevendo-a corretamente. O leitor é que tem de se ajustar à dicção do poeta. O eneassílabo, com acento interno na 4ª sílaba, vê-se de repente quebrado no seu ritmo com a intromissão de um esdrúxulo inesperado que a rima ajuda, entretanto, a corrigir, transformando-o poeticamente em oxítono. Para os olhos é proparoxítono; para os ouvidos, oxítono. Aí está a estrofe do poema que se intitula "Dama branca":

Era desejo? — Credo! De tísicos?

Por histeria... quem sabe lá?...

A Dama tinha caprichos físicos:

Era uma estranha *vulgívaga*.

No famoso "Pneumotórax", de *Libertinagem*, além do vocabulário inusitado, além da referência aristotélica do que podia "ter sido e que não foi", além da repetição de palavras com o fim de efeitos sugestivos (tosse, tosse, tosse), além da intromissão do diálogo que dá ao poema o tom prosaico de uma narrativa, existe algo visual e ao mesmo tempo auditivo, ou seja, os pontinhos que encadeiam uma série de reticências, de silêncios e expectativas que só se quebram com o aparecimento do diagnóstico estapafúrdio:

— Respire.

.....

— O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.

— Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

São ainda do mesmo livro os poemas em prosa, como "Poema tirado de uma notícia de jornal", em que a denotação é que predomina, apesar do tom alegórico que se vai insinuando nas leituras:

João Gostoso era carregador de feira-livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

As intertextualizações aparecem bem camufladas em muitos poemas de Bandeira. Lembremos apenas "Teresa", de *Libertinagem*, e "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", de *Estrela da manhã*. O primeiro verso de "Teresa" ("A

primeira vez que vi Teresa” é resultado do diálogo textual com o poema “O ‘adeus’ de Teresa”, de Castro Alves, cujo primeiro verso é ‘A vez primeira que eu fitei Teresa. Bandeira desinverte o verso, dando-lhe um tom coloquial, de acordo, aliás, com certas palavras e imagens do poema:

A primeira vez que vi Teresa  
Achei que ela tinha pernas estúpidas  
Achei também que a cara parecia uma perna  
Quando vi Teresa de novo  
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o  
resto do corpo  
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando  
que o resto do corpo nascesse)  
Da terceira vez não vi mais nada  
Os céus se misturaram com a terra  
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face  
das águas.

Como se vê, os dois últimos versos apontam para os dois primeiros versículos do *Gênese*, numa belíssima sugestão de um mundo inteiro que se organizava.

A “Balada das três mulheres do sabonete Araxá” é um belo espaço onde se cruzam traços das leituras poéticas de Bandeira. No *Itinerário*, ele registra: “O poema foi escrito em Teresópolis depois de eu ver numa venda o cartaz do sabonete. É, claro, uma brincadeira, mas em que, (...) pus ironicamente muito de mim mesmo. O trabalho de composição está em eu ter adequado às circunstâncias de minha vida, fragmentos de poetas queridos e decorados em minha adolescência — Bilac, Castro Alves, Luís Delfino, Eugênio de Castro, Oscar Wilde. Fiz de brincadeira o que Eliot faz a sério, incorporando aos seus poemas (e convertendo-os imediatamente em substância eliotiana) versos de Dante, de Baudelaire, de Spencer, de Shakespeare etc.” Uma análise intertextual desse poema, tal como fez Sônia Brayner, mostra não só as marcas da leitura de Bandeira, como, principalmente, a ampliação de sua concepção do poema e o aprimoramento técnico a que chegava na sua maturidade.

Ao introduzir no espaço de seu poema versos de outros poetas, melhor dizendo, ao construir o seu poema com versos de “poetas queridos”, está também convertendo-os em

substância bandeiriana, como, para dar apenas um exemplo, no verso

A mais nua é doirada borboleta,

em que se misturam versos de Luís Delfino e Castro Alves, num belíssima montagem de natureza dialógica: os textos falam entre si ou são falados cada vez que o leitor consegue, em apenas um verso, conotar três poetas bastante diferentes.

Muitas vezes o poeta recorre aos trocadilhos que, entretanto, perdem o seu caráter de gratuidade para revelar o olhar oblíquo sobre o próprio poema, como no neologismo metalingüístico de "Neologismo":

Beijo pouco, falo menos ainda.

Mas invento palavras

Que traduzem a ternura mais funda

E mais cotidiana.

Intransitivo:

Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.

Teadoro, Teadora.

É nesta linha de invenção que se pode passar às tentativas concretistas a que Manuel Bandeira se lançou já no fim de sua vida. Referimo-nos aos poemas visuais e assintáticos denominados "Azulejo", "Rosa tumultuada", "O nome em si" (sobre Gonçalves Dias) e "A onda", onde se aproveitam as sugestões do significante e do significado para uma série de relações paronomásticas que, se não fossem da essência mesma da linguagem poética, poderiam ser tidas como realmente gratuitas:

#### A ONDA

a onda anda

aonde anda

a onda?

a onda ainda

ainda onda

ainda anda

aonde?

aonde?

a onda a onda.

Algum tempo antes, Drummond havia publicado em *Claro engma* um soneto, cujo primeiro verso é "Onda e amor, onde amor ando indagando", realizando um belo decassílabo que talvez houvesse influído na produção concreta de Bandeira.

Tais recursos, que dizem respeito à tradição da poesia culta, são como já vimos contrabalançados com os expedientes mais comuns, como a onomatopéia, de que poemas como "Os sinos", "Berimbau" e "Trem de ferro" constituem exemplos já bastante popularizados. O jogo sonoro não se realiza aí só no nível fônico ou lexical, a melopéia atinge o poema inteiro, influenciando no seu próprio movimento e visualidade, como é precisamente o caso de "Trem de ferro". Bandeira soube passar do erudito ao popular, mas sem cair em extremismo, conservando sempre uma dicção estética sem precedentes na poesia brasileira.

Da mesma maneira, soube retomar a forma clássica e dar-lhe um movimento pessoal que, no meio da agitação geral do modernismo, soou como uma grande lição de técnica renovada e a serviço dos bons poetas de todos os tempos. Uma dessas formas é o poema "Antologia", em forma de centão, termo que nos dicionários de arte poética tem muito a ver com a atual intertextualidade, pois se trata de um poema formado com versos já existentes em outros poemas, de outros poetas ou do próprio autor. O centão de Bandeira, publicado na *Antologia da moderna poesia brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, é realmente uma antologia de seus melhores versos:

#### A vida

Não vale a pena e a dor de ser vivida.  
Os corpos se entendem mas as almas não.  
A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

Vou-me embora p'ra Pasárgada!  
Aqui eu não sou feliz.  
Quero esquecer tudo:  
— A dor de ser homem...  
Este anseio infinito e vão  
de possuir o que me possui

Quero descansar  
Humildemente pensando na vida e nas mulheres que  
amei...  
Na vida inteira que podia ter sido e que não foi.

Quero descansar.  
Morrer.  
Morrer de corpo e alma.  
Completamente.

Manuel Bandeira é assim o poeta que soube ser fiel à sua programática de "Poética", quando pedia "Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis", e numa "Nova poética", dizia que "O poema deve ser como a nódoa no brim": / Fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero". Dizia coisas novas com palavras comuns; experimentava, mas por dentro da linguagem, sem recorrer a signos não-verbais, como foi comum com o poema processo e até concreto. E mesmo quando sai das normas retóricas, o leitor tem a impressão de que a tradição devia ser assim mesmo: uma saída cada vez mais para dentro da linguagem.

A leitura das suas memórias no *Itinerário de Pasárgada* revela o seu saber, as suas experiências e a sua preocupação de selecionar cada vez mais. Mas revela, por outro lado, quando comparado com a sua produção poética, a grande contradição entre o que ele teimava em dizer que era pura inspiração e o trabalho artesanal do grande artista Manuel Bandeira de todos nós, como nos versos de Drummond:

Ontem, hoje, amanhã — a vida inteira  
teu nome é, para nós, Manuel, bandeira.

Rio de Janeiro, abril de 1986.



Eras íntimo da morte  
e dos seus negros arcanos.  
Guardavas no coração  
o enigma da eternidade.

Ó tecedor de elegias  
pastor do vento e da alba.  
Dançaste um tango argentino  
para salvar a tua alma.

Alma pura e transparente  
como a Estrela da Manhã.  
Alma errante de menino  
com a flauta e o gorro de lã.

Viveste embalado pelas  
águas do Capibaribe.  
Morreste escutando os velhos  
sinos da Misericórdia.

### III

Passaste a vida escutando  
velhos pregões do Recife.  
Essas vozes de outras eras...  
Mágoas do Capibaribe.

Esse rio ainda corre.  
Faz a mesma travessia  
da cidade aventureira  
que amavas com fidalguia.

Esse rio ainda te afaga  
com seu feitiço veloz.  
Ainda escreve os epitáfios  
na tumba dos teus avós.

Esse rio te pranteia  
toda vez que ele transborda.  
Esse rio escuta os velhos  
sinos da Misericórdia.

## EVOCÇÃO DE MANUEL BANDEIRA

José Alcides Pinto

Manuel Bandeira, o poeta  
das sombras, dos desabrigos,  
e dos abrigos mais amigos.  
Das doces saudades tristes  
dos tristes dias vividos  
no Recife-Pernambuco.  
Quem te disse, ó meu poeta  
que o *Ritmo Dissoluto*  
era o mesmo das palavras  
que acalentavam o poema?  
Não era o ritmo do frevo  
dos passistas e colombinas  
e das concubinas dos sobrados  
de Recife-Pernambuco?  
Ó doce Manuel Bandeira  
— bandeira daqueles longes  
de Recife-Pernambuco —  
de pontes que atravessam  
a cidade que atravessávamos  
com nossos poemas juntos  
da mesma cor da cidade  
da lama da mesma cor  
dos siris e pretos velhos.  
Desta cidade que vivíamos  
dela apartados distantes  
(e nela a todos os instantes):  
cravo vermelho no peito.  
Ó doce poeta amigo  
em que Praça Serzedelo  
do Rio, nós conversamos  
sobre Pasárgada e Irene  
sobre o passado e os Passeios  
de Recife, becos, pontes.  
Teus gestos acostutados  
aos gestos das coisas mortas:  
quer no Recife ou no Rio  
a tísica te abria as portas.

POEMAS DE MANUEL BANDEIRA TRADUZIDOS  
POR YULAN WASHBURN

Yulan Washburn \*

A MORTE ABSOLUTA

Morrer.  
Morrer de corpo e alma.  
Completamente.

Morrer sem deixar o triste despojo da carne,  
A exangue máscara de cera,  
Cercada de flores,  
Que apodrecerão — felizes! — num dia,  
Banhada de lágrimas  
Nascidas menos da saudade do que do espanto da morte.

Morrer sem deixar porventura uma alma errante...  
A caminho do céu?  
Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?

Morrer sem deixar um sulco, um risco, uma sombra,  
A lembrança de uma sombra  
Em nenhum coração, em nenhum pensamento,  
Em nenhuma epiderme.

Morrer tão completamente  
Que um dia ao lerem o teu nome num papel  
Perguntem: "Quem foi?..."

Morrer mais completamente ainda,  
— Sem deixar sequer esse nome.

ABSOLUTE DEATH

To die.  
To die body and soul.  
Totally.

(\*) Tradutor destes poemas de Manuel Bandeira.

To die, leaving no fleshly remains,  
No bloodless mask of wax  
Swaddled in flowers  
That wilt — fortunate things! — in a day,  
Washed in tears  
That swell not so much from grief as from the shock death  
brings.

To die, maybe not leaving even a drifting soul...  
On its way to heaven?  
But name a heaven that can satisfy your dream of heaven!

To die, leaving no ripple, no trace, no shadow,  
Nor even the memory of a shadow  
On anyone's heart, on anyone's mind,  
On anyone's skin.

To die so totally  
That when they run across your name onde day on a page,  
They'll ask, "Who was he?"...

To die even more totally:  
Leaving behind not even that name.

#### CONSOADA

Quando a Indesejada das gentes chegar  
(Não sei se dura ou caroável),  
Talvez eu tenha medo.  
Talvez sorria, ou diga:

— Alô, iniludível!

O meu dia foi bom, pode a noite descer.  
(A noite com os seus sortilégios.)  
Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,  
A mesa posta,  
Com cada coisa em seu lugar.

#### EVENING SNACK, AFTER A DAY OF FASTING

When the Lady we all dread shows up

(Whether setrn or kind, I don't know)

Maybe I'll be scared.

Maybe I'll smile, or say:

"Hi there, inescapable one!"

It's been a grand day, night can fall."

(Night with all its sorceries.)

She'll find my field well tended, my house in order,

My table set,

And everything right in its place.

### PREPARAÇÃO PARA A MORTE

A vida é um milagre.

Cada flor,

Com sua forma, sua cor, seu aroma,

Cada flor é um milagre.

Cada pássaro,

Com sua plumagem, seu vôo, seu canto,

Cada pássaro é um milagre.

O espaço, infinito,

O espaço é um milagre.

O tempo, infinito,

O tempo é um milagre.

A memória é um milagre.

A consciência é um milagre.

Tudo é milagre.

Tudo, menos a morte.

— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

### GETTING READY FOR DEATH

Life is a miracle.

Each flower

With its shape, its color, its fragrance,

Each flower is a miracle.

Each bird

With its plumage, its flight, its song,

Each bird is a miracle.

Space, unending,

Space is a miracle.

Time, unending,



## VICTOR HUGO, O MAGO DO ROMANTISMO

Celina Fontenele Garcia

O presente trabalho visa comemorar o centenário de morte do poeta francês Victor Hugo. É composto, basicamente, dos seguintes elementos: primeiro, a biografia do poeta; sua vida, os fatos que influenciaram sua carreira e alimentaram sua poesia; segundo, sua evolução na literatura, que foi a mais completa que se possa esperar — romance, poesia, teatro; terceiro, o poeta e sua poesia: Suas obras, seus sentimentos pessoais, seu pensamento político, religioso, metafísico.

Não pretendemos ver apenas fatos e datas da vida de Victor Hugo, mas também homenagear o grande poeta e revolucionário que se impôs o dever de ser o "eco sonoro" e o profeta de seu tempo, investido de missão sagrada. É pela crença que possuía nessa missão, pela virtuosidade vibrante de seus versos e pela força renovadora de seu teatro que se destaca como chefe dos românticos e os leva à batalha e à vitória. Mas somente atingirá o mais alto grau da criação literária, após duas crises violentas, devido ao luto e ao exílio. Na solidão de Jersey, seu gênio amadurecido pelo sofrimento e pela experiência política, exaltado pelo entusiasmo visionário, o consagra como a maior figura literária do século dezenove.

### O HOMEM

Victor Hugo nasce em Besançon em 1802. Seu pai, oficial do Império, levou sua família aos lugares onde chama o serviço do Imperador: primeiro em Nápoles, (1808) depois na Espanha (1811-1812). Mora em Paris no intervalo de suas viagens,

em Feuillantines.\* De 1914 a 1918 fica como interno no pensio-  
nato Cordier e prepara-se para a Escola Politécnica no Liceu  
Louis-le-Grand, onde obtém seus primeiros sucessos literários  
e compõe os primeiros versos. Aos 15 anos sua vocação de  
escritor aparece: a Academia Francesa o distingue; aos 17  
anos os "Jogos Florais de Toulouse" o coroam; escreve seu  
primeiro romance *Bourg-Jargal*, cujo assunto é uma revolta de ne-  
gros em São Domingos; e funda com seus irmãos Abel e Eugêne  
*O Conservador Literário*. Sua ambição é imensa. Ele proclama:  
"Je veux être Chateaubriand ou rien". Esses sucessos o aju-  
dam a convencer seu pai, que o queria na Escola Politécnica, a  
consagrar-se à sua verdadeira vocação intelectual.

Começa a vida literária propriamente dita com a publicação  
de *Odes* em 1822 e recebe uma pensão real, o que permite seu  
casamento com Adele Foucher, amiga de infância.

De 1822 a 1828 publica: *Odes*, *Nouvelles Odes* e *Odes et  
Ballades*, que vão receber sua forma definitiva em 1928. Nesse  
período sofre a influência de Chateaubriand, de Lamartine e  
dos poetas do século XVIII. Apesar de expressar suas convic-  
ções legitimistas e católicas ele não inova, ficando no lugar  
comum e expressando-se numa língua convencional. Nessa  
época frequênta o salão de Nodier (1823), onde encontra La-  
martine e Vigny.

Engaja-se prudentemente no romantismo, declarando, em  
1824, que não era clássico nem romântico, mas conciliador.  
Nas *Ballades* desenha com muita fantasia a Idade Média, que  
lembra Walter Scott e Charles Nodier, mas existem algumas  
baladas que atestam rara virtuosidade formal. Em 1827 "O Pre-  
fácio de Cromwell" o consagra como chefe da nova escola.  
Sua prodigiosa fecundidade se exercerá em todos os gêneros.  
De 1827 a 1843 publicará romances, entre os quais o mais im-  
portante é *Notre Dame de Paris*; ensaios e narrativas de via-  
gens (*Le Rhin*); cinco livros de poesias; oito peças de teatro,  
entre as quais *Hernani* *Ruy Blas* e *Les Burgraves*. O fracasso  
dessa peça o adverte que o belo tempo romântico havia termi-  
nado, ao mesmo tempo em que ele perde sua filha Leopoldina  
efogada em Villequier, durante sua viagem de núpcias. Cessa,  
então, toda a criação literária e a política será, a partir daí, o  
ponto central de sua vida. Foi legitimista na Restauração; mo-  
narquista sob Louis-Philippe; e se torna democrata após 1848,

(\*) Um velho convento abandonado, perto de Val-de-Grâce.

eleito deputado à Constituinte. Essas mudanças de opinião, em princípio desinteressadas, são perfeitamente lícitas, constituindo um esforço do poeta em pôr unidade à sua vida, às suas convicções e à sua obra. Combate energicamente a política do príncipe-presidente, que se transformará em Imperador. Após o golpe de Estado, contudo, foi exilado. Parte para Bruxelas, depois Jersey e Guernesey, onde procura abrigo. A partir de então, o talento do escritor e poeta recomeça com força redobrada e ele publica *Les Châtiments* (1853), *La Légende des Siècles* (1859) e *Les Misérables* (1861). O Golpe de Estado de 1870 abre-lhe novamente as portas da França. E ele volta a Paris, é eleito deputado, protesta contra a cessão da Alsácia-Lorena e prega a reconciliação depois da Comuna. Vive ainda durante 15 anos escrevendo poesias e romances e cercado pela admiração do povo. Essa admiração era dirigida ao criador infatigável e ao lutador republicano incansável.

#### VICTOR HUGO — POETA

A obra poética de Victor Hugo divide-se naturalmente em duas partes: antes e depois de 1850. Até 1850 ele já havia produzido o bastante para ser um Mestre, mas descobre seu caminho definitivo após essa data, quando o naturalismo ensaiava sua sucessão ao romantismo. O seu gênio mantém o romantismo durante um quarto de século, numa sociedade que não era mais romântica. E nessa época, precisamente, ele produzirá suas melhores obras.

A partir de 1830, as primeiras batalhas da luta literária, os problemas domésticos e o aparecimento de um novo amor levam o poeta a se recolher e a se expressar com mais sinceridade nos seus versos. Passa então para a segunda fase da virtuosidade formal e atinge o verdadeiro lirismo. O livro intitulado *Les Feuilles d'automne* (1831) é dominado pela melancolia: "Qu'est que ces pages que (le poète) livre ainsi ou hasard, ou premier vent qui en voudra? Des feuilles tombées, des feuilles mortes; comme toutes feuilles d'automne. Ce n'est point la de la poésie de tumulte et de bruit; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers comme tout le monde en fait ou en rêve; des vers de l'intérieur de l'âme." Ora se recorda de sua mãe, que protegeu sua vida frágil (Ce siècle avait deux ans), ou de seu pai, veterano da epopéia imperial, ora medita sobre as fases da vida (où est donc le bonheur) ou pensa nos deserdados (*Pour les pauvres*) (Ce qu'on entend sur la montagne). Esta melancolia se estampa ao contacto da natureza

que comove sua sensibilidade de artista (Pan) e desaparece quando ele contempla enternecido os jogos infantis (Lors que l'enfant paraît...; Il est si beau, avec son doux sourire).

*Les chants du Crépuscule* (1835) são marcados pela angústia, pela inquietude que penetra a vida íntima do poeta. Sua paixão por Juliette Drouet lhe inspira peças de um fervor sombrio; sua fé religiosa se apaga e ele sente mais necessidade de negar que de crer. E tenta, então, desvendar o futuro: a hora do crepúsculo será seguida das trevas do desespero ou da luz da esperança? — (Prélude). Ele opõe a um regime sem glória a grandeza do Império (Ode à la Colonne); e quando morre o Rei de Roma evoca com respeito a sombra do Imperador (Napoleon II).

*Les Voix Intérieures* (1837) se constituem de três vozes que falam à alma do poeta: a voz do homem, a da natureza e a dos acontecimentos. Ele dedica esse livro a seu pai esquecido, cujo nome não figura no Arco do Triunfo; pensa em seus filhos, revive, em homenagem à Eugène, os dias radiosos de Feuillantines (À Eugène, Vicente H). A natureza se descobre sempre mais bela e generosa: Hugo pede a Virgílio a chave do Mistério Universal (à Virgile), evoca os grandes parques de outrora, testemunhas de amores reais (Passé). Os acontecimentos, enfim, impõem sua lei: e ele expressa as preocupações de seu século, medita sobre os fatos do dia, a conclusão do Arco do Triunfo ou a morte no exílio do Rei Charles X. (Sunt Lacrimae Rerum).

*Les Rayons et les Ombres* (1840) marcam uma renovação na inspiração do poeta que, então, se abre mais generosamente aos problemas humanos. Retoma os temas tradicionais de seu lirismo: a infância é para ele não apenas graça e inocência, mas mistério e profundidade de vida. O amor é o motor sagrado de toda atividade humana (Mille chemins, un seul but). A natureza, ora graciosa e imponente, ora feroz e alucinante, corresponde aos estados d'alma: às vezes, ele projeta sobre ela seus pensamentos (Oceano Nox), outras, ao contrário, o espetáculo da natureza se impõe, escravizando sua sensibilidade (Tristesse d'Olympio). O poeta não se contenta em ser um eco sonoro, ele se crê o profeta do futuro, a estrela que guia a humanidade (Fonction du Poète). Crê que tem, em primeiro lugar, uma missão social; sensibiliza-se diante do sofrimento humano (Régard jeté dans une manearde) (Fiat voluntas); revolta-se pela desgraça que acabrunha a infância vagabunda (Rencontre). Ao mesmo tempo se orienta para a meditação filosófica: propõe problemas sobre a morte (Dans le cimetière

de .....); ou sobre o destino (Puits de l'Inde). Durante esses anos de dúvida, deixa falar as três vozes que participam da vida de sua alma: a primeira se lamenta da fé que enfraquece, a segunda o convida ao amor da criação e das criaturas, e a terceira se afasta do individual e transitório. E ele sente acordar, escutando-as, "une bienveillance universelle et douce". (Sagesse).

O ano de 1850 marca a segunda etapa de sua vida, tanto no campo político como literário. No exílio, em Guernesey, trabalha incansavelmente, seguindo passo a passo os acontecimentos de seu país, defende os oprimidos e exprime à juventude francesa sua fé no triunfo final da liberdade e da justiça. Torna-se republicano e em 1859 recusa desdenhosamente a anistia oferecida por Napoleão III. Engrandecido pelo exílio, o proscrito de Guernesey goza de renome mundial. É na vida do poeta o período de maior prestígio e também a época em que seu gênio atinge a mais alta culminância.

Em Bruxelas Hugo se impõe à tarefa de lutar contra a "usurpador". Escreve em um ano um livro de versos satíricos intitulado *Châtiments*, traduzindo a sua revolta de exilado. Versos de fogo e de grande beleza, de um tom patético com que se glorificam "les soldats de l'an deux" (Oh! vous qui étiez grands au milieu des mêlées, Soldats) seguidos das frases trágicas de "l'Expiation": retirada da Rússia, choque desesperado de Waterloo, exílio em Santa Helena, enfim, no túmulo a humilhação suprema para o Imperador de ter um sucessor indigno.

Ao lado dos gritos de cólera, afirma-se a resistência indomável do poeta (Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là!) com a fé no triunfo futuro da idéia republicana. Esse livro, publicado em Bruxelas, em 1853, obtém sucesso considerável e circula na França clandestinamente. Hugo escreve então seus versos sob a "Muse Indignation". A Louis — Napoleón critica antes de tudo a mediocridade; o novo Imperador macaqueia o antigo; o novo Regime é uma caricatura do Primeiro Império, aliás, uma caricatura sinistra; o sangue se mistura à lama porque a usurpação nasceu de um crime. O poeta condena aqueles que prepararam, executaram e aceitaram o golpe de estado; condena os altos funcionários que tiram proveito da tirania e aos burgueses, que, em nome de uma "ordem" mantida pela força, consolidam suas fortunas ou seus privilégios. A eles, Hugo opõe longa lista de vítimas, de deportados, de prisioneiros, de trabalhadores miseráveis reduzidos ao silêncio. Ele acredita que a paz e o triunfo estão próximos. E se eleva acima daqueles

que ele julga, e de sua indignação tira uma lição de idealismo político.

Em 1856, publica *Les Contemplations*, considerado pelo poeta como "son oeuvre de poesie le plus complète". Livro de matéria diversa, aborda com amplitude os mais variados temas. Divide sua obra em duas partes: "Autrefois" e "Aujourd'hui". Essa divisão é marcada pela ruptura operada na vida do poeta pelo ano de 1843 — morte de Leopoldina. Poemas feitos antes e depois da morte da filha, anos de luto e exílio. Os mais belos versos são consagrados a Leopoldina, recordando sua graça infantil, ou expressando sua dor paternal e resignação final, que aceita a vontade divina, mas não admite consolação.

Seigneur, je ressens que l'homme est en délire  
S'il ose murmurer;  
Je cesse d'accuser, je cesse de maudire  
Mais laissez — moi pleurer!

Cada parte desse livro se subdivide em três: "Aurore" — Livro da Juventude, evocação de sua vida no colégio, primeiros amores, primeiras lutas literárias. Canta a beleza da primavera, a alegria do poeta diante de uma bela paisagem ou de um belo espetáculo ao ar livre.

A segunda: "l'âme en fleur" é o livro em que ele canta o amor de Juliete Drouet, seus êxtases, seus desentendimentos, os sofrimentos vividos em comum, as reconciliações.

A terceira: "Les lutttes et les rêves", é o livro da piedade. São os exemplos dos sofrimentos nas sociedades modernas: denuncia o sofrimento do homem comum, a guerra, a pena de morte, as epidemias. Discute temas filosóficos: explica o mal como uma provação, descreve o castigo dos malditos e glorifica aqueles que decifram o enigma universal.

A quarta: "Pauca Meae" — é o livro do luto, no qual o poeta chora a perda da filha, medita sobre o golpe que o marcou, revolta-se contra a crueldade do destino e acima dessa tristeza associa o pensamento da morte a uma esperança na outra vida.

A quinta: "En Marche", é o livro da energia reencontrada. É o exílio que vai fazer surgir novas forças para a alma do poeta. Poemas políticos se misturam a poemas mais gerais sobre a natureza e a condição humana.

Enfim o sexto: "Au bord de l'infini", é o livro das certezas, povoado de anjos, de espíritos que lhe fazem revelações inesperadas. Mensagens desconstruídas de angústia ou de espe-

rança, com esta a vencer no final. E termina por uma profecia que anuncia, no fim da viagem, o perdão universal.

Partindo de temas, podemos dividir esse livro em: *Poesia da infância*: em que o poeta celebra a graça infantil. Pensa em sua infância e narra como descobriu a Bíblia no celeiro de "Feuillantines", canta a alegria que experimenta em conversar com as crianças e em acordar nelas sua curiosidade em relação ao mundo; evoca sua filha desaparecida; admira-se em senti-la tão próxima e tão longínqua; e em seus versos, o encanto do adolescente se mistura com a melancolia da recordação.

*Poesia do Amor*: Hugo canta o prazer, o sofrimento e o êxtase do amor. Descreve muitas vezes a alegria dos sentidos, e nas peças mais graves se persuade de que o amor é a grande lição da natureza. "Tout conjugera le verbe aimer". Escutar esta lição é responder aos desígnios de Deus. Todo o livro é repleto de um misticismo sentimental, que se confunde, algumas vezes, com o misticismo religioso.

*Poesia da dor*: Depois do acidente de Villequier a poesia de Hugo é plena de dor, de sofrimento. É outro homem que fala, mais maduro, digno da maior piedade como do maior respeito. Entretanto, não se fecha ao seu sofrimento, mas denuncia os vícios da sociedade moderna e estende sua benevolência a toda a criação.

*Poesia do além — túmulo*: A meditação da dor e o espetáculo das misérias universais encaminham o poeta da confissão lírica para a poesia filosófica, para a reflexão metafísica. O universo lhe aparece sempre como um enigma a decifrar; no exílio fixa seu sistema e funda uma espécie de religião em que busca a paz e a confiança.

O gênio épico de Victor Hugo se desenvolveu nas obras do exílio e principalmente em *La Légende des Siècles*. Constituída por três publicações sucessivas: 1859, 1877 e o volume complementar, 1883. Tinha uma dupla intenção: fazer uma obra filosófica e histórica.

Como obra filosófica Hugo queria demonstrar "l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle... l'homme montant des ténèbres vers l'idéal", que teria como introdução "Deus" e "O fim de Satã" como conclusão, mas estas ficaram incompletas. Hugo pretendia tornar mais completa a vitória do Bem no futuro, pintando o passado em cores sombrias. Ele acolheu todos os monstros da história, reis ou representantes da Igreja. Sob eles a humanidade sangra ("Le jour des Rois", "Les Quatres jours d'Elciis") mas há também o momento reser-

vado ao heroísmo. Partindo de Eva a Jesus a humanidade passa entre gigantes e deuses, reis e heróis. É o Cid que num dado momento se confunde com Roland: um exilado por causa de seu heroísmo e o outro morto para provar que é corajoso. O primeiro faz parte dos poemas do Islã e o segundo do ciclo heróico cristão, cavaleiro de Carlos Magno "l'empereur à la barbe fleurie" que defende seu rei e sua pátria. Le Cid e Roland são heróis que se elevam acima dos reis e dominam sua época.

"Le bon roi Charle est plein de douleur et d'ennui;  
Sou cheval syrien est triste comme lui.  
Il pleure; l'empereur pleure de la souffrance  
D'avoir perdu ses preux, ses douze pairs de France."

A seguir temos: As sete maravilhas do mundo contrastando com a epopéia do verme, na qual o poeta vê o mal e a morte que impera no mundo.

"L'univers magnifique et lugubre a deux cimes.  
O vivants, à ses deux extrémités sublimes,  
Qui sont l'aurore et nuit,  
La création triste, aux entrailles profondes  
Porte deux Tout puissants: le Dieu qui fait les mondes,  
Le ver qui les détruits."

Os tempos modernos vêm aparecer uma humanidade livre de tiranos que acorda para a vida moral ao mesmo tempo que para a liberdade ("Jean Chouan", "Les Pauvres Gens"). E o que não se poderá esperar do futuro graças à união do progresso científico e moral? ("Plein ciel"). Esta fé no progresso se fundamenta nas convicções essenciais: ele crê na consciência humana ("La Conscience"); crê numa vida eterna que recompensará os justos; crê em um Deus justo e bom, que pode tolerar o mal, mas que o suprimirá um dia. O homem tem o dever de ajudá-lo na medida de suas forças, devendo então se abster de todo gênero de violência, para pôr em suas relações sociais mais amor e piedade. A paixão com que Hugo defende essas idéias faz de *La légende* uma obra essencialmente lírica.

Como obra histórica se propõe a pintar "o perfil humano desde Eva, mãe dos homens, até a Revolução, mãe dos povos".

Essa história começa nos primeiros dias do mundo, os tempos bíblicos, a época fabulosa dos gigantes, a Grécia de

Salamina, as invasões bárbaras, a Idade Média, os tronos do Oriente, a Itália destruída pelos Imperadores Alemães, o Renascimento, a Espanha da Armada e da Inquisição, a grandeza do povo no tempo presente. Existem nesse grande poema lacunas como Roma, o século XVII e XVIII, o Extremo Oriente e a América, que passam em silêncio.

Hugo pretendia com *La Legende des Siècles* criar uma epopéia humana numa espécie de obra cíclica em que estão presentes, simultaneamente, história, fábula, filosofia, religião e ciência, tendo como figura central o Homem. A epopéia tem portanto seu herói, o Homem, e seu assunto é a ascensão da humanidade. A grandeza simbólica e a fé no progresso, que lhe conferem uma mística, renovam o maravilhoso. Vemos também a utilização das mitologias sucessivas que testemunham as aspirações e as crenças dos homens: o sentido do mistério, o milagre, o mito. Ele cria também mitos, o maravilhoso não sendo para ele um ornamento mas uma visão do mundo. Há o senso moral traduzindo a justiça irramente, destacando-se também um sentido metafísico. O sobrenatural se manifesta na visão de Hugo sob duas formas: os prodígios e o maravilhoso difuso. No primeiro caso os animais e as coisas se manifestam e intervêm miraculosamente no drama humano, como o cavalo de Roland que responde ao rei. No segundo caso é uma simples notação fugitiva que nos revela no poema o senso do mistério. É, por exemplo, o murmúrio do vento que parece falar, ou uma porta que se abre e muitas vezes o poema inteiro revela atmosfera sobrenatural.

Os poemas da primeira parte — de “Eva a Jesus” são inspirados na Bíblia: o nascimento da raça humana. (“Le Sacre de la Femme”), a história de Caim (“La Conscience”) simboliza o acordar do senso moral. Daniel e Booz lembram os heróis investidos por Jeová de missão divina. “Première Rencontre du Christ avec le tombeau” celebra a mensagem evangélica. A um único poema sobre Roma se sucedem vários sobre o Islã ou aparece a figura de Maomé (“Le Cédre, l’An neuf de Hegire”). Depois vem o “ciclo heróico cristão” e o dos “cavaleiros errantes”. Aos mitos escandinavos (“Le Parricide”) se associam as lendas espanholas (Bivar), germânicas (Eviradnus), franceses (“Le mariage de Roland, Aymerillot, le Petit Roi de Galice”).

Em seguida o poeta medita sobre os tronos do Oriente, na Itália no fim da Idade Média. Entra em seguida no século dezesesseis, graças ao Renascimento, revive o audacioso espírito do paganismo, e “Le Satyre” simboliza o gênio humano da

conquista do Universo; mas esse século é também o século da Inquisição e da tirania espanhola ("La Rose de l'Infante").

Um único poema é consagrado ao século dezessete ("Au regiment du Baron Madruce") e em seguida nos transportamos "ao tempo presente": Em "Après la Bataille" "le Crapeaud", "Les Pauvres Gens", "Paroles dans l'Espace". O poeta dirige aos homens uma mensagem de bondade e de confiança. Enfim, a última parte "Vingtième siècle" contém o duplo poema mítico "Plein Mer-Plein Ciel"; e o livro se fecha com "Hors des temps", com "la Trompette du Jugement".

Examinando os elementos que compõem a poesia de Victor Hugo citamos a sensibilidade, a inteligência e a imaginação. No que se refere à sensibilidade podemos destacar dois sentimentos no poeta: o amor pela família e pelos pobres. Sua afeição de pai ou de avô, a simplicidade com que fala das crianças, sobretudo de sua filha e genro. Seu desespero, suas lembranças dolorosas, seus gritos angustiados lançados para Deus, em quem sempre acreditou, apesar de todo o sofrimento.

O amor coletivo da humanidade, dos humildes, dos miseráveis é muito real em Victor Hugo. Ele tem a sensibilidade limitada por esses dois sentimentos, mas possui um poder ilimitado de sensação, uma acuidade rara de sentidos, e particularmente do sentido da visão. Ele vê menos as cores que os relevos e as oposições sombra e luz lhe fornecem a antítese fundamental de sua poesia. Toca o detalhe e o conjunto ao mesmo tempo.

A inteligência analítica não é o forte de Hugo, incapaz de definir e deduzir se suas idéias abstratas são vagas. Mas possui a ambição de ser um pensador e um profeta. Ele é tudo isso, e nós o sentimos através de suas imagens e símbolos.

A imaginação foi a faculdade mestra do grande poeta. Seu pensamento trabalha por associações de imagens e torna-se rapidamente alucinação. Hugo filósofo procede sempre como visionário. Vê e nos faz ver como nos tempos legendários o que as raças longínquas fizeram no tempo que precede a história, e o repete espontaneamente no século de Comte e de Darwin: o mito é pois a forma material de sua imaginação. O lirismo coletivo torna-o o mais lírico dos românticos e também o mais objetivo. De todas as faculdades líricas a imaginação é seguramente a mais impessoal, sobretudo quando se exerce sobre as aspirações do progresso, dos sentimentos de bondade e piedade, de fé e de cólera democrática: a poesia expressa, então, as emoções de milhares de homens que sentem seu coração bater pelos mesmos objetos; o lirismo, indi-

vidual em seu princípio, se torna a expressão da alma coletiva. Isso transmite à obra de Hugo uma grandeza e uma nobreza que seria injusto esquecer. Seu defeito foi esquecer a medida: tomou o enorme visando ao sublime. Mas sua execução não traiu jamais sua concepção.

A união dessas faculdades lhe permitiu edificar uma obra excepcional por sua qualidade, diversidade e extensão com a regularidade e a segurança de uma força de natureza.

Ele ocupa um lugar excepcional na história das letras francesas. Domina o século dezenove pela longa duração de sua vida e de sua carreira, pela fecundidade de seu gênio e pela diversidade de sua obra: poesia lírica, satírica, épica, drama em verso e em prosa, romance. Evolui com seu tempo fazendo-se intérprete ou guia dos movimentos intelectuais. Persuadido de que o poeta é enviado para desempenhar uma missão, tomou parte ativa nos grandes movimentos políticos, tornando-se no fim de sua vida o poeta oficial da república. Grande parte de sua obra é popular, pelas idéias sociais que ajudou a tornar conhecidas e pelos grandes sentimentos humanos, nobres e simples que ele canta: amor paterno, patriotismo, alegrias do trabalho, grandeza dos humildes. As críticas feitas à sua obra (filosofia sumária, falta de medida, retórica e orgulho) não levaram em conta a circunstância de que elas eram simplesmente o reverso de uma prodigiosa potência criadora. Mas hoje o seu gênio não pode mais ser contestado: a crítica vê antes de tudo a variedade de sua inspiração, da fantasia mais leve até as visões mais sombrias. E saúda no mago do romantismo um dos iniciadores da poesia moderna.

Dicionário de português e inglês. Também dos especialistas, alguns dos quais, como os professores Adriano de Gama Ruy, Evairildo Bachara, Isaac Nicolau Salim, José Alvar Fernandes e Ruy de Fátima Manair Guérios, ofereceram ao Autor preciosos subsídios com suas críticas objetivas e sempre pertinentes.

Em 2.º, mencionando mais uma vez a nossa colaboração, escreve: "As retrodatações que indicamos aqui para milhares de vocábulos, algumas das quais nos foram fornecidas pelo professor José Alvar Fernandes, no seu artigo-tese 'Cronologia Vocabular da Língua Portuguesa' (in Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará, vol. 6, jan./dez. 1983, págs. 1307) constituem um pequeno passo para o estabelecimento de uma cronologia mais precisa do vocabulário português."

E, finalmente, em 2.º, acrescenta: "A respeito de contribuições de José Alvar Fernandes, é o exemplo do que vem fazendo na França Bernard Quemada, para a retrodatação dos

## CRONOLOGIA VOCABULAR DA LÍNGUA PORTUGUESA — IV

José Alves Fernandes

(Continuação)

Acaba de sair do prelo a 2.<sup>a</sup> edição — Revista e acrescida de um SUPLEMENTO — do *Dicionário Etimológico Nova Fronteira*, do operoso lexicógrafo brasileiro Antônio Geraldo da Cunha.

No parágrafo 1.2 da Nota Introdutória ao referido Suplemento, declara aquele dicionarista: "Concebido como obra de consulta para o 'grande público', o *Dicionário* despertou o interesse também dos especialistas, alguns dos quais, como os professores Adriano da Gama Kury, Evanildo Bechara, Isaac Nicolau Salum, José Alves Fernandes e Rosário Farani Mansur Guérios, ofereceram ao Autor preciosos subsídios com suas críticas objetivas e sempre pertinentes."

Em 2.6, mencionando mais uma vez a nossa colaboração, escreve: "As retrodatações que indicamos aqui para milhares de vocábulos, algumas das quais nos foram fornecidas pelo professor José Alves Fernandes, no seu artigo-resenha 'Cronologia Vocabular da Língua Portuguesa' (*In Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará*, vol. 6, jan./dez. 1983, págs. 9-20), constituem um pequeno passo para o estabelecimento de uma cronologia mais precisa do vocabulário português."

E, finalmente, em 2.6, acrescenta: "A respeito da contribuição de José Alves Fernandes, e a exemplo do que vem fazendo na França Bernard Quemada, para a retrodatação dos

vocábulos franceses, seria bastante oportuno que um grupo de estudiosos desse início à publicação de artigos visando à retrodatação dos vocábulos portugueses."

Como vêm os leitores da *Revista de Letras*, o nosso trabalho tem suscitado o mais vivo interesse e reconhecimento dos estudiosos da nossa lexicografia, porquanto sabem eles muito bem que a imensidade do universo vocabular de uma língua reclama a contribuição plural de competentes e abnegados especialistas, se realmente se quiser levar a cabo a ingente tarefa de levantar, em caráter exaustivo, o edifício inteiro da nossa memória lexicográfica. "Multa quidem messis, operarii autem pauci."

Da nossa parte, estamos dando a nossa contribuição, ao que tudo indica, valiosa, haja vista os depoimentos expressivos até aqui exarados pelos competentes no assunto.

Prossigamos, então, com a nossa quarta centúria de verbetes — de 301 a 400:

301. MASTARÉU: "Divisavam-se as bandeiras holandesas, flâmulas e estandartes que, ondeando das antenas e *mastaréus* mais altos, desciam até varrer o mar" (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 11). (Em A.G. Cunha, 1813).
302. MATRICULAR: "Quando os homens *matriculados* na matrícula do mundo cuidam que vão já alcançando de vista o descanso que desejam . . . mete ele todos os remos e velas" (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. III, p. 202). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
303. MATRONA: "Aly perdem as donzellas sua flor, as *Matronas* sua honestidade, as casadas sua honra, & todos os virtuosos daquy saem infamados." (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 147). (Em A.G. Cunha, Séc. XVII).
304. MEALHA: 1 "... e o que o assi non quer fazer/ non é bispo nen val ua *mealha*." (Séc. XIII — *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, p. 121). (Em A.G. Cunha, Séc. XVI).  
2. "... mas pero alguas vezes fillava pescado,/ que dava sen aver en dieyro nen *mealha*." (Séc. XIII — *Cantigas de Santa Maria* [Cantiga 95], p. 272).
305. MECHA: "... e haviam tesouras d'ouro, com que apaçavam e alimpavam as *mechas* dos candieiros." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Êxodo, cap. XLVI, p. 110). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
306. MEDA: "... como nas marinhas ves *médas*, & montes de sal. Assi nas casas dos deuotos das Serenas, acharás

- ... tulhas de açuquere." (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 150). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
307. MEDALHA: "... e além disto ele (sc. Valésio de Vicença) foi um dos homens cristãos que no presente tempo quis competir com os antigos em a arte de esculpir *medalhas* fundas ou de meio relevo, em ouro, e em cristal, e em aço." (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 87). (Em A. G. Cunha, 1780).
308. MEDALHÃO: "Em mármore e medalhas antigas se vê (sc. a deusa Fortuna) também assentada sobre uma bola: como em o *medalhão* de Nerva Trajano." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 348). (Em A. G. Cunha, 1850).
309. MEDIANIA: "... os Santos Padres movidos, e ensinados do Espírito Santo, inventaram a vida commum dos Mosteiros, onde houvesse huma *mediania* pera passar a vida, e se cortasse toda a demasia com que se perde a alma." (1573-1578 — Frei Tomé de Jesus, *Trabalhos de Jesus*, 5. ed., Tomo I, p. 85). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
310. MEDICAMENTO: "... e foi grande princípio e esperança de saúde fazê-lo cair em que estava enfermo, porque logo admitiu os *medicamentos* necessários, e tornou em si, e sarou." (1619 — (A) *Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 80). (Em A. G. Cunha, 1813).
311. MEDRAR: "Em esto porem eu nom prasmo os que querem *medrar*." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 592). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
312. MEEIRO: "... e Antigono pidia por *meeiro* o Rey dos Parthos enganosamente." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Macabeus, cap. XXXII, p. 418). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
313. MELADO: "Nas tachas há *melado*, que quer maior cozimento e há outro de menor." (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...* p. 17). (Em A. G. Cunha, 1813).
314. MELADURA: "... acontecer-lhe-ia ver perdida huma, e outra *meladura*, sem lhe poder dar remedio." (1711 — Antonil, *Cultura e opulência do Brasil...*, p. 17). (Em A. G. Cunha, 1813).
315. MELINDROSO: "— Qual! Eu sou muito *melindroso* e pusilânima (sic)." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte II, Cena VI, p. 261). (Em A. G. Cunha, 1813).
316. MELOEIRO: "— Comparo eu isto, disse o cidadão, a *me-loeiro*, no qual duma mesma pevide nascem dois melões,

- um em extremo bom, outro em extremo mau." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, val. I, p. 149-150). (Em A. G. Cunha, 1813).
317. MERCANTILISMO: "— Parece-te inútil isto de saber-se com quanto um homem pode contar, quando se constitui chefe de família? — Parece-me útil; é sem dúvida útil *mercantilismo*." (1872 — Camilo Castelo Branco, *Livro de consolação*, Aguilar, vol. II, p. 183). (Em A. G. Cunha, 1890).
318. MERDA: "... e desdisse-se em campo, e encheo a sala de *merda*, e por esto chamaram a dom Simão Caga na Rua." (Séc. XIV — *Narrativas dos Livros de Linhagens*, p. 84). (Em A. G. Cunha, Sec. XVI).
319. MERENDEIRA: "... e dando ao moço a *merendeira* do pesar, guardo o pão azedo de vossa lembrança no armário de minhas memórias." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte II, Cena IV, p. 95). (Em A. G. Cunha, 1873).
320. METEDIÇO: "— Quem te meteu aí? — O velho, por eu ser *metediço*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Guerras do alecrim e mangerona*, Parte II, Cena VI, p. 262). (Em A. G. Cunha, 1813).
321. METEÓRICO: "Porem quanto a estas luzes, que em tempo de fortuna aparecem no mar aos navegantes, em as gáveas, ou qualquer outra parte do navio, he filosofia *meteorica*, que sem intervir milagre, se formam naturalmente." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 184). (Em A. G. Cunha, 1813).
322. MIAR: "... aquy veras o gato ganir como cão, & o cão *mear* (sic) como gato, & a galinha cãtar como gallo, & o gallo como gallinha." (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 154). (Em A. G. Cunha, 1813).
323. MIAU: "Tão profundo era o silêncio, / que não se ouvia um *miau*." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 455). (Em A. G. Cunha, 1813).
324. MILÉSIO: "E a primeyra sua regla quanto perteeçe a nosso proposito he fundada em o dizer de thales *milisio* (sic)." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 586). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
325. MIMOSEAR: "— Cale-se, mana Isabel, senão acabam-se as passas e figos secos com que o sujeitinho *mimoseia-nos*." (1845 — Martins Pena, *O cigano*, Comédias de —, p. 352). (Em A. G. Cunha, 1858).
326. MINHOCA: "... e nestes tempos, e em taaes lugares as

- minhocas* sahem mais a meude sobre a terra, e fazem aquelle sinal per que os homees conhecem que jazem alli." (Séc. XV — *Livro da Montaria*, p. 71). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
327. MINISTRADOR: "... ponho feuzo em a uirginal madre que de todallas graças he *ministrador*, rogandoa em aquesta guisa." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 533). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
328. MIO: "Tão profundo era o silêncio/ que não se ouvia um miao./ e o Deão o interrompeu/ dando um *mio* acatarrado." (Séc. XVII — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 455). (Em A. G. Cunha, 1881).
329. MISANTROPIA: "Carpia-se a correspondente de Antunes, magoada pela *misanthropia* de Carlos." (1867-1870 — Camilo Castelo Branco, *A mulher fatal*, Aguilar, vol. II, p. 98). (Em A. G. Cunha, 1973).
330. MITIGAR: "Pera a gota gomos de myeiro estilado e aquela agoa quente companos hus tras os outros onde soe *mitigua* (sic) a dor." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 286). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
331. MITÓLOGO: "Trata a fabula (sc. de Ícaro) Ovidio em o 8 das transformações e he vulgar entre os poetas e *mitologos*." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camonianna*, p. 97). (Em A. G. Cunha, 1858).
332. MOÇÃO: "Como esperavam cada dia pelos inimigos, e temiam todos o perigo em que se podiam ver, foi extraordinária a *moção* que houve nas pregações, doutrinas e confissões, que os da nossa Companhia faziam." (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 38). (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
333. MOCHILA: "em uas casas se entendia em adestrar cavalos, e compor jaezes, *mochilas* ricas e boçais de prata." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 726). (Em A. G. Cunha, 1813).
334. MOLECAGEM: "— E desde esse dia achei-me outro. Não dei mais uma só cabeçada, não fiz a menor *molecagem* na rua, como era meu costume." (1845 — Martins Pena, *As desgraças de uma criança*, Comédias de —, p. 545). (Em A. G. Cunha, 1899).
335. MOLHO (= Feixe, paveia): "E, assy como fazem os segadores que, quando falece o dia e se chega a noyte, tri-gosamente apanham os *moolhos* e põe-nos e mote." (Séc. XIV-XV — *Orto do Esposo*, p. 245). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).

336. MOMENTÂNEO: "... mostrou-se, e escondeu-se logo, para mostrar que era (a vida) *momentânea*, e fugia com grande velocidade." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 62). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
337. MONÁSTICO: "Em os moesteyros da Palestina foy huum velho nobre per obras e virtudes... o qual de sua voontade e mocidade foy criado e doctrinado em sciencia spiritual e *monastica* disciplina." (Séc. XIV-XV — Vyda de Sancta Maria egiciaca e do sancto homem Zozimas, *Revista Lusitana*, vol. XX, p. 184 (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
338. MONDAR: "... se lhe alguma monda naçer deve ser *mondada* e saçada com o almofaço dos ortelães." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-rei D. Duarte*, p. 285). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
339. MONITÓRIO: 1. (s.m.) "Pareço isto tam mal aos Deoses que per *monitorio* de Nemesis, Deosa da Vingança, foy (Anaxarete) convertida em estatua de pedra." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 69). (Em A. G. Cunha, 1858); 2. (adj.) "... que êste por si mesmo a tome,/ quando eu falando bem claro,/ a ninguém hoje declaro/ nesta carta *monitória!*/ Boa história." (Séc. XVI! — Gregório de Matos, *Obras Completas*, vol. II, p. 509). (Em A. G. Cunha, 1858), OBS.: A. G. Cunha traz termo apenas como (adj.)etivo.
340. MONOSSÍLABO: "... todos os artigos em todos os casos são *monossilabos*." (1536 — Fernão de Oliveira, *Gramática da linguagem portuguesa*, p. 110). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
341. MORA: "... desprezando as circunstançias agravantes contheudas em as sanctas scripturas, que som tempos, modo, numero, perssoa, *mora*, sciencia, hidade..." (Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 381). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
342. MORALIDADE: "E quando dalli parte falleçermos, chegaremos aa direita regla de *moralidade* e de poliçia." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 531). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
343. MORDENTE: "O olio graxo serve polimento, & para *mordente*." (1615 — Filipe Nunes, *Arte da Pintura*, p. 105). (Em A. G. Cunha, Séc. XIX).
344. MORSEGAR: "... e em êsto sua e rota e cheira e bocijja e *mossega* (sic) e gosta cada uua das viandas que tem

- ante si." (Séc. XIV-XV — *Boosco Delleitoso*, p. 55). (Em A. G. Cunha, 1881).
345. MOSCADO: "... grãa do parayso mea oitava/ Pymenta longa mea oitava d onça/ noz *nozcada* (sic) mea oitava." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 271). (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
346. MOSQUETARIA: "... e, cercando o forte, depois de muitas cargas de *mosquetaria* o abordaram." (1626 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 12). (Em A. G. Cunha, 1813).
347. MUAR: "... mandará pagar a cada huu lavrador por cada huã carregua de palha de besta *muar*, ou cavallar cinco reaes brancos." (Séc. XV — *Ordenações Afonsinas*, Livro I, p. 53). (Em A. G. Cunha, 1813).
348. MUNDÍCIA: "Aquel que sayr da domaa ao sabado faça *mudicias* cõvem a saber: alinpe a cozinha e totalas outras alfaias." (Séc. XV — *Regra de S. Bento, Revista Lusitana*, vol. XXI, p. 121). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
349. MURTA: "Tomar a *murta* e Pysa la muy bem e lançada // em bom vynho vermelho." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 262). (Em A. G. Cunha, 1813).
350. MUSSITAÇÃO: "Muy grande seenço seja feito aa mesa, que nehua *musitaçõ* ne voz nõ seia hi ouuyda saluo daquel que leer." (Séc. XV — *Regra de S. Bento, Revista Lusitana*, vol. XXI, p. 123). (Em A. G. Cunha, 1813).
351. MUTAÇÃO: "*Mutaçõ* de jardim com estátuas, e cantarã o coro uma copla, e sai Filena." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Esopaida*, didascália da cena IX, Parte II, p. 216). (Em A. G. Cunha, Séc. XIX).
352. NAMORADO: "Este *namorado* foi cavaleiro de gran/ prez d'armas, e mui fremos' a apost' a mui fran." (Séc. XIII — *Cantigas de Santa Maria* [Cantiga 16], p. 49). (Em A. G. Cunha, Séc. XV).
353. NAMORO: "— ... Seja o que for, estou resolvido a acabar com todos esses *namoros* e casar-me." (1844 — Martins Pena, *O namorador...*, Comédias de —, p. 291). (Em A. G. Cunha, 1881).
354. NARDO: "... ca hi ha ho ysope da limpeza do coraçom e as alfaças montisinhas da amargura da peendença e o *nardo* da humildade e totalas outras heruas virtuosas." (Séc. XIV-XV — *Orto do Esposo*, p. 27-28). (Em A. G. Cunha, 1813).
355. NARIGÃO (adj.): "Finalmente morre d'amores por um rafianaz espanhol, negro, crespo, *narigão*, que um destes dias andou às cutiladas diante da sua porta." (Séc. XVI

- Sá de Miranda, *Os Vilhalpandos*, Obras Completas, vol. II, p. 220). (Em A. G. Cunha, 1813).
356. NAZARENO: "Ó Rei Judeorum Nazareo, / em que gram coita andamos pelo seo!" (Séc. XIII — *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, p. 230). (Em A. G. Cunha, 1813).
357. NECESSITADO: "Iusto he que os Reys nam esteiam necessitados pera lhe poderem resistir & asegurar a paz em seus regnos & senhorios." (1549 — D. Sancho de Noronha, *Tratado moral de louvores e perigos de alguns estados seculares*, p. XXIII [58]) (Em A. G. Cunha, 1813). OBS.: Como substantivo: "... e tinha (a Rainha) tanta virtude e caridade que não havia de achar sabor nas (lampreas) que lhe fossem de Braga à custa daqueles necessitados." (1691 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Martires*, p. 72).
358. NEGADOR: "E tomando por testemunha de scaçesa a sua tardança, mostrasse muyto chegado ao neqador." (Séc. XV — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 639). (Em A. G. Cunha, 1844).
359. NEGOCIADOR: "E porém te compre tomar vida solitária, apartada das cidades e dos negociadores do mundo." (Séc. XIV-XV — *Boosco Delleitoso*, p. 38). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
360. NEGOCIANTE: "... e dava licença que entrassem a ela (sc. à missa) todos os negoceantes e requerentes que o buscavam." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 60). (Em A. G. Cunha, Séc. XVIII).
361. NEMEU: "... o terceyro (trabalho de Hércules) quando matou o leão Nemeo, que espantava e atemorizava toda aquella regiam." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 310). (Em A. G. Cunha, 1813).
362. NÊSPERA: "Se tanto perseverar a corrença de guysa que se torne puxos guardar se deve de toda fruyta senon de marmelos ou nesparas (sic)." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 261). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI — sob a forma "nespora").
363. NESPEREIRA: "... e quando lhe fez doaçom da terra de Nespereira e doutros logares em termo de Viseu..." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 341). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
364. NEUTRALIDADE: "... e nos inabilitamos para depois não poder fazer uma paz com Castela, que, feita só conosco, e nas esperanças de a ajudarmos, ou ao menos guardar-

- mos *neutralidade*, se nos poderia conceder." (1648 — Pe. Antônio Vieira, *Cartas*, p. 59). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
365. NEVOSO: "A manhã era muito *nevoehosa*, e sahirom fora os mais de cavallo e de pee." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 200). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
366. NINAR: "— Estou dormindo, que é o mesmo que estar *ninando*." (Séc. XVIII — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte I, Cena IV, p. 47). (Em A. G. Cunha, 1813).
367. NÍVEL: "Muytos hedificam paredes, e as pedras marmores esplandecem e os *oliuees* emlaçados luzem cõ ourc e o altar he apostado com pedras preciosas." (Séc. XIV-XV — *Orto do Esposo*, p. 329). (Em A. G. Cunha (sob a forma *Olivei*), *Séc. XVI*).
368. NOBILIÁRIO: "FAJARDOS: Foy o primeiro em Espanha Alonsianes Fajardo, marquez de los Velez e de Molina. segundo Haro em seu *Nobiliário* de Espanha." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia Camoniana*, p. 319). (Em A. G. Cunha, 1813).
369. NÓDOA: "... Amtre os quaaes segumdo se afirma que *nodoa* tomou de tall erro, foi Dom Pedro, filho do Comde dArrayolos." (Séc. XV — Fernão Lopes, *Crónica del Rei Dom Joham I*, Parte I, p. 239). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
370. NOGUEIRA: 1. "... e estiverom os da terra de Judea em paz cada huu sô sua figueira, e cada huu sô sua *nogueira*." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Macabeus, Cap. XX, p. 408). 2. "E essa terra he muy avondade d'auguas e de ryos de arvores muy espesas e as demais som *nogueiras* e avelleyras." (Séc. XIV-XV — *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. II, p. 44). (Em A. G. Cunha, 1813).
371. NÓRICO: "... remeto os escrupulosos a Plínio e Ptolomeu/ ..., os quais trazem ambos ua Viana, com a intermédio, em Alemanha; Ptolomeu, no sítio da Récia; Plínio, nas terras dos *Nóricos*." (1619 — Frei Luís de Sousa, *(A) Vida de Dom Frei Bertolameu dos Mártires*, p. 128). (Em A. G. Cunha, 1899).
372. NOVAR: "Abraão foi o primeiro, que confessou um Deus criador de totalas cousas, e *novou* as opiniões desvairadas, que os homens tinham de Deus." (Séc. XIV-XV — *Bíblia Medieval Portuguesa*, Cap. XXXIV, p. 33). (Em A. G. Cunha, *Séc. XX*).

373. NUMERAR: "... e outras cousas que se contam e *numeram* podem-se apartar e ajuntar." (1540 — João de Barros, *Gramática da língua portuguesa*, 3. ed., p. 8). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVIII*).
374. NUTRITIVO: "— ... Não coma vossa mercê sopa, que é muito *nutritiva*, geradora, danosa, sanguinária, e lhe pode resultar um estupor." (*Séc. XVIII* — A. José da Silva, *Vida do grande D. Quixote...*, Parte II, Cena V, p. 103). (Em A. G. Cunha, 1813).
375. OBELISCO: "... e as mesmas letras glíficas eram alimárias e aves pintadas, como se ainda mostra em alguns *obeliscos* desta cidade que vieram do Egipto." (1548 — Francisco de Holanda, *Diálogos de Roma*, p. 42). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
376. OBJEÇÃO: "E por entendermos que manteendo lealmente os sobdictos, tal *obieçom* cobraram obedientes galardom spiritual." (*Séc. XV* — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 597). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
377. OBJETO: "Saybhamos que em todo aucto nos podemos consyrrar tres cousas, conuem a saber. O aucto meesmo em sy, e a sustança de que elle proçede, que chamamos sogeyto. E a cousa a que o aucto he termynado, que he chamada *objecto*." (*Séc. XV* — *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria*, p. 540). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVI*).
378. OB-REPCÃO: "... Declarando que os confrades, & os outros acima ditos nam poderão ser molestados de alguem, nem as presentes letras notadas, arguidas, nem impunhadas de algum defeyto, ou vicio, sorreyçam, ou *obreyçã*, ou nullidade." (1573 — Fr. Nicolau Dias, *Livro do rosario...*, p. 280). (Em A. G. Cunha, 1813).
379. OBSTAR: "... Ao que não *obsta* dizer que isso é o affecto da corrupção das línguas." (*Séc. XVI* — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia (e origem) da língua portuguesa*, p. 144). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).
380. OFEGAR: "... o coyro se everruga e seca-sse e o baffe cheyra mal e o peyto *offega*." (*Séc. XIV-XV* — *Orto do Esposo*, p. 116). (Em A. G. Cunha, 1813).
381. OLARIA: "... os quais Sitios ficão hum defronte do d.<sup>o</sup> seu Mostr.<sup>o</sup> e o outro defronte da *olaria* de Francisco de Sigr.<sup>a</sup>." (1666 — *Livro do Tombo do Mosteiro de São Bento*, [Treslado do —], p. 13). (Em A. G. Cunha, 1813).
382. OLFATO: "Pecar per vista, audytu, *olfatu*, gustu, tauto, per olhos, per camynhos, per geestos." (*Séc. XV* — *Leal Conselheiro*, p. 381). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

383. OLIMPIO: "... era costume em a Cidade Olimpia, donde se diserão jogos *olimpios*, que aquelles q vencião tres vezes a estes, lhe fazião retratos do tamanho de seu corpo." (1615 — Filipe Nunes, *Arte da pintura...*, p. 70). (Em A. G. Cunha, 1881).
384. OLIVEDO: "Isto mesmo praticarás tu com a tua vinha e com o teu *olivedo*." (1791-1803 — Pe. Antônio Pereira de Figueiredo, *A biblia sagrada*, Êxodo, 23, 11). (Em A. G. Cunha, 1813).
385. OLOROSO: "... planta neste vale posta/ pera dar celestes flores/ olorosas,/ e pera serdes tresposta/ em a alta costa,/ onde se criam primores/ mais que rosas." (1518 — Gil Vicente, *auto da alma*, v. 50-56). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
386. ONOMATOPÉIA: "*Onomatopéia* quer dizer 'fingimento de nome'. Desta figura usaram os Antigos quando, para denotar a bombarda, lhe chamaram 'trom'." (1540 — João de Barros, *Gramática da língua portuguesa*, 3. ed., p. 53). (Em A. G. Cunha, 1813).
387. OPALA: "Estava nele (sc. no anel) engastada uma pedra preciosa, chamada *opalo*." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. IV, p. 40). (E ainda na mesma página: "Este *opalo* é uma pedra verde, quási da côr da esmeralda). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII — Apenas sob a forma *opala*).
388. OPINIÁTICO: "Há aí homens tão soberbos e *opiniáticos*, e de tantos brios, que parecem que querem tocar com a cabeça nos céus." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. II, p. 310-311). (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
389. OPRESSÃO: "... ele por não lançar nenhum pedido, nem dar *opressão* às províncias, mandou vender e pôr em pregão toda a sua baixela, vasos de ouro, joias e tapeçaria." (1533 — João de Barros, *Panegírico de D. João III*, p. 80) (Em A. G. Cunha, 1572).
390. OPTATIVO: "... Item as terceiras pessoas do futuro do *optativo* modo da segunda e terceira conjugação." (Séc. XVI — Duarte Nunes de Leão, *Ortografia (e origem) da língua portuguesa*, p. 89). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
391. ÓPTICA: "E chamão os Latinos a este ver, deste modo Prospecto, dôde ve perspectiva, & os gregos lhe chamão

- Optica* por ser hum ver conciderado (sic)." (1615 — Felipe Nunes, *Arte da pintura...*, p. 79). (Em A. G. Cunha, 1813).
392. OPUGNAR: "... bem sabíamos quanta excelência tem a a vida solitária sobre a pública e secular, mas quisemos *opugnar* vossa sentença para vermos a oratória com que a defendíeis." (Séc. XVI — Frei Heitor Pinto, *Imagem da vida cristã*, vol. II, p. 77). (Em A. G. Cunha, 1813).
393. OPULÊNCIA: "Quem destruyo Carthago, & todo seu poder, senão a multidão das suas *opulencias*?" (1573 — D. Gaspar de Leão, *Desengano de perdidos*, p. 118). (Em A. G. Cunha, Séc. XVII).
394. ORACULAR: "... mandou Deos e Moyses, que de cada um dos principaes das famílias Israeliticas tomasse uma vara e cada qual na sua escrevesse o seu nome, e as pusesse todas em o tabernaculo *oracular*." (1672 — João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, p. 93). (Em A. G. Cunha, 1881).
395. ORANTE: "... a qual (sc. afeição carnal) per sua malleza e peçonha mortal commove e contorva a alma do *orante*." Séc. XV — *Leal Conselheiro*, p. 336). (Em A. G. Cunha, Séc. XX).
396. ORÇAMENTO: "... eu Reçebo perda per o *orçamento* açerca de dez mil dobras." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de Si-Rei D. Duarte*, p. 54). (Em A. G. Cunha, Séc. XVI).
397. ORELHUDO: "... antes segundo me parece hum delles foy bem mordiscado, porque o nosso cão *orelhudo* esta ensanguentado todo, sem elle auer recebido dano." (1553 — Samuel Usque, *Consolaçam às tribulaçoens de Israel*, Diálogo III, fl. I — verso). (Em A. G. Cunha, 1844).
398. ORGANISTA: "Reçebemos uosa carta pola qual nos fizestes saber como filhareis aluaro fernandez noso cantor e *organista*." (Séc. XV — *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte*, p. 90). (Em A. G. Cunha, 1813).
399. ORIGINAL: "... os quaaes (artigos) eu. escrivam adeante escripto o screvj e conçertey com *orregynal*." (Doc. de

- 1371 — Virgínia Rau, *Sesmarias medievais portuguesas*, p. 165). (Em A. G. Cunha, *Séc. XV*).
400. ÓSCULO: "... seia (o hóspede) recebido do prior e dos frades. e todos juntamente orem, e feita a oraçõ denlhe o *obsculo* (sic) e sinal de paz." (*Séc. XV — Regra de S. Bento, Revista Lusitana*, vol. XXI, p. 131). (Em A. G. Cunha, *Séc. XVII*).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, M. Lopes de. **O Livro da Virtuosa Bemfeitoria**. In: **Obras dos Príncipes de Avis** Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981, (Série: Tesouros da Literatura e da História).
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Livro de consolação**. In: **Obra Seleta**, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960. V. 2.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley. **Crónica Geral da Espanha de 1344**. Edição crítica. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, MCMLI.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. **Ordenações Afonsinas**. Lisboa, 1984. Reprod. **fac-similada** da ed. da Real Imprensa da Universidade de Coimbra, de 1792.
- MATTOSO, José. **Narrativas dos Livros de Linhagens**. Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 1983.
- NORONHA, D. Sancho de. **Tratado moral de louvores e perigos de alguns estados seculares**. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1969.
- NUNES, Filipe. **Arte da pintura, symmetria e perspectiva**. **Fac-símile** da ed. de 1615. Porto, Editorial Paisagem, 1982.
- NUNES, José Joaquim. "Vida de Santa Maria egicíaca e do sancto homem Zozimas". In: **Revista Lusitana**, vol. 20. Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1917.
- \_\_\_\_\_. **Regra de S. Bento**. In: **Revista Lusitana**, vol. 21. Lisboa, Liv. Clássica Editora, 1918.
- PENA, Martins. **As desgraças de uma criança**. Comédias. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- \_\_\_\_\_. **O namorador ou a noite de S. João**. Comédias. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1966.
- RAU, Virgínia. **Sesmarias medievais portuguesas**. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- VICENTE, Gil. **Auto da alma**. Rio de Janeiro, Lello & Irmão. Editores, 1965.

(Continua no próximo número)

## MANHAS E ARTIMANHAS DE UM NARRADOR ALUCINADO

(uma leitura de **Dom Casmurro**, de Machado de Assis)

Dulce Maria Viana

Nada é mais consenso, hoje em dia, para os analistas de discurso, que a "inevitabilidade do ficcional". (1) Mesmo o discurso histórico, aparentemente objetivo e distanciado, não deixa de render-se às marcas subjetivas de seleção e organização de quem o realiza, dando margem a que se considere a palavra escrita não mais como um feixe de Significados, mas como um leque de Significações cada vez mais aberto.

Talvez seja esta a razão de tentarmos mais uma leitura de *Dom Casmurro*, a despeito de toda a bibliografia existente sobre a obra: se em qualquer análise, sabemos, há restos, resíduos, que acabam por se manifestar, sempre, como pontos de resistência à interpretação definitiva, não há como negar que esses restos não permaneçam solicitando a intervenção do analista, convocando sua entrada em disponibilidade para um novo gesto, ainda que incompleto, transitivo, e sujeito a dificuldades de toda espécie. Dizer o dito, não apresenta interesse; ousar o não dito, é atitude temerária. Corramos o risco.

Considerando que o discurso ficcional, muito mais do que o histórico, pode dar-se como o lugar por excelência da representação, uma atitude impõe-se, de imediato, para o analista: a de desconfiança em relação ao texto escrito, lu-

1) LIMA, L. C. 1984, p. 46.

gar privilegiado de todas as verdades, mas também de todas as armadilhas, de todas as sinuosidades que possam levar a elas. *Dom Casmurro* apresenta estratégias muito especiais, na medida em que seu Narrador, com habilidade ímpar, praticamente consegue desviar para Capitu, ou para a tematização do adultério, as atenções gerais do leitor e da maioria da crítica, por incrível que possa parecer. É Silviano Santiago quem, em 1969, alerta contra esse perigo: "os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu (...) quando a única verdade a ser buscada é a de Casmurro". (2)

A bem da verdade ele não se enganava: há toda uma galeria de críticos mais preocupados em apresentar os índices de culpa/de inocência de Capitu do que em pesquisar o lugar de enunciação, onde se encontra o melhor e o mais importante da obra. Observemos rapidamente alguns deles: Augusto Meyer é peremptório: "Capitu engana o marido"; (3) Renato de Mendonça não menos: "Teve êxito em enganar o marido"; (4) José Veríssimo embarca na mesma canoa: "Ela o enganava com seu melhor amigo"; (5) idem, Lúcia Miguel-Pereira: "Traindo o marido, não seria Capitu vítima das tendências ingovernáveis?" (6) H. Pereira da Silva engrossa a corrente: "a dissimulação precoce de Capitu cresce com ela até o desabrochar do adultério". (7) Até mesmo Jacinto do Prado Coelho, de quem esperávamos uma leitura menos ingênua, resume o *Dom Casmurro* como a história de um adultério, e admite sem mais delongas a culpa de Capitu: "Capitu vem a casar com ele [Bentinho], atraí-a-o com Escobar, e no dia em que este é enterrado, mais uma vez exerce sua arte de fingir (...) (8); de Bentinho, diz que "sai do seminário, forma-se em Direito, casa com Capitu, prospera, tem finalmente um filho... mas vem a descobrir que o filho não é dele, que a mulher o enganara com um íntimo da casa, um velho companheiro de seminário, Escobar (...)" (9).

Até os críticos que desconfiavam das acusações demasiado

2) SANTIAGO, S. 1978. p. 32.

3) MEYER, A. 1975, p. 77.

4) MENDONÇA, R. 1959, p. 115-116.

5) VERÍSSIMO, J. 1981, p. 286.

6) PEREIRA, L-M. 1973, p. 97.

7) SILVA, H. P. da. *Sobre os romances de Machado de Assis*. S/D, p. 97.

8) COELHO, J. P. (dir.). 1978, p. 148-149.

9) id. ib., p. 207.

claras de Casmurro, e tendem a observar melhor a narrativa, não deixam de prender-se ainda à trama de *Dom Casmurro*, como se o melhor do romance estivesse ainda no enredo. Dirce Redel aponta para o fato de o nome do filho de Bento e Capitu ser justamente Ezequiel Escobar, "afastando a dúvida do adultério". (10) Como se o adultério fosse a pedra-de-toque de *Dom Casmurro*. Aliás, era, para alguns. Basta citar, para não ir mais longe, o *enigma de Capitu*, (11) de Eugênio Gomes, ou "O processo penal de Capitu", (12) de Aloysio de Carvalho Filho.

Acreditamos ser a amostra suficiente, no tocante ao perigo assinalado: o fato de o Narrador permanecer ao largo das atenções da crítica, enquanto todas as "baterias" se concentravam sobre Capitu, ou sobre o enredo. Ora, se observarmos o ponto de vista da narrativa de *Dom Casmurro*, é possível desfazer, rapidamente o primeiro equívoco — e quem nos auxilia é Helen Caldwell, com seu estudo *The Brazilian Othello of Machado de Assis*: (13) nele, a autora aponta para o fato de toda a narrativa ser suspeita, uma vez que só se tem a versão de Casmurro, um ciumento incorrigível, que não dá voz a mais ninguém, como sói acontecer nos relatos em primeira pessoa. O objeto narrado é, pois, a versão de Casmurro, com toda a sua visão de mundo: é sua interpretação dos fatos; é seu discurso; é sua verdade, o que não implica ser a Verdade.

Posto que reconheçamos os méritos de um estudo da natureza do de Helen Caldwell, não podemos deixar de observar uma particularidade: ela não avança muito no tocante à Enunciação. Fixando-se ainda na trama, na questão do adultério, ela trabalha ainda no mesmo nível daqueles críticos citados. Mesmo que sua perspectiva seja oposta. Como se ela operasse sobre a outra face da mesma moeda.

Nessa dinâmica, seria um rica metáfora a fornecida pelo próprio Casmurro, no Cap. LV: a da chave e da fechadura. Segundo ele, as chaves deviam ser fundidas antes das fechaduras, o que equivale a dizer que estas seriam construídas de modo a que a adaptação jamais fosse menos que perfeita. Ora, se esse Narrador tem de antemão uma "chave" tão instigante

10) RIEDEL, D. 1974.

11) GOMES, E. 1967.

12) CARVALHO Fº, A. 1959.

13) CALDWELL, H. 1960.

como o adultério de Capitu, não haveria outra saída para ele senão forjar todas as circunstâncias para que o encaixe se desse da maneira mais justa, sem que a fechadura estivesse além ou aquém das necessidades daquela chave. Daí a verdadeira riqueza de detalhes com que pinta o retrato de Capitu e dele próprio, em curiosa oposição: ela, a desmiolada, a sinuosa, a astuciosa, a estrategista, a grande dissimulada; ele, o puro, o digno, o sincero, o possuidor das mais sólidas qualidades morais. E para que o painel fique completo, aparece Escobar, minuciosamente caracterizado: estrategista, dissimulado, "de olhos fúgitivos", de fala, mãos, pés, tudo fúgitivo. Como a intenção do Narrador é, ao mesmo tempo, aperfeiçoar a fechadura e persuadir o leitor da culpa virtual de Capitu e Escobar, a simetria das "qualidades" morais de ambos é particularidade para a qual não se pode deixar de chamar a atenção.

No entanto, nem tudo se resume à precisão dessas instâncias. O texto de *Dom Casmurro* tem brechas, tem fissuras, tem ambigüidades que relativizam mesmo as insinuações mais peremptórias. No Cap. XII é este mesmo Narrador quem diz que Capitu "fez-se cor de pitanga". A se contar com sua decantada capacidade de dissimulação, como entender esse súbito enrubescimento senão desconfiando daquela afirmação categórica? Da mesma forma pode ser vista a semelhança física de Ezequiel com Escobar, o que, para o Narrador, seria mais uma "prova" do adultério de Capitu: por qual razão é também esta, Capitu, "o retrato" da mãe de Sancha, se não há nenhum parentesco entre ambas? E mais: se Ezequiel, tendo a "cabeça matemática" de Escobar, vem mais tarde a interessar-se por arqueologia, não seria este um argumento forte o bastante para abalar a tese da suposta consangüinidade, uma vez que quem gostava de velharias era Dona Glória (que tinha até um "museu"... ) e o próprio Casmurro? Não nos esqueçamos de que, no Cap. II ele enuncia claramente: "Uso louça velha e mobília velha". Além do mais, "atar as duas pontas da vida" não equivale, simbolicamente, a uma escavação arqueológica em suas próprias vivências, nos escaninhos do seu próprio passado?

Mas deixemos as ambigüidades do enredo. Embora válidas, elas não chegam jamais a ter a energia instigante de sua mesma presença no âmbito da Enunciação onde, na intermitência quase lúdica entre o esconder e o revelar, vão adaptar-se mais e mais ao "programa de verdade" de um Narrador que

se compraz em desconcertar o leitor a cada página, a cada nova circunstância que cria. Observe-se o Cap. LVIII, onde ele diz: "sendo este livro a verdade pura..." Para o leitor mais curioso, fica uma indagação sobre o estatuto dessa verdade: é a factual? é a ficcional? é o do discurso memorialista? é a histórica? a sociológica? é a verdade do ciumento? Como apostar na "verdade pura" de Casmurro, se esta singularidade já perdeu toda a sua força, mormente quando se sabe que "verdade é palavra para ser empregada no plural, uma vez que só existem programas heterogêneos de verdade"? (14) Em última instância, qual seria a marca mais específica da ambigüidade do discurso de Casmurro a não ser o seu teor de *diferença*, vale dizer, o seu teor de verossimilhança engendrada em retórica, para lembrar novamente o estudo de Silvano Santiago? Observemos: "Dom Casmurro, como bom advogado que devia ser, toma para si a defesa de Bentinho, arquitetando uma peça oratória". (15) Não é aleatório o uso do verbo: arquitetar implica não só planejar, mas construir passo a passo o todo do discurso, em que nenhuma etapa seja descuidada. Desde os alicerces (paradigma da felicidade dos pais de Bentinho) até os acabamentos (afastamento definitivo de Capitu / viuvez *avant la lettre*), passando pela "construção" propriamente dita, feita com os tijolos das caracterizações cheias de detalhes e com a argamassa da referência cultural a Otelo.

Vejam os porquê de ser talvez a retórica a melhor chave de leitura para a ambigüidade do discurso de Casmurro. Como se sabe, a retórica, desde que surgiu, teve na função de convencer a sua maior razão de existir: "a retórica era a arte de ganhar mais do que ter razão". (16) E se ganhar, nesse caso, significa convencer; abre-se um outro espaço necessário para que essa vitória não deixe dúvidas: o espaço da verossimilhança. O lugar do possível, do provável, do plausível. O lugar daquilo que pode ser aceito pelo bom senso, e que conta com o beneplácito social por não contrariar a lei nem a norma. Julia Kristeva lembra, a propósito, a *historicidade* do verossímil, observando que o conceito só existe a partir de uma determinação muito precisa de tempo e espaço: "A se-

14) VEYNE, P. 1984, p. 31.

15) SANTIAGO, S. op. cit., p. 36.

16) VEYNE, P. op. cit., p. 69.

mântica do verossímil postula uma semelhança com a lei de uma determinada sociedade, num dado momento, e a enquadra num presente histórico". (17) E Silviano Santiago, ao assinalar a presença da ideologia do Segundo Reinado no discurso de Casmurro, mostra que a verossimilhança é fator que ele jamais deixou de levar em conta: seja quando "retrata" uma sociedade burguesa, escravocrata e guiada pelas aparências, seja quando mostra seu próprio (des)ajustamento a essa sociedade.

Se, pois, para que a verossimilhança pudesse existir, tenha sido necessário que Casmurro "deixasse passar" circunstâncias ideológicas que não podem ser vistas senão como estilizações da ordem social, é preciso reconhecer que essas circunstâncias devam ter a função de mitos: porque intocáveis, porque inquestionáveis, porque irrecusavelmente aceitos como fatores de bem estar e de equilíbrio da sociedade. É por isso que não causam espécie nem a submissão religiosa de Dona Glória (promessa é promessa, e fim de conversa), nem o cristalizado casamento burguês, e nem o fato de toda essa burguesia possuir escravos: pretos comprados ou alugados. Muito verossímil. Mas onde a brecha que esgarce a tessitura desse todo, aparentemente fechado e acabado? Nas contradições da retórica que, forjando novos mitos, vão permitir colocar os primeiros em suspenso. Mas vamos por partes.

Observamos a ideologia do Segundo Reinado que é posta em cena. Como se dá a representação dos códigos sociais institucionalizados, vale dizer, a representação desses códigos como significados automatizados porque introjetados a ponto de não mais serem tidos como instâncias culturais e sim naturais? Em resumo, talvez possamos afirmar que: a) o código político-econômico se acha representado pela ordem social escravocrata, que equivale ao mito do trabalho como atividade pejorativa, porque ligada a elementos "inferiores"; b) o código social-religioso pelo casamento burguês com seu equivalente mito da fidelidade conjugal; e o código jurídico-retórico encontra representação perfeita no bacharelismo, que abriga o mito da lógica destinada a convencer pelo argumento.

Pois bem: qual seria a única maneira de abalar Significados tão ideologicamente enraizados? Qual seria a única

---

17) KRISTEVA, J. 1972, p. 50.

maneira de corroer esses mitos? *Dom Casmurro* apresenta uma saída muito especial, na medida em que seu criador não se limita a negar simplesmente os mitos, pois ele sabe que essa atitude jamais teria a mesma força contra-ideológica do forjar novos mitos que pudessem pôr em suspenso os já existentes — vale dizer, engendrar novos Significantes dotados de vigor bastante para *perverter* aqueles Significados. Simetricamente, como podemos perceber.

Para corroer o mito da ordem social escravocrata, forja-se o mito da malandragem, na figura do agregado: o “homem livre” que, a trabalhar para ganhar seu próprio sustento, preferia bajular sua “boníssima” benfeitora, como se a luta pelo pão de cada dia pudesse desonrá-lo ou, quem sabe, sujar-lhe as mãos ou as calças engomadas.

Para sublevar o mito do casamento burguês, com o paradigma a que já nos referimos (“sou toda sua, meu guapo cavalheiro”), a narrativa tematiza o adultério que, consumado ou não — não importa — instaura uma ruptura na ordem e um desequilíbrio nas relações familiares: Capitu se torna, para o código religioso, uma pecadora; para o código social, uma pessoa marginalizada (observe-se seu afastamento da sociedade, para salvaguardar as aparências). No entanto, a ambigüidade da “inocência” ou da “culpa” de Capitu acaba por fazer dela também um mito, uma vez que se torna impossível resgatar a exata configuração do seu comportamento, por não se ter mais que a palavra de Casmurro. Palavra suspeita, como vimos.

Por fim, para subverter o código jurídico-retórico com seu conseqüente mito do discurso lógico-cartesiano destinado a convencer, *Dom Casmurro* apresenta, nas fissuras de seu próprio discurso, a impossibilidade de se chegar a uma Verdade Absoluta, por mais “clara” que seja a sua fraseologia. Não são poucas as vezes em que Casmurro se “traí” (?). Por exemplo, ao desnudar o processo de sua retórica: “aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade (. . .)” (Cap. X); ou então, ao imprimir a seu discurso o tom que mais lhe convém: “Satisfi-la, atenuando o texto desta vez, para não amofiná-la (Cap. XLII); da mesma forma, ao reconhecer que papel agüenta tudo: “o discurso humano é assim mesmo, um composto de partes excessivas e partes diminutas” (id. ib.); ou, ao relativizar sua própria afirmação (“sendo este livro a verdade pura”), declarando não só que não confia inteiramente na

memória (no Cap. LIX declara: "Não, não, a minha memória não é boa"), como incitando também o leitor a desconfiar dele: "fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor" (Cap. XLV).

Não bastassem esses exemplos, duas particularidades do discurso de Casmurro vêm ratificar, de modo tão convincente quanto o dele, a subversão do código jurídico-retórico e a desmitificação da lógica cartesiana. São elas: uma, a intromissão declarada do reino da fantasia e da fertilidade de sua imaginação. No Cap. XL, ele declara textualmente: "a imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta". Não fosse assim, como poderia ele "ver" e "ouvir" o Imperador chegar-lhe à casa, conforme narra com tantos detalhes no Cap. XXIX? Ou por outra, como poderia "ver" as meias e as ligas de moças que talvez não as usassem. (Cap. LVIII)?

No entanto, a particularidade mais interessante é o modo pelo qual se desmascara, se desvela e se desnuda o próprio processo retórico. É aqui, nesta fresta da Enunciação, que é possível detectar a gênese do mito capaz de corroer o mito da lógica. É no Cap. XXXI que se encontra talvez uma das frases mais reveladoras do livro, porquanto capaz de ser núcleo gerador de todas as demais significações. "H: conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição". Ora, se é preciso repetir muito para convencer, nada mais natural que ele se faça agente de toda essa técnica que não só apreciava como não conseguia disfarçar de todo — tanto que a revela... O que ele consegue com isso é que o leitor mais atento perceba que a retórica, muito mais do que lógica e verdadeira, pode vir a dar-se como pura ficção: eis aí o novo mito, o único capaz de desarticular o cartesianismo do discurso de Casmurro, todo ele destinado a finalidades outras. O mito da ficção é o único capaz de abrigar "programas de verdades múltiplas" simultâneos, embora não necessariamente contraditórios: se tudo se resumisse à contradição, não teria sido ultrapassado o estágio da paródia (inversão pura e simples dos Significados). Note-se que esta palavra não foi jamais usada, quando tentamos mostrar a maneira pela qual a linguagem do romance aliena os mitos existentes promovendo o surgimento de outros. Parodiar é trazer ainda o mesmo discurso, apenas elaborado em oposição significativa. Insistimos que o engendramento de novos mitos que

tenham o vigor necessário para suspender os primeiros deva dar-se em discurso *de diferença*. É aí que, na eficácia do ficcional, pode-se dar a passagem do homem "sistemático" (o que aceita tudo) para o homem "problemático": aquele que, desistindo de acreditar nos Significados e até nos sentidos do mundo (os mitos, os códigos), é capaz de buscar significações que possam estar, quem sabe, nas franjas de algodão daquelas instituições aveludadas.

Isso, Machado de Assis realizou em quase toda a sua obra, e particularmente em *Dom Casmurro*, onde ele mostra não só o esfacelamento da Verdade Absoluta pela pluralidade de verdades que podem conviver harmonicamente, como ainda o trabalho de linguagem que não se cansa de perfurar o Signo, elaborando novas e incessantes significações. Verdadeiras ou não: importa? Ademais, para que alongarmos estas considerações, se as palavras de Gilles Lapouge, na quarta capa do livro de Paul Veyne nos dão a melhor chave de ouro que poderíamos desejar? Ei-las: "A Verdade não é mais real que os mitos. Ela é a filha do tempo. Os homens a inventam como inventam a História. E a Verdade de agora é tão alucinada quanto as verdades que a precederam."

Será preciso mais, para se inferir que é mais que tudo na *representação da verdade* — ou na ficção, ainda que alucinada — que pode residir o maior interesse da investigação do analista que decida aproximar-se de *Dom Casmurro*?

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

01. ANDRADE, Mário de. "Machado de Assis". In: **Aspectos da literatura brasileira**. S. Paulo, Martins, 1974.
02. ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio-S. Paulo-Porto Alegre, V. M. Jackson Ed., s/d.
03. BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio, Difel, 1975.
04. BRAYNER, Sônia. "As metamorfoses machadianas". In: **Labirinto do espaço romanesco**. Rio, Civ. Bras., 1979.
05. CALDWELL, Helen. **The Brazilian Othello of Machado de Assis**. Los Angeles, University of California Press and, 1960.
06. CARVALHO F.º e Francisco Aloysio de. "O processo penal de Capitu". In: **Machado de Assis**. Salvador, Publicações Universidade da Bahia, 1959.
07. COELHO, Jacinto do Prado (dir.). **Dicionário de Literatura**. Porto, Figueirinhas, 1978.

08. COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio, Liv. S. José, 1966.
09. GOMES, Eugênio. **O enigma de Capitu**. Rio, José Olympio, 1966.
10. GRIECO, Agripino. **Poetas e prosadores do Brasil**. Rio, Conquista, 1968.
11. **Viagem em torno a Machado de Assis**. São Paulo, Martins, s/d. Martins, s/d. ..
12. KRISTEVA, Julia. "A produtividade dita texto". In: **Literatura e semiologia**. Petrópolis, Vozes, 1972.
13. LAJOLO, Marisa. "Machado, um arquiteto de personalidades". In: **Literatura comentada**. São Paulo, Abril Educação, 1980.

## CANTO DE AMOR AO CEARÁ

Jarbas Junior

Há mais de quatro décadas um homem se dedica aos versos. Que fidelidade a uma idéia! É sua vida inteira. Alma e corpo num fogo que continuamente se transforma em luz. Em poemas que iluminam o Ceará. Premiadíssimo poeta da literatura brasileira. Tem nome de rei (do legendário rei Artur da Távola Redonda) e é príncipe sob todos os aspectos que o considerarmos, dos poetas cearenses. Título mais do que justo — digno do seu caráter nobre, afável, gentil, honesto e amigo. Um talento de escol entre nós! Parnasiano-modernista de sonetos impecáveis. Sua alma filha do mar, da imensidão e do sol, resplandece na sua vasta obra. Grande poeta! Poeta maior! Só um vate assim cantaria deste modo (estes versos primorosos do emocionante poema "Canto de Amor a Fortaleza"):

"Quanto és mansa, e bucólica, e pura,  
e bela, e jovem, ó grande flor atlântica  
plantada mais em nós do que no chão!"

É uma torrente de poemas tonantes de vigorosas imagens telúricas. O Jaguaribe sob relâmpagos formidáveis. A cheia, a seca, o sertão indomável na nostalgia de versos recolhidos do passado, ou na homenagem lírica ao épico acervo de coragem, beleza e valentia da nossa terra. Painel cabal de tudo que temos de autêntico, único e pessoal.

Os poemas surgem sob os mais variados ritmos, metros e cadências, envolvendo-nos numa psicofera arrebatadora. É como a presença viva da terra diante de nós.

Em *Louvor do Ceará*, a predominância da Elegia demonstra, além do absoluto domínio de uma espécie literária difícil, a alma saudosa do cearense. O sentimento um tanto altivo de apego mesológico. Belos poemas que destaco: "Elegia Cearense". E estes belíssimos versos:

"Longo o silêncio sobre os campos.  
Longo o olhar que ama o que perdeu."

.....

"Ai Ceará  
teu nome está  
em nós como um sinal  
de sangue, sonho e sol!"

Observo em "Sonetos Telúricos e Sentimentais" a contagem das sílabas métricas na escansão dos versos. O decassílabo aparece esculpido na sua solene ressonância árcade. Enfocando temática popular o nosso príncipe, na clâmide do soneto, declama em linguagem simples, palpitante e atraente, versos como estes:

"O verde morre. Agora, no sertão,  
O chão é grande e estranho personagem  
Que as heranças perdeu e sem linhagem  
Desperta a mais sofrida compaixão."

.....

"Nunca se sabe onde o sertão começa  
Nunca se viu onde o seu chão termina.  
O sertão, arco-íris que regressa,  
é uma canção em nós. Ou nossa sina.  
É o pátio assombrado da fazenda,  
Uma velha e pálida moenda.  
Uma vida de dor e disciplina.  
É uma valsa deixada na quermesse.  
O lobisomem, em lenda, se anoitece.  
Ou uma saudade imensa e peregrina."

Esta estrofe que abre *Cântico dos Cânticos* como o próprio título do poema evidencia, é digna de um Salomão.

Uma composição poética longa, uma ode avoenga de grande vibração lírica. É montar no ginete do verso feroso e cavalgar intrépido pelas vastidões de terras cearenses que o poema descortina. Ceará valente! "Tudo é sertão. É mito e encantação." Nunca se soube onde o seu chão termina".

Em *Poemas e Canções* temos as procissões, os retirantes, as litanias e dores, as saudades que são feridas no coração. A alma sofrida e esperançosa, cheia de fé, emoção e amor do nordestino-cearense.

Nos demais cenários deste itinerário lírico sobre o Ceará há tanto o que admirar! Versos que traduzem o que sentimos de mais íntimo e belo. Canto verdadeiramente de amor! sobre o homem e a terra de que somos filhos e, eventualmente, poetas também. Pois a poesia é o reflexo vivo de tudo que fazemos, sofremos e somos no heroísmo do dia-a-dia ou na grandeza sublime de um gesto de altruísmo e arte, como fez Artur Eduardo Benevides, repartindo conosco o lirismo fidalgo de sua alma azul em poemas inesquecíveis.

Esta pesquisa averiguou o pressuposto de que o ensino de Literatura Brasileira (LB) nos cursos de graduação em Letras das Universidades existentes em Fortaleza tem características com preponderantemente reprodutoras.

A relevância da questão transcende a partir do estabelecimento de algumas premissas: a sociedade brasileira é uma sociedade dependente, um modo de superar a dependência pode realizar-se através da conscientização dessa situação e de uma ação que vise à autonomização, e Universidade pode contribuir decisivamente para esse modo de superação da nossa dependência cultural através de um ensino referente a um currículo visando à formação de pessoas críticas e criativas, com conhecimento das problemáticas nacionais e aptidão para equacioná-las.

No estabelecimento destas premissas, foi decisiva a análise das questões apresentadas, a seguir, nos itens 1, 2 e 3.

(1) Projeto de Dissertação de Mestrado apresentado ao Curso de Mestrado em Letras da UFC, tendo sido defendido no dia 02 de setembro de 1980 e aprovado, no mesmo dia, pela Comissão Julgadora integrada pelos Professores Dr.<sup>o</sup> Manoel Luiz Lopes Delgado (Orientador), Dr. Antonio Carlos de Almeida Machado, Dr. Luiz Tavares Junior e o Sr. Benício Tavares.

O texto original contém 180 palavras, distribuídas em 72 linhas de escrita, segundo o padrão de 25 palavras e 30 linhas por página.

## O CARÁTER REPRODUTOR DO ENSINO DE LITERATURA BRASILEIRA NOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM LETRAS \*

Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez

Esta pesquisa averiguou o pressuposto de que o ensino de Literatura Brasileira (LB) nos cursos de graduação em Letras das Universidades existentes em Fortaleza se caracteriza como preponderantemente *reprodutor*.

A relevância da questão transparece a partir do estabelecimento de algumas premissas: a sociedade brasileira é uma sociedade dependente; um modo de superar a dependência pode realizar-se através da conscientização dessa situação e de uma ação que vise à autonomização; a Universidade pode contribuir decisivamente para esse modo de superação da nossa dependência cultural através de um ensino referente a um *ser-sujeito*, visando à formação de mentes críticas e criativas, com conhecimento dos problemas nacionais e aptidão para equacioná-los.

No estabelecimento dessas premissas, foi decisiva a análise das questões apresentadas, a seguir, nos itens 1, 2 e 3.

(\*) Resumo de Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Educação da UFC, tendo sido defendida no dia 09 de setembro de 1980 e aprovada, na mesma data, pela Comissão Julgadora integrada pelos Professores Dr.<sup>a</sup> Maria Lúcia Lopes Dallago (Orientadora), Dr. Antonio Carlos de Almeida Machado, Dr. Luiz Tavares Júnior e Silene Barrocas Tavares.

O texto original contém 160 páginas, acrescidas de 73 páginas de anexos (programas de disciplinas e modelos de questionários).

## 1. CONSTATAÇÃO DA SITUAÇÃO DE DEPENDÊNCIA E POSSIBILIDADES DE SUPERAÇÃO DA DEPENDÊNCIA

Analisando a trajetória do pensamento da *intelligentsia* brasileira, diversos estudiosos têm aí detectado uma marcante tendência, nas duas últimas décadas, para a conscientização da situação de dependência da sociedade brasileira.

No Brasil, como em quase todos os países da América Latina, o debate de idéias desencadeado a partir da teoria da dependência tem feito emergir, em diversos setores — como o histórico, o sociológico, o político, o artístico, o literário, o educacional — a consciência da situação de dependência e a urgência da necessidade de superá-la.

A crença de que entre os países ditos desenvolvidos e os ditos subdesenvolvidos existia apenas uma diferença de estágio do sistema produtivo esvaiu-se, substituída agora pela percepção de que há entre eles, também, uma diferença "*de função ou posição dentro de uma mesma estrutura internacional de produção e distribuição*", o que supõe "*uma estrutura definida de relações de dominação*".<sup>1</sup>

Diante da insuficiência dos conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento para abranger aspectos essenciais da problemática sócio-econômica dos países latino-americanos, a comunidade científica dos sociólogos e teóricos da economia destes países conseguiu firmar a teoria da dependência, a partir da qual vêm surgindo análises bastante esclarecedoras, não só nos campos especificamente da sociologia e da economia, como nos da história, nos dos estudos literários e de arte etc.

O conceito de dependência ou os conceitos de dependência, hoje aceitos por grande parte da intelectualidade latino-americana, comportam algumas diferenças.<sup>2</sup> Não pretendendo aqui retomar a discussão da sociologia latino-americana sobre o conceito de dependência, consideramos dependência não apenas como uma relação,

*mas como uma qualidade da sociedade dependente. Em conseqüência, dependência entende-se antes como um produto histórico do processo de internalização das múltiplas e complexas relações, processos e estruturas entre sociedades centrais e periféricas.*<sup>3</sup>

O conceito pressupõe relações de dependência entre países centrais e periféricos mas, sobretudo, enfatiza as conseqüências destas relações no plano interno das sociedades

dependentes. Assim, o conceito não deve ser tomado como algo "externo" às sociedades, pois a situação de sociedade dependente configura um sistema de relações entre o político e o social, relações de classe, modos de produção, formas de cultura, diferente do que se processa em uma sociedade dominante.

Para o aproveitamento do conceito de dependência no campo especificamente cultural, aceitamos a definição de Da-canal:

*é a situação em que não há homologia entre a super-estrutura ideológico-cultural e a teia de relações sociais e históricas sobre as quais esta superestrutura está colocada ou ainda dependência cultural é um fenômeno histórico, específico e determinado, cuja manifestação se dá nos espaços semicoloniais latino-americanos em que se estruturam sociedades dependentes caracterizadas essencialmente por uma "cultura de prolongamento".<sup>4</sup>*

Convém, assim, examinarmos as especificidades da formação histórica do Brasil para apreendermos com maior profundidade a questão de nossa dependência cultural.

Condições peculiares à nossa formação colonial podem explicar a relativa facilidade com que se processou entre nós a transplantação da cultura portuguesa. A relação que se estabeleceu entre Portugal e o Brasil-Colônia diferiu essencialmente da relação entre Portugal e seus territórios da África e da Ásia. Enquanto estes se constituíam em:

*simples feudos destinados à exploração de rapina ou meros enclaves comerciais nem exigindo a dominação militar direta ou a destruição radical das culturas autóctones,<sup>5</sup>*

o Brasil veio a se tornar um prolongamento de Portugal, o que se consolidou depois da vinda de D. João VI.

Ademais, diferentemente do que ocorreu com alguns países da América Latina, a cultura de nosso povo autóctone achava-se em estágio tão anterior ao da cultura ocidental europeia, que oferecia pouca resistência à descaracterização de seus valores.<sup>6</sup>

A nosso ver, não houve no Brasil uma fase de conquista, na acepção que o termo tomou na história, por exemplo, do

México e do Peru. Houve, mais propriamente, uma domesticação dos índios, conseguida, em parte, pela ação da Companhia de Jesus.

Assim, é compreensível que o povo mestiço que aqui se formou, embora com características próprias, em espaço e circunstâncias diferentes, adotasse uma cultura já estruturada como a portuguesa.

Posteriormente, quando nos organizamos como nação, atravessava a Europa anglo-francesa uma fase de expansão industrial-capitalista, em cuja órbita entramos.

A partir, pois, das chamadas guerras de emancipação, que marcam o fim da hegemonia dos países ibéricos na América Latina, difunde-se mais fortemente a influência francesa na literatura, nas artes e na arquitetura.

O francesismo da elite social e cultural do fim-de-século é um episódio bem demarcado dentro da história da nossa cultura.<sup>7</sup> É perceptível na descrição dos ambientes *fin-du-siècle*, na adoção da *art-nouveau*, no vestuário da época pautado nos figurinos parisienses, nas leituras (esperava-se com ansiedade o último *paquête* que vinha da Europa, trazendo o mais recente modismo literário). Uma pesquisa nos romances de costumes da sociedade urbana da época (como alguns escritos por Machado de Assis e mesmo o romance *Tentação* do cearense Adolfo Caminha) poderia oferecer dados relevantes a esse respeito.

A hegemonia inglesa se manifestava, sobretudo, nos setores político, econômico, militar, tecnológico-industrial, comercial, de navegação e transporte.

A partir, porém, da 2.<sup>a</sup> guerra mundial, quando os Estados Unidos passam a experimentar inegável supremacia econômica e política no mundo Ocidental, as relações entre os países latino-americanos e os países hegemônicos tornar-se-iam cada vez mais complexas, só explicáveis por uma interação de fatores externos e internos, em cada país.

Essa mesma conjunção de fatores permitiria a larga influência, econômica e política, dos EUA em nosso país, cujas conseqüências culturais mais evidentes foram: a difusão do *american way of life*, ou seja, dos padrões americanos de vida (a preocupação com o conforto e o conseqüente consumo de produtos eletro-domésticos, a influência da moda à vontade etc.); a dependência técnica e tecnológica; a difusão da música e do cinema americano (veículos de valores americanos); a transplantação de padrões educacionais (a escola de John Dewey, por exemplo).

Da constatação da dependência, partem alguns para a definição de um impasse: não há como sair da atual situação de dependência sem radicais mudanças na estrutura social, política e econômica do país. Outros acreditam na possibilidade de superação do estado de dependência, "*através do pensamento e da ação, ideológico-críticos, e depois, através do pensamento e da ação cientificamente fundados*".<sup>8</sup>

Cardoso e Faletto, em trabalho considerado já clássico no assunto, admitem que os "*influxos do mercado*" não são suficientes para explicar mudanças e que há de se analisar aí "*a atuação das forças, grupos e instituições sociais*".<sup>9</sup>

Evidencia-se, pois, o papel que uma ação cultural (desencadeada, por exemplo, por grupos intelectuais) pode desempenhar na superação da situação de dependência.

A partir de 60 e, mais acentuadamente, nos anos 70, a intelectualidade latino-americana vem assumindo este papel.

Parece implícito que o caminho percorrido por parte considerável dessa intelectualidade — o que é constatável através das publicações em torno do assunto — vem sendo o seguinte:

- 1) elaboração de teorias econômicas e sociais que expliquem melhor a situação peculiar dos países latino-americanos;
- 2) aceitação da(s) teoria(s) da dependência como adequada(s) à situação desses países;
- 3) alargamento do conceito para o campo cultural, artístico, literário, educacional e outros;
- 4) busca de superação da dependência desses países, considerando-se como primeiro passo a conscientização da situação de dependência por camadas mais amplas da sociedade (*pensamento e ação ideológico-críticos*) e, posteriormente, ou concomitantemente, a elaboração em níveis de teoria e práxis (*pensamento e ação cientificamente fundados*) de soluções viáveis.

Os três primeiros momentos já transcorreram. Neste início dos anos 80, vive a intelectualidade o quarto momento, desdobrável em dois: a conscientização e a formulação de soluções.

## 2. SOCIEDADES DEPENDENTES E SISTEMAS DE ENSINO

Parece assente entre os filósofos da educação que o sistema educacional tende a uma situação íntima de dependência em relação à sociedade global e, conseqüentemente, tende, também, à reprodução de seus valores.<sup>10</sup>

Admitida, porém, a reprodução não como uma fatalidade mas como uma tendência, devemos analisar os mecanismos que o sistema societal global e o sistema de ensino utilizam para se reproduzirem. A partir da análise desses mecanismos é que podemos construir uma ação que objetive a mudança.

Assim, o sistema de ensino que tende à reprodução:

- \* procura mascarar ou ocultar suas relações com a ideologia dominante, ou seja, esconde o papel ideológico e político da educação;

- \* enfatiza a transmissão de uma cultura já estabelecida (cultura da classe dominante);

- \* centraliza sua ação numa relação oprimido-opressor em que o educando é um *ser-objeto* (na acepção de Paulo Freire).

Partindo da análise dos mecanismos da reprodução, podemos chegar a algumas conclusões com relação aos princípios de uma pedagogia que queira fugir a este esquema e tente ser uma força de transformação da sociedade, sobretudo nas sociedades dependentes.

Um educador que vem construindo a teoria e a práxis de um tipo de educação libertadora, é, consabidamente, Paulo Freire. Admitindo que a educação domesticadora (ou para a dependência) se apoia, sobretudo, na *relação antidialógica ou relação oprimido-opressor e na invasão cultural ou relação invadido-invasor*, Paulo Freire propõe uma *educação como prática da liberdade ou educação problematizadora* que:

- desmitologiza
- considera o diálogo indispensável
- promove o pensamento crítico
- funda-se na criatividade e estimula a reflexão e a ação autênticas.<sup>11</sup>

Assim, à educação centralizada no *ser-objeto*, Freire opõe a educação centralizada no *ser-sujeito*.

Moacir Gadotti, que vem propugnando por uma pedagogia do conflito, se interroga diante da questão da reprodução nos sistemas de ensino: “é possível uma educação que tente participar do processo de transformação da sociedade que a mantém e que ela reproduz?”. Para ele, uma pedagogia revolucionária (ou do conflito) que se opõe à pedagogia conservadora é “aquela pedagogia que não tenta esconder a contradição da educação numa sociedade, mas tenta mostrá-la”.<sup>12</sup> Ou seja,

enquanto a educação reprodutora mascara suas relações com a ideologia dominante, a educação do conflito coloca em evidência essas relações. Assume-se como ato político.

Assim, a pedagogia que Gadotti propõe não se preocupar "apenas com o conteúdo e a forma do que pretende ensinar, mas com o contexto no qual ela ensina".<sup>13</sup>

As relações entre a sociedade brasileira — que já constatamos ser dependente — e o seu sistema de ensino foram lucidamente analisadas por Manfredo Berger, em seu livro *Educação e Dependência*.

Depois de estabelecer uma periodização para o desenvolvimento do sistema educacional brasileiro, o autor examinou os fatores que definem o surgimento, o desenvolvimento e a transformação do sistema educacional e suas relações com a situação de dependência da sociedade como um todo.<sup>14</sup>

Os resultados de sua análise nos mostram as limitações do sistema educacional brasileiro que "exerce um papel passivo", através do processo mecânico de transplantação de modelos, ideais e conteúdos de educação; e "é antes agente de controle que de emancipação".

Para o autor, como relatávamos antes, existe a possibilidade teórica de o sistema educacional atingir uma situação emancipatória,

*na medida que ele for moldado com referência ao sujeito, ao invés de sê-lo com referência ao objeto, pois a situação de dependência somente poderá ser superada pela obtenção de identidade, segurança e determinação próprias, tanto individuais como coletivas".<sup>15</sup>*

### 3. UNIVERSIDADE E DEPENDÊNCIA

No Brasil, a Universidade parece não ter assumido decisivamente essa causa, o que torna ainda atual, entre nós, a questão da Universidade como instituição reprodutora e como instituição criadora.

Debate-se a Universidade brasileira entre uma força inercial, mantenedora, retransmissora e reprodutora de conhecimentos e posicionamentos estabelecidos e uma força dinâmica, desestabilizadora, criadora de novos conhecimentos e posicionamentos.

Não é apenas mais uma querela entre o velho e o novo, nem somente o descompasso entre a estrutura burocraticamente lenta de nossa Universidade e os reclamos da sociedade

impulsionada pelas necessidades geradas com o avanço tecnológico.

Mais que isso, a crise da Universidade no Brasil é uma crise de desvinculação com a realidade nacional, ou seja, com a nossa realidade de país subdesenvolvido e culturalmente dependente.

A nossa Universidade não tem sabido encontrar soluções nem atender convenientemente às necessidades específicas da comunidade brasileira. Limita-se, quase sempre, a manter o *status quo* através da adoção de modelos e tecnologias importados e de um ensino que meramente induz à reprodução desta situação.

Partindo-se das teorias de dependência, admite-se que é comum, nos países cultural e economicamente dependentes, os sistemas educacionais agirem como mantenedores e controladores da ordem estabelecida.

Analisando a educação superior no Brasil, desde a função e o funcionamento da escola superior isolada até a estrutura da Universidade de hoje, Florestan Fernandes conclui que se estabeleceu um padrão brasileiro de escola superior:

*escola de transmissão dogmática de conhecimentos nas áreas do saber técnico-profissional, valorizadas econômica, social e culturalmente pelos estratos dominantes de uma sociedade de castas e estamental.*<sup>16</sup>

De início, este padrão correspondia intrinsecamente ao tipo da relação que a escola superior mantinha com o sistema de poder representado por uma sociedade fundamentalmente oligárquica.

Realizava-se o ensino superior das escolas isoladas em duas funções: transmitir conhecimentos estabelecidos e formar profissionais. Omitia-se a função de instância criadora — na produção de conhecimentos originais — e crítica — na formação de mentes voltadas para o conhecimento crítico da sociedade e da realidade brasileiras.

Com a fundação da Universidade de São Paulo e a do Distrito Federal, no início da década de 30, a situação não se alterou decisivamente, pois estas Universidades se constituíram como agrupamentos de escolas isoladas sem a estrutura nem o espírito universitário.

Ainda assim, a USP e algumas outras Universidades surgidas posteriormente representaram um foco de mudança atra-

vés, sobretudo, da introdução da pesquisa nas atividades universitárias.

Na década de 60, a Universidade de Brasília, concebida por Darcy Ribeiro, constituiu uma tentativa de ruptura do padrão brasileiro de ensino superior, assim como o movimento pela Reforma Universitária que se difundiu, sobretudo, no sudeste do país.

A uma sociedade urbano-industrial, com interesses e necessidades fundamentalmente diferentes, deveria corresponder "uma Universidade que procura na pesquisa criadora um meio de autonomização intelectual crescente e de aceleração do desenvolvimento cultural".<sup>17</sup> Surgiram, então os reclamos de uma reforma universitária que permitisse, através da reformulação dos objetivos, estrutura e funcionamento da Universidade, sua adequação às exigências da sociedade.

Embora o movimento pela Reforma tenha partido de dentro da própria Universidade, sobretudo dos discentes, o Governo Revolucionário tomou a sua liderança e instituiu-a sem prévia consulta a amplas camadas da comunidade universitária.

Se a reforma conseguiu agilizar alguns setores de estrutura universitária (fim das cátedras, instituição dos departamentos como células universitárias etc.) não contentou a grandes parcelas das comunidades universitárias, desejosas de terem participado do processo de reformulação da Universidade.

Não queremos aqui compilar as muitas críticas geradas a partir do texto da Reforma e de sua implantação. É imprescindível, no entanto, ressaltar o aspecto da marginalização da comunidade universitária em quase todo o processo da Reforma.

Se é "função da Universidade" — viabilizada através da comunidade universitária — "contribuir para a elaboração do modelo cultural da sociedade a que pertence",<sup>18</sup> deveria contribuir, ainda com maior propriedade, para a construção do modelo de Universidade de que a sociedade necessita.

Assim, uma Universidade brasileira contemporânea que pretenda ser coerente com suas funções crítica, elaboradora, prospectiva e, ao mesmo tempo, estar integrada nos problemas nacionais, contribuirá, sem dúvida, para o processo de autonomia nacional.

A um ensino que viabilize a construção de modelo de Universidade acima aludido chamamos *criador* enquanto ao ensino dirigido a um *ser-objeto*, visando à manutenção do *status quo*,

através da formação de mentes obedientes e alienadas da realidade nacional, chamamos ensino *reprodutor*.

Assim, o ensino *criador*, a nível universitário, exige:

- \* compromisso social com a realidade nacional para a formulação e a concretização (teoria e práxis) de um projeto de educação que ofereça oportunidades realmente democráticas;
- \* participação do professor e do aluno como sujeitos do ato de conhecer, o que faz pressupor o desenvolvimento da consciência crítica de ambos;
- \* conhecimento de ângulos da realidade nacional, observáveis através das diversas disciplinas que, apresentando a situação de dependência, transformem a educação universitária num esforço de superação da dependência.

Enquanto o ensino *reprodutor*, a nível universitário, pressupõe:

- \* convivência com uma ideologia dominante, interessada na manutenção do *status quo* educacional;
- \* relação de dominação professor-aluno, onde o conhecimento é concebido como transferência de informações, habilidades etc.;
- \* alienação da realidade nacional, refletida na concepção de que cada disciplina só tem valor em si mesma.

Partindo das premissas indicadas no início deste resumo e com apoio na observação empírica e na pesquisa bibliográfica (incluindo análise da trajetória diacrônica do ensino literário no Brasil, desde a Colônia, assim como a determinação de suas matrizes ideológicas na 2.<sup>a</sup> metade deste século e de suas perspectivas atuais) que nos levavam à suspeita de que o ensino universitário de LB não se realizava em níveis compatíveis com um esforço de conscientização e superação da dependência cultural, decidimos verificar o pressuposto de que o ensino de Literatura Brasileira nos cursos de Letras existentes em Fortaleza caracterizava-se como preponderantemente *reprodutor*.

Expomos, a seguir, os principais pontos de nossa reflexão que nos permitiram chegar ao pressuposto acima, mola essencial deste trabalho.

#### 4. ENSINO DE LETRAS E DE LITERATURA BRASILEIRA

##### 4.1. Retrospectiva

Admitindo que o ensino de literatura no Brasil esteja em

crise, acreditamos que o caminho mais adequado para o desvendamento das razões que a motivam sejam a análise de sua trajetória diacrônica e a confrontação de sua situação atual com as expectativas do momento histórico que vivemos hoje.

Nasceu o ensino da Literatura, como quase tudo que se implantou de cultura no Brasil-Colônia, pelas mãos dos padres da Companhia de Jesus.

No nosso primeiro Colégio de Letras Humanas, na Bahia de 1553, de que nos dá notícia pormenorizada a História do Padre Serafim Leite, eram estudados os clássicos, de Ovídio a Horácio, de Demóstenes a Homero. Embora dentro de um currículo humanista, o ensino de literatura estava moldado por uma ideologia contra-reformista, codificada, ainda no século XVI, pelo *Ratio et Institutio Studiorum*.

Até pouco tempo aceitava-se, pacificamente, a idéia de que o ensino jesuítico de Letras foi marcadamente humanista.

É discutível, hoje, a validade desse juízo após o resultado de revisões no campo dos estudos literários e da cultura (identificação do *zeitgeist* da época com o Barroco e deste com a ideologia da Contra-Reforma) e da história (o comprometimento do ensino jesuítico com a formação de sacerdotes e com a catequese, assim como a orientação de severa vigilância sobre a liberdade de espírito, ditada pelo *Ratio*).

É questionável, também, do ponto de vista dos interesses e das necessidades da Colônia, embora rigorosamente lógica do ponto de vista dos interesses da Companhia de Jesus, a implantação de cursos, da natureza do Colégio da Bahia, sem raízes na vida cultural e econômica de então: "a catequese, e não a instrução, era o único propósito dos jesuítas e a própria razão de ser de suas atividades."<sup>19</sup>

Caracterizou-se, pois, de início, o ensino de literatura e de humanidades em geral — por três aspectos fundamentais:

- 1 — o comprometimento com interesses externos;
- 2 — o alheamento à realidade circundante;
- 3 — a formação de elites inteiramente desvinculadas da produção e do trabalho.

Durante todo o período colonial, os religiosos — jesuítas, franciscanos, beneditinos e carmelitas — representaram, praticamente, toda a nossa fonte de saber didático. Os jesuítas chegaram a manter 17 colégios, cuja orientação, de caráter retórico e livresco, iria influir nos rumos da cultura brasileira.

Somente no início do século passado é possível perceber uma mudança capital no ensino brasileiro. Sob a influência do sistema napoleônico de ensino superior — que veio a fornecer, aliás, um padrão para o mundo latino — foram criadas faculdades autônomas no Brasil de D. João VI, mais voltadas para a formação de profissionais do que para difusão do saber preponderantemente teológico e literário do ensino eclesiástico.

Coerente com a formação profissional que pretendia, o ensino superior da época não cogitava no ensino de Humanidades. Por esta razão, os colégios religiosos, mantenedores da tradição literária, serviram

*de complemento e contrapeso à cultura estritamente profissional, e quase uma reação contra ela difundindo-se, num movimento ascendente, para as escolas superiores e retardando a introdução, nestas, do espírito científico.*<sup>20</sup>

Já foram estudadas em capítulo anterior as conseqüências advindas da orientação profissionalizante do ensino superior brasileiro que, iniciada na Colônia, continuou por todo o Império e ainda na República, adiando a criação da Universidade em nosso país.

Durante o século XIX, o ensino de Humanidades desenvolveu-se, geralmente, através das chamadas classes ou cadeiras de Retórica. Nelas adotavam-se os mesmos manuais usados na Universidade de Coimbra ou compêndios e tratados neles baseados.

No entanto, várias obras de sistematização literária, publicadas no século passado, dão conta do interesse que a questão da literatura no Brasil começava a despertar.

Em 1826 surge o *Resumé de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil* de Ferdinand Denis (1798-1890), marco inicial de nossa historiografia literária. Em 1835, José Inácio de Abreu e Lima (1796-1869) publica o *Esboço Histórico, Político e Literário do Brasil*, em que faz um balanço negativo de nosso "crédito literário". Em 1843, na revista *Minerva Brasiliense*, Joaquim Noberto inicia a publicação de seus *Estudos sobre a Literatura Brasileira*, parte de um projeto inconcluso de uma História da Literatura Brasileira.

Aliás, a *Minerva Brasiliense* se propunha a ser órgão de conscientização de uma autonomia literária brasileira. Um de seus colaboradores, Nunes Ribeiro, inicia polêmica a respeito da nacionalidade das literaturas: "se os brasileiros têm seu

caráter nacional também devem possuir uma literatura pátria."21

Na 2.<sup>a</sup> metade do século, surgem as tentativas de sistematização da literatura brasileira, seja na forma de antologias, como o *Florilégio da poesia brasileira* do Varnhagen ou de histórias, como *Le Brésil Littéraire* (1863) de Wolf e o *Curso Elementar de Literatura* (1862) de Fernandes Pinheiro.

Somente, porém, com os representantes críticos da chamada geração de 70, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, inicia-se uma nova fase nos estudos literários no Brasil.

O esforço de sistematização literária refletia-se também em várias iniciativas de projetos legislativos referentes ao ensino de Humanidades.

Em 1823, Martins Francisco Andrada encaminhava à Constituinte projeto de criação de uma Universidade brasileira que abrangesse o ensino de todas as ciências e belas-letas. No mesmo ano, outro projeto seria apresentado à Constituinte, no qual o 3.<sup>o</sup> artigo dispunha sobre a criação de uma direção geral de estudos que presidiria a todos os estabelecimentos literários do Império. Em 1846, era apresentado à Câmara dos Deputados projeto que previa a criação de um liceu nacional, destinado ao ensino das letras e dos elementos das ciências. No ano seguinte, como resultado de discussões geradas a partir de projetos anteriores sobre o ensino, surgia um projeto que visava disciplinar o ensino primário e secundário e estabelecer normas para a criação do Liceu Nacional. Como todos os outros projetos acima citados, não foi aprovado.<sup>21</sup>

No final do século, as idéias literárias seriam difundidas no ensino superior, não através de um ensino formal de letras que, a essa época, não existia, mas através da atividade intelectual dos alunos de outras faculdades, como as de Direito de São Paulo e de Recife.

Com relação especificamente ao ensino superior de Letras, no início deste século foi fundada a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Bento e Instituto de Educação Anexo, que viria a ser o primeiro modelo das faculdades de Filosofia, Ciências e Letras (ou de Educação, Ciências e Letras), que se difundiram no país.

A partir daí, estava aberto o chamado *ciclo das faculdades de Filosofia no Brasil*, com a criação desses estabelecimentos em muitas cidades do país, grandes ou pequenas. Dada a facilidade de implantação — sala, quadro-negro, carteiras, peque-

na biblioteca e professores improvisados — elas proliferaram, com seus defeitos e qualidades.

Tiveram duas funções primordiais: a preparação de professorado para o ensino secundário e a transmissão da chamada cultura ocidental.

A ideologia que iluminou a criação das faculdades de Filosofia era porém mais ambiciosa. Na USP, a Faculdade de Filosofia, deveria constituir-se, como dizia Fernando Azevedo, na

*grande força de atração capaz de fazer gravitar em torno dela a constelação dos institutos de caráter profissional, por meio da sólida preparação cultural e científica, puramente teórica, que ela ministra e que deve fundamentar e informar a especialização a cargo dos institutos.*<sup>22</sup>

No entanto, nem em São Paulo, nem no Rio, nem em outras cidades brasileiras foi possível concretizar este papel medular das faculdades de Filosofia, Ciências e Letras nas Universidades, entre outros motivos, pelas forças de resistência à mudança.

Embora reduzindo-se, primordialmente, à formação do magistério, até mesmo nesse setor, essas faculdades descumpriram sua missão, descuidando da formação pedagógica dos alunos e transmitindo um saber cristalizado e colonizante.

Enfim, *"ensinar literatura era fazer largos retrospectos históricos da evolução literária universal. Ou então tecer comentários gramaticais sobre a língua do texto"*.<sup>23</sup>

Há que se assinalar, entre elas, no entanto, as faculdades de filosofia da USP e a da, hoje, UFRJ, que se tornaram pólos de irradiação no campo do ensino de literatura.

#### 4.2. Matrizes Ideológicas

Na década de 60, Antônio Cândido e Afrânio Coutinho iriam, respectivamente, definir novos rumos para o ensino da literatura, nestas duas faculdades de Filosofia, a da USP a da, hoje, UFRJ.

Coincidentemente, o ano de 1959 marcou a publicação de dois livros — *Formação da Literatura Brasileira* de Antônio Cândido e *Introdução à Literatura no Brasil* de Afrânio Coutinho — que exerceriam decisiva influência no ensino de literatura no Brasil.

Consultando o *Anuário da Literatura Brasileira*, de 1960, encontramos o registro da publicação das duas obras que mereceram vários artigos da crítica da época. Adonias Filho profetiza, então: "o estudo do crítico paulista dificilmente será aceito em suas conclusões principais" e, com relação ao livro de Coutinho: "o criticismo literário, histórico ou imediato, não conseguirá dispensá-lo."<sup>24</sup>

Realmente, a linha estética de Coutinho, não só no meio literário mas nas salas de aula, parece ter tido maior fortuna do que a linha *contextual*, digamo-lo à falta de melhor nome, de Cândido, que, no entanto, agora, reponha em âmbito latino-americano.

Se compararmos a manifesta preocupação que há, atualmente, com o ensino de literatura ao descaso e aos desvios denunciados por Afrânio Coutinho, em seu discurso de posse na cátedra de Literatura no Colégio Pedro II, em 1952, constataremos um saldo positivo a registrar em nossos dias.

Afrânio Coutinho foi um dos pioneiros na luta pela valorização do ensino literário no nível médio e universitário. Desde seu opúsculo, *O Ensino de Literatura*, de 52, salienta pontos fundamentais para a identificação da problemática do ensino de literatura, como:

- \* a constatação da necessidade de dar autonomia, no currículo secundário, ao ensino da literatura que, na época, era incluído subsidiariamente ao ensino da língua;

- \* a verificação de que o tratamento dado ao ensino da literatura padecida de dois males: ou era histórico ou era filosófico;

- \* a comprovação de que deve haver inter-relacionamento do ensino de literatura de nível superior com o de nível médio;

- \* a preocupação com a formação específica do professor de literatura e do crítico literário;

- \* a proposição de objetivos para o ensino de literatura nos cursos de Letras: "*disciplinar o estudo da Literatura para uma formação literária mais consciente, refletida e metódica: a criação de uma consciência crítica entre os escritores.*"<sup>25</sup>

Em *Notas de Teoria Literária* e nos artigos que compõem *Da Crítica e da Nova Crítica*, retorna às mesmas questões e propõe outras mais atuais, revelando sempre sua preocupação com o ensino de Literatura e de Letras, e enfatizando sua importância.

Ao propor um novo conceito de humanismo, "*como reali-*

*zação plena do homem, não uma forma parada de cultura, uma cópia ou recepção passiva de noções estabelecidas, mas uma provocação e um desafio à criação de valores novos, um estímulo ao progresso", ressalta a necessidade de "uma revisão e reavaliação das funções dos objetivos educacionais, particularmente no que respeita à maneira de ensinar e ao que ensinar".<sup>26</sup>*

Além de sua ação para a renovação e valorização do ensino de literatura, Coutinho teve outro importante papel neste setor: o conjunto de suas idéias veio a constituir uma das matrizes ideológicas do ensino de literatura.

Os resultados de sua luta pela revalorização e renovação do ensino literário e da atividade crítica são evidentes. Em âmbito nacional, e dando seu próprio exemplo, fez frutificar uma atitude de seriedade verdadeiramente universitária no desempenho da atividade crítica e docente, no campo específico da literatura.

Sua contribuição teórica e metodológica, através da difusão de suas idéias sobre teoria da literatura, literatura brasileira e crítica, tem sido valiosa, embora mereça alguns reparos:

- \* já se tem apontado, por exemplo, a possível incompatibilidade entre a exigência de um método científico e o ajuizamento crítico, fim último da sua crítica estética. Lembremos que para ele entram em cena dados tão subjetivos como sensibilidade do crítico, qualidade emocionais e outras;

- \* a dicotomia entre elementos intrínsecos e extrínsecos à obra, tal como é colocada, revela-se ultrapassada, sobretudo frente à idéia de contexto (que veremos adiante, em Antonio Candido);

- \* o rigor terminológico e conceitual que ele próprio exige parece caducar em sua obra crítica, onde não fica bem explicada, por exemplo, a fase da interpretação dentro da atividade crítica;

- \* revela-se ainda discutível sua recusa em aceitar uma abordagem mais específica para a literatura brasileira (e, por extensão, latino-americana), quando grande parte da crítica se sente desaparelhada para enfrentar as especificidades do fenômeno literário latino-americano;

- \* sentimos, conseqüentemente, a ausência de sensibilidade para a questão da superação da dependência cultural no Brasil. Embora saliente a importância do desenvolvimento do espírito crítico — para a atividade crítica e no ensino de lite-

ratura — não o coloca a serviço da criação de modelos mais adequados à nossa realidade;

\* parece-nos, também, incorrer em grave contradição quando, de um lado, preconiza uma educação humanística, visando ao homem integral e, de outro lado, conceitua e defende a educação como um processo de criar elites.

Em São Paulo, Antonio Candido, cuja obra constitui outra matriz ideológica do ensino de literatura, percorreu trajetória diferente.

Formado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia da USP, dedicou-se durante muitos anos ao ensino nesta mesma faculdade. Sua formação sociológica foi decisiva no encaminhamento de suas diretrizes nos estudos literários.

A base de suas posições metodológicas está a distinção entre a função total e social da literatura. A primeira

*deriva da elaboração de um sistema simbólico, que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. A segunda comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade.*<sup>27</sup>

A sua concepção das relações do texto com o contexto reflete uma noção não-formalista da obra literária. Para ele, não existem fatores internos e externos ao texto, pois este surge do contexto que se encontra tanto fora como dentro do texto em questão. Este *fora* pode ser representado por outros textos do mesmo autor, de autor diferente ou mesmo pelos valores e crenças da sociedade ou do segmento social a que o autor pertence.

O social aqui entra como fator da própria construção artística. Esta concepção do social com relação ao texto difere da tradicional concepção sociológica da literatura, na qual a literatura é um epifenômeno social, portanto, plenamente explicável pela análise dos fatos sociais que a determinaram.

Na teoria candidiana, o social aparece enquanto pertinente ao estético e, nesse ponto, como em outros, sua teoria representa uma resistência ao formalismo e ao sociologismo. No primeiro, critica a gratuidade do texto e, no segundo, "*a tendência devoradora a tudo explicar por meio dos fatores sociais*".<sup>28</sup> Considera, aliás, que a sociologia da literatura não

poderá satisfazer às experiências do crítico, quando proporciona

*o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade.*<sup>29</sup>

Se o esclarecimento deste ponto o põe a salvo de críticas sobre um possível radicalismo sociológico de seu pensamento, não evita que se possa aí rastrear alguma sorte de ecletismo.

O próprio crítico, em entrevista concedida ao escritor e professor peruano Luis Fernando Vidal, reconhece que o tipo de investigação que vem tentando

*corre el riesgo del ecletismo, porque aspira a lo que para algunos es la cuadratura del círculo, esto es, considerar simultaneamente estructura y proceso, con recursos a técnicas formales y a instrumentos sociológicos. Pero encuentro, que es un riesgo que debe ser asumido conscientemente, porque puede ser un camino para el futuro.*<sup>30</sup>

O pensamento e o método crítico de Candido ainda vêm abrindo novas perspectivas para a crítica brasileira e latino-americana. Entre as questões que têm servido a esta abertura de perspectivas estão: a revisão do conceito de influência que pode "aparecer como uma transposição direta mal assimilada" (...) ou "de tal modo incorporada à estrutura que adquire um significado orgânico perde o caráter de empréstimo";<sup>31</sup> a superação do conceito dicotômico de fatores extrínsecos e intrínsecos, substituído pela concepção de que o "externo se torna interno";<sup>32</sup> a própria resistência à concepção imanentista da obra literária, defendida pelo formalismo, e à concepção sociologista de condicionamentos externos à obra. Ou, ainda, como indica Merquior, "a contribuição das mais atuais ao desenvolvimento de uma crítica literária de pendor genuinamente explicativo";<sup>33</sup> além da contribuição metodológica da análise formal-fatorial e outras.

Dentre seus estudos literários, destaca-se a *Formação da Literatura Brasileira*, em que manifesta sua conceituação da literatura como "um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase". Os denominadores são, além das características

internas, "certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização".<sup>34</sup>

Sobressaem ainda dois ensaios, *Dialética da Malandragem* (1970) e *Subdesenvolvimento e Literatura na América Latina* (cuja primeira versão, em francês, é de 1970, mas tendo alcançado maior difusão através da tradução castelhana publicada em 1972, em *América Latina en su Literatura*).

No primeiro, dá exemplo da aplicação metodológica de seus posicionamentos crítico-teóricos, através da análise *fatorial* (funcional) da novela *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, evidenciando os princípios que regem tanto os fatos da sociedade joanina do Rio como os fatos fictícios deste mundo romanesco: a dialética da ordem e da desordem.

No segundo, estuda a trajetória dos escritores latino-americanos em direção à consciência da dependência dos países da América Latina. Distingue duas fases principais e uma intermediária: a fase da consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de país novo e a fase catastrófica de atraso, correspondente à noção de país subdesenvolvido e, entre elas, a fase de pré-consciência do subdesenvolvimento.

À primeira fase, no âmbito da ficção, corresponde o regionalismo pitoresco (Gallegos); à intermediária, nos anos de 30 e 40, o regionalismo problemático (Ciro Alegría, Graciliano Ramos, Jorge Amado) e à última, o super-regionalismo — marcado por um refinamento técnico, mediante o qual os traços regionalistas não encobrem, antes desnudam a essência humana universal (Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa).

É importante acentuar que Candido enxerga uma possibilidade de transmutação da dependência em interdependência cultural, através da consciência da dependência e da reflexão crítica.

*El camino del subdesarrollo lleva, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, puesto que lo que era imitación va cambiándose cada vez más en asimilación recíproca.*<sup>35</sup>

Há ainda a salientar, além das contribuições no âmbito da crítica, as relações desta com suas atividades de magistério superior. Acreditamos que sua obra crítica não tenha tido a mesma relevância no ensino de literatura que a obra de Cou-

tinho, mas foi importante o seu papel na formação de uma consciência crítico-literária. Como ele mesmo admite: *varios de mis antiguos alumnos están realizando muchas cosas de lo que no fui capaz. Y entre ellos están algunos de los mejores críticos del Brasil.*<sup>36</sup>

Com relação à questão mais candente da crítica literária latino-americana da atualidade, qual seja a da construção de modelos teóricos e metodológicos que se adequem à especificidade da literatura latino-americana, apesar de fazer restrições a alguns direcionamentos que vem tomando (tais como: abstrações generalizadoras incoerentes com a proposta de ressaltar a especificidade e redução da crítica à elaboração de sínteses, bosquejos, panoramas em detrimento da análise de textos concretos), acredita que tenha importante significado histórico e cultural.

*Acobó la era en que Europa y Estados Unidos se interponían entre nosotros, como filtros, contactos y reveladores. La visión amplia de todas nuestras literaturas como una gran unidad es un síntoma de eso, cuando sumada al deseo de forjar los instrumentos críticos propios, idóneos al análisis de nuestros textos.*<sup>37</sup>

Embora reconheçamos que há outros autores, cujas contribuições, sobretudo nas décadas de 50 e 60, se refletiram nas diretrizes ideológicas do ensino de literatura no Brasil, privilegiamos as de Coutinho e Candido que aparecem como basilares, com a perspectiva do tempo.

O professor Affonso Romano de Sant'Anna relembra que

*há cerca de duas décadas, graças a um amadurecimento dos cursos de Letras no país, surgiram obras como "A Literatura no Brasil", dirigida pelo professor Afranio Coutinho, "Formação da Literatura Brasileira", do professor Antonio Candido, e "Teoria da Literatura", do professor Antonio Soares Amora, que propiciaram uma certa organização dos estudos literários no país.*<sup>38</sup>

#### 4.3. Perspectivas Atuais

O ensino de graduação em Letras apresenta, dentro do panorama do ensino superior, carências e problemas peculiares.

À primeira vista, um paradoxo aparentemente inexplicável surpreende: a demanda de número considerável de candidatos aos cursos de Letras, apesar da inegável desvalorização, a nível de aproveitamento no mercado de trabalho e, mesmo, de *status* social, do profissional de Letras.

Em parte, podemos explicar a desvalorização do profissional de Letras pelas próprias leis que regem a relação entre oferta e demanda, observando-se que, quando há mão-de-obra excedente, há sua conseqüente desvalorização no mercado de trabalho, o que viria explicar não só a baixa remuneração oferecida ao professor como a dispersão dos licenciados para outras atividades profissionais. (Cf. *Veja* 481, p. 10: no último concurso para a polícia, 99% dos candidatos eram professores). Além do mais, a mão-de-obra do professor é considerada praticamente como mão-de-obra não especializada, dada a feição de cultura geral de que, às vezes, se revestem os cursos de Letras e dadas as facilidades facultada por lei, de aproveitamento de não-licenciados no ensino.

Mas seria muito simplista supor que aí estivesse toda a explicação do caso. Há outras variáveis intervenientes no fenômeno: a mitificação da objetividade, dos ideais tecnológicos e científicos e conseqüente depreciação do saber humanístico. o desestímulo da sociedade, revelado em preconceitos e não-ascensão social.

Se alguns autores já têm levantado a questão da relação entre áreas de atuação preponderantemente feminina e desprestígio social e má remuneração,<sup>39</sup> é lícito que a levemos em consideração para explicação do fenômeno, uma vez que nos cursos de Letras, conforme dados de 71, a presença feminina alcança os 77% do total de alunos.<sup>40</sup>

Nos cursos de Letras de Fortaleza, a situação atual\* de distribuição dos alunos, por sexo, é semelhante à acima configurada, o que podemos comprovar através do seguinte quadro:

QUADRO DE DISTRIBUIÇÃO DOS ALUNOS DOS CURSOS DE LETRAS EM FORTALEZA POR INSTITUIÇÃO E SEXO NO 1.º SEMESTRE 1980\*

UNIVERSIDADE	DADOS ABSOLUTOS			PERCENTUAIS %		
	FEM.	MAS.	TOTAL	FEM.	MASC.	TOTAL
UFC	561	128	689	81,43	18,57	100
UECE	320	130	450	71,12	28,88	100
UNIFOR	144	157	301	47,85	52,15	100
TOTAL	1025	415	1440	71,19	28,81	100

OBS.: A explicação para os percentuais discordantes, relativos à UNIFOR, foi-nos fornecida pela direção do Centro de Ciências Humanas desta instituição: a maior parte dos alunos que se matricula em Letras, já o faz com a intenção prévia de utilizar esse curso como trânsito para outros cursos.

Outra razão que poderá ter levado a tal situação de desequilíbrio refletida no mercado de trabalho, terá sido a multiplicação das faculdades de Letras. Em 1964, do total de 1309 estabelecimentos de ensino universitário, 46,4% eram faculdades de Filosofia, Ciências e Letras. Se tal cifra se explica, segundo Silke Weber, como "*resposta à expansão do ensino secundário, uma vez que elas têm como objetivo a formação do professor de ensino médio*",<sup>41</sup> por outro lado, justifica-se pela própria facilidade de implantação de uma faculdade de Letras.

A desvalorização do profissional de Letras poderá ainda estar ligada à falta de renovação dos cursos que o preparam e que, na maioria dos casos, não atendem às necessidades da sociedade devido à falta de atualização e dinamização dos currículos.

A Confederação de Professores do Brasil, no chamado Documento de Fortaleza, emitido em 1977, aponta problemas da Educação do Brasil, entre os quais destacamos aqueles diretamente relacionados com a situação do professor:

*a formação do professor, sempre inadequada às novas exigências, cada vez mais crescentes do sistema de ensino; a improvisação de recursos humanos para a educação, utilizando-se pessoal não habilitado para o exercício da profissão docente; a falta de realização de concursos regulares para admissão de professores, ou o não-aproveitamento de professores concursados; a admissão de professores sem vinculação a nenhum dos dois regimes jurídicos vigentes (...); a excessiva carga horária que desgasta fisicamente o professor e impede o seu aperfeiçoamento, com o agravante de não lhe ser proporcionada remuneração correspondente; a baixa remuneração atribuída à classe magisterial sem a justa e legal equiparação à de outros profissionais de igual nível de formação; a situação vexatória de grande número de professores qualificados que, na área municipal, percebem vencimentos abaixo do salário-mínimo da região etc.*<sup>42</sup>

Mas, apesar de contundente em sua denúncia da patética situação do professor, ainda neste documento não estaria a explicação do paradoxo proposto de início.

No II Encontro Nacional de Professores de Literatura, realizado no Rio de Janeiro, em 1975, a prof.<sup>a</sup> Samira de Mesquita, falando sobre Ensino de Literatura na Graduação, enumera alguns motivos que levam o aluno ao curso de Letras: a busca de *status*, o fato de oferecer melhor chance de ingresso ("*a relação vaga-candidato nas demais áreas é bem mais desproporcional*") e a sua própria condição econômica (poder conciliar estudo e trabalho, uma vez que esses cursos geralmente exigem apenas um turno de aulas, muitos delas sendo oferecidos no turno da noite).<sup>43</sup>

Aí poderia estar o esclarecimento do aparente paradoxo: o aluno, apesar de saber das dificuldades que envolvem a carreira do magistério, procura o curso de Letras:

- \* porque não se sente capacitado a enfrentar outro curso superior, seja por carência intelectual ou financeira e tal nível de ensino representa, para ele, possibilidade de mobilidade social ou prestígio intelectual;

- \* porque, e aqui vêm outros motivos não apontados pela professora, mas freqüentemente apresentados pelos alunos em sala de aula, sente real interesse por Letras e/ou pelo magistério;

- \* porque deseja aperfeiçoar seus conhecimentos (tendo, neste caso, geralmente, *status* social e econômico elevado);

- \* porque, concomitantemente ao motivo anterior, deseja, no caso das alunas, prolongar a situação de estudante.

Mas, além destes problemas de desestímulo com a clientela de Letras, o ensino de Literatura Brasileira enfrenta problemas de outra ordem. A questão atinge o próprio funcionamento interno da disciplina.

A literatura trabalha, primordialmente, com palavras. Isso nos sugere dificuldades internas, relativas à clientela que foi rotulada de *geração sem palavras*.

Se intentarmos um aprofundamento à procura da origem do fenômeno de *desverbalização* dessa geração, poderemos nos deparar com a concorrência dos meios de comunicação de massa à palavra: sejam as revistas em quadrinhos, o rádio, a televisão, onde a palavra ou é subsidiária das sugestões audiovisuais ou é fortemente *standardizada*, seja a influência da didática do "risca-risca", das "dicas", das "apostilhas bisura-

das", onde o aluno é um *ser-objeto*, sem participação ativa em sua aprendizagem.

Há que se considerar, também, as distorções do ensino da língua vernácula, a nível de 1.º e 2.º graus que, muitas vezes, impõem uma informação teórico-gramatical em detrimento da sua vivência lingüística.

Se reconhecemos a íntima relação entre linguagem e pensamento, podemos perceber a dificuldade em trabalhar com educando sem palavras, sem pensamento, sem consciência no mundo, uma vez que não o pensa e simplesmente o recebe.

Daí surge outra dificuldade: a percepção da linguagem literária. Uma vez que o aluno não tem consciência da linguagem do quotidiano ou, em casos mais graves, da referencial, maiores dificuldades terá em perceber a linguagem literária, que é uma linguagem adquirida.

Se levarmos em consideração as características do discurso literário veremos que, pela sua singularização, ele exige um treinamento perceptivo.

Além do que, a obra literária institui uma situação comunicativa diferente da que acontece nos usos cotidianos ou referenciais da linguagem. Tomando, para melhor explicar, as palavras de Bonati, "*el autor no se comunica con nosotros por medio del language sino que nos comunica language*".<sup>44</sup>

Em alguns casos excepcionais de afastamento dos padrões correntes da língua, como no discurso de Guimarães Rosa, o treinamento de que falamos se obvia.

Aliás, outra dificuldade, freqüentemente apontada pelos professores e denunciada pela prof.<sup>a</sup> Samira de Mesquita, é a falta de integração entre as disciplinas afins, tais como Teoria da Literatura, Literatura Brasileira e Portuguesa, Literatura de Línguas Estrangeiras.

Defronta-se, ainda, o ensino de literatura com a falta de hábito de leitura entre os educandos. A leitura é, obviamente, essencial para o desenvolvimento de disciplinas de formação literária, seja para o conhecimento sobre a literatura, seja para o próprio treinamento da percepção do discurso literário e das relações do fenômeno literário com a consciência social.

O ensino de literatura brasileira continua desvinculado da realidade nacional e latino-americana, adota novos modelos importados (o exemplo recente, foram as famosas análises estruturalistas, na realidade, quase sempre aplicações de modelos estruturalistas, hoje denunciadas como alienantes, embora justificadas pelo momento histórico) ou repete fórmulas antigas

(como exemplo, a periodização preponderantemente estilística da literatura brasileira).

Sucedem com o ensino de literatura o que já foi diagnosticado com relação às sociedades dependentes:

*"inautenticidade da superestrutura ideológico-cultural em relação à infra-estrutura sócio-histórica".<sup>45</sup>*

Os estudos literários na América Latina vêm tomando rumos que não parecem haver atingido decisivamente a Universidade brasileira. Inscreve-se grande parte da *intelligentsia* literária latino-americana na corrente de conscientização descolonizante e de criação de projetos autônomos de teoria e práxis literárias.

Para atingir tais propósitos, a *intelligentsia* tem-se dirigido, primeiramente, à busca de nossa identidade, através da revisão crítica dos estudos sobre a literatura latino-americana realizados até agora.

O resultado tem sido a captação de uma ideologia colonizante revelada nos métodos de abordagem, nos modelos, nos códigos de valores, nos juízos.

Em segundo lugar, considerando que o instrumental conceitual e metodológico utilizado na análise e na crítica das literaturas européia e americana nem sempre se mostra adequado à análise de nossa literatura, a crítica autóctone se propõe a ajuizar a literatura latino-americana "*con nuestra propia tabla de valores, nacida de la aprehensión de las especificidades de nuestra literatura*".<sup>46</sup>

Estas questões, no entanto, parecem ainda não ocupar espaço privilegiado nos nossos cursos de Letras.

Embora nos últimos anos já se possa perceber uma onda de revitalização desses cursos, talvez sob o influxo do ensino de pós-graduação ou mesmo por pressão dos alunos e professores, patenteia-se ainda o seu desligamento de uma corrente revisionista da realidade brasileira.

Os nossos cursos de Letras, maiormente responsáveis pelo contingente de professores das escolas de 1.º e 2.º graus, têm descurado da necessidade premente de conhecer esta realidade, de analisá-la criticamente e de preparar profissionais capacitados a lidar com os dados concretos da realidade no cumprimento do *historicamente possível*.

Entre as disciplinas que compõem o currículo de Letras, as de Literatura Brasileira, pelas possibilidades que a matéria intrinsecamente oferece de conhecimento do homem e do so-

cial, merecem acurado exame de seu desempenho atual e de suas perspectivas em um programa de revisão crítica e de atuação na realidade brasileira.

Assim, para averiguação do pressuposto antes enunciado de que o ensino de Literatura Brasileira caracteriza-se como preponderantemente *reprodutor*, determinamos os materiais a serem examinados e os critérios para avaliá-los. Levantamos dados sobre os currículos dos cursos de graduação em Letras e sobre os programas de LB e de outras disciplinas relacionadas à formação literária, assim como consultamos professores e alunos de LB, através de questionários.<sup>47</sup>

A análise desses materiais se baseou na confrontação dos dados coletados com os modelos esquemáticos de ensino *criador e reprodutor*, expostos a seguir, que estabelecemos como critérios de avaliação.

## 5. MODELO DE ENSINO CRIADOR

### 5.1 Quanto aos Objetivos:

#### 5.1.1 Gerais:

- \* formação de mentes críticas e criativas com conhecimento dos problemas nacionais (evidentemente no que a disciplina tiver condições de apreender e sugerir) e disposição para superá-los;
- \* formação educacional referida a um *ser-sujeito*;
- \* formação do profissional de Letras (professor ou investigador literário) consciente de seu compromisso social.

#### 5.1.2 Específicos:

- \* conhecimento crítico do processo de formação e evolução de LB;
- \* conhecimento de métodos analíticos e críticos de abordagem de LB;
- \* conscientização das relações entre o fenômeno literário e o social-global;
- \* conscientização do aluno como ser individual e social através do contacto com a literatura.

### 5.2 Quanto ao conteúdo programático:

- \* revisão do *corpus* tradicional de LB;
- \* tratamento vertical aprofundado;

- \* construção de modelos elaborados a partir da realidade literária e problematização das questões da historiografia e crítica de LB.

### 5.3 Quanto à Didática:

#### 5.3.1 Métodos:

- \* métodos que pressuponham envolvimento de professor e aluno como sujeitos do processo de aprendizagem (métodos dialógicos);
- \* métodos que enfatizam a responsabilidade do aluno no processo de conhecimento (métodos grupais, apresentação de trabalhos e pesquisas de alunos, temas desenvolvidos à base de métodos dialógicos, aulas expositivas com participação efetiva do aluno no processo da aula, discussão de leitura, entre outros);
- \* métodos que privilegiem a reflexão crítica, a elaboração criativa, a proposição de soluções para problemas.

#### 5.3.2 Avaliação:

##### 5.3.2.1 Critérios:

- \* verificação do conhecimento analítico-crítico;
- \* verificação da capacidade perceptivo-analítica dos fenômenos literários;
- \* verificação da capacidade de relacionar a literatura a outros fenômenos humanos;
- \* verificação do nível de elaboração criativa do conhecimento.

##### 5.3.2.2 Formas:

- \* análise crítica dissertativa;
- \* participação em seminários com debates;
- \* participação em pesquisa;
- \* relatório crítico de leitura;
- \* discussão de leituras.

#### 5.3.3 Bibliografia:

- \* preponderantemente de caráter problematizador;
- \* diversificada, dando margem ao conhecimento de várias

correntes de opinião;  
\* renovada, atualizada.

## 6. MODELO DE ENSINO REPRODUTOR

### 6.1 Quanto aos objetivos:

#### 6.1.1 Gerais:

- \* formação de mentes *obedientes* conformadas com a situação vigente e dispostas a reproduzi-la;
- \* formação educacional referida a um *ser-objeto*;
- \* formação do profissional de Letras alienado de seu compromisso social.

#### 6.1.2 Específicos:

- \* transmissão de informações sobre a evolução da LB;
- \* inculcação da herança cultural literária;
- \* inculcação de uma concepção apenas estética do fenômeno literário.

### 6.2 Quanto ao conteúdo programático:

- \* *corpus* tradicional de LB;
- \* visão panorâmica, horizontal (não-aprofundável);
- \* adoção passiva de modelos importados da crítica e historiografia europeia ou americana (dos países centrais);
- \* aceitação passiva de questões estabelecidas na crítica e historiografia brasileira.

### 6.3 Quanto à didática:

#### 6.3.1 Métodos:

- \* métodos que pressuponham a relação em que o professor é sujeito e o aluno objeto do ensino;
- \* métodos que enfatizem a situação de dominação do professor: predominância de aulas expositivas sem participação efetiva dos alunos;
- \* métodos que privilegiem a memorização, a retransmissão correta de informações, a reprodução dos conteúdos inculcados.

### 6.3.2 Avaliação:

#### 6.3.2.1 Critérios:

- \* verificação do nível de retransmissão de informações sobre LB;
- \* verificação das habilidades de reprodução de modelos estéticos ou estruturais de abordagens do fenômeno literário;
- \* verificação do nível de aceitação dos padrões literários estabelecidos;
- \* verificação do nível de memorização.

#### 6.3.2.2 Formas:

- \* resumo de textos informativos;
- \* testes "objetivos";
- \* dissertações informativas;
- \* aplicação, sem análise crítica, de modelos de análise estilística, estrutural ou outros;
- \* *pseudoseminários* (seminários em que não há debate de idéias mas a apresentação de resumos de textos informativos).

#### 6.3.3 Bibliografia:

- \* preponderantemente de caráter informativo;
- \* pouco variada, e em uma mesma linha ideológica;
- \* tradicional, repetida há vários semestres.

A análise dos currículos revelou que estes se caracterizam como estáticos, pouco flexíveis, passadistas, informativos e não integrados, conformando-se ao modelo de currículo que viabiliza um ensino *reprodutor*.

Os currículos de Letras não preparam convenientemente o aluno para enfrentar os desafios da realidade nacional, através de uma sólida formação profissional (que o habilite a um bom desempenho no magistério) e universitária (que motive à criação, à solução de problemas, ao compromisso social) de caráter *criador*.

Os programas de LB, que são bastante semelhantes entre si, apresentam preponderantemente, caracteres *reprodutores*: quanto aos objetivos, ao conteúdo programático, à "didática" e, menos marcadamente quanto à bibliografia.

A análise dos programas de disciplinas vinculadas à LB e de formação literária geral nos revelou que o elenco dessas disciplinas é pequeno e pouco variado, e que estas não oferecem muitas oportunidades de conhecimento aprofundado da realidade literária nacional, assim como de desenvolvimento de instrumental crítico-analítico, necessários à adequada formação literária do licenciado em Letras.

Os questionários foram constituídos de modo a apreender as opiniões e percepções de professores e de alunos sobre o desenvolvimento das disciplinas de LB (quanto a programas, objetivos, conteúdo programático, métodos, critérios e formas de avaliação e bibliografia), assim como a caracterizar o alunado e a identificar o nível de expectativas de professores e alunos com relação à disciplina.

Os dados revelaram que o desenvolvimento da disciplina tem caráter preponderantemente *reprodutor* (com alguma discordância relativamente à avaliação).

Quanto à caracterização do alunado, ficaram comprovadas algumas carências relativamente a hábito de leitura, expressão lingüística, capacidade de analisar criticamente o fenômeno literário, entre outras. Tais carências não estão motivando uma ação docente que vise a superá-las, ao contrário, parecem servir de reforço a uma atitude de manutenção do estabelecido.

Com relação às expectativas dos docentes e discentes, os últimos, majoritariamente, aceitam mudança no programa e reformulação no ensino de LB. Os professores não pretendem mudança no programa e, quanto à reformulação do ensino, suas opiniões divergem. Nota-se nesse, como em vários outros pontos, uma defasagem entre opiniões e percepções dos professores e dos alunos. Algumas respostas dos professores revelam, também, discordância entre o seu nível de expectativas e o de realização na disciplina.

A análise dos materiais, assim, confirmou o pressuposto de que o ensino de LB nos cursos de graduação em Letras de Fortaleza se caracteriza como preponderantemente *reprodutor*.

Intentamos sistematizar diretrizes e propostas para o ensino de LB que viabilizem sua transformação em um ensino de caráter preponderantemente *criador*. Relembramos que somente a força da dinâmica de grupos conscientes da relevância da questão poderá modificar decisivamente a situação atual e promover uma nova realidade educacional de LB.

Considerando que a questão envolve não só as disciplinas de LB e outras disciplinas de formação literária e de treinamento de magistério em LB como o currículo de Letras e o pró-

prio conceito de formação universitária subjacente às estruturas e processos de ensino, nossa primeira sugestão é a de sua livre discussão em salas de aula, nas células departamentais, em fóruns específicos.

Propomos que as diretrizes básicas para a passagem de um ensino preponderantemente *reprodutor* para um ensino preponderantemente *criador* sejam:

- \* formação educacional referida a um *ser-sujeito*;
- \* formação de mentes críticas e criativas com conhecimento dos problemas nacionais e disposição para superá-los;
- \* formação do profissional de Letras consciente de seu compromisso social.

E, no campo específico de LB:

- \* formação do profissional de Letras apto a um bom desempenho em sua área profissional, o que implica em uma adequada formação literária e de treinamento no magistério de LB.

A partir dessas diretrizes gerais, sistematizamos algumas propostas:

1. Quanto a um currículo que viabilize um ensino *criador*

- \* dinâmico: o currículo ofereceria mais oportunidades de acompanhar as necessidades de atualização e de diversificação das disciplinas, se tivesse mecanismos de renovação "*desburocratizados*". Por exemplo, poderiam ser criadas disciplinas de poucos créditos (2 ou 3), que abordassem questões polêmicas, de atualidade ou de especialização;

- \* preponderantemente crítico e criativo: ao privilegiar a elaboração do conhecimento e a análise crítica da realidade nacional, o currículo estaria preparando profissionais capazes de promover mudanças nessas realidades. No currículo de Letras é essencial a reativação, por exemplo, da disciplina Cultura Brasileira que atenderia à necessidade de um conhecimento integratório da LB com as outras manifestações culturais do Brasil;

- \* prospectivo: a inclusão de disciplinas ou atividades de investigação que busquem soluções ou possibilidades futuras seria também de grande relevância na formação de profissio-

rais aptos a superar dificuldades de educação no Brasil. Os alunos poderiam, por exemplo, ser envolvidos em pesquisas sobre o ensino de LB no 1.º e 2.º graus, em investigações no campo da Literatura Cearense e no da Literatura Oral e Tradicional Brasileira;

\* flexível: um conjunto numeroso de disciplinas optativas romperia a estagnação provocada por uma formação "monobloco", permitindo, não só mais liberdade de escolha por parte do aluno, como a diversificação sempre proveitosa. Há diversas disciplinas que poderiam ser reativadas, como: Literatura Comparada e outras, mais específicas, que poderiam vir a ser criadas, como Literatura Latino-Americana em que se promoveria uma investigação dos pontos comuns e divergentes das várias literaturas latino-americanas, inclusive a brasileira, em busca dos nossos próprios critérios de análise e ajuizamento literário;

\* integrado: a integração entre disciplinas de um mesmo departamento ou mesmo de departamentos diferentes ou de cursos diferentes poderia enriquecer a formação do licenciado em Letras, além de racionalizá-la melhor, evitando repetições e omissões.

Além do mais deveria também haver integração entre a extensão, o ensino e a pesquisa. Um modo para promover a integração entre os três níveis de atividade universitária, seria, por exemplo, a criação de núcleo de pesquisa e extensão literária, formado por professores e alunos de literatura, que funcionaria com atividades de extensão e pesquisa, correlacionadas ao ensino de literatura.

2. Quanto ao funcionamento das disciplinas de LB, são válidas as sugestões de integração a outras disciplinas literárias, a núcleos de pesquisa e extensão, a disciplina da área pedagógica e Prática de Ensino.

Para sua orientação e funcionamento, sugerimos o modelo de ensino *criador* em LB, em que objetivos específicos, conteúdo programático, métodos, avaliação e bibliografia se baseiam nas diretrizes básicas que estabelecemos linhas acima.

3. O papel das disciplinas vinculadas à LB e de formação literária geral, na reformulação do ensino de LB, poderia realizar-se através:

- \* do funcionamento interno dessas disciplinas, orientado a um ensino de caráter preponderantemente *criador*;
- \* das relações de integração com as outras disciplinas conforme já propusemos;
- \* da criação de novas disciplinas (talvez mini-disciplinas de 2 créditos) e da reativação de outras, de modo a formar um conjunto realmente enriquecedor para a formação literária do licenciado em Letras.

4. Quanto à formação específica para o magistério em LB, sugerimos, antes de mais nada, a criação da disciplina Prática de Ensino em LB.

As disciplinas de Prática de Ensino poderiam funcionar integradamente, ou seja, haveria um núcleo comum a todos os licenciados em Letras, abrangendo as várias habilitações e, paralelamente, ramificações referentes a cada habilitação.

É importante também ressaltar que um ensino *criador* envolve, também, o conhecimento da realidade em que o profissional vai atuar. Em Letras, esse conhecimento poderia realizar-se, sobretudo, através da disciplina Prática de Ensino, desde que levasse o aluno não só à observação e análise da realidade educacional, como também ao planejamento e à atuação direta.

Sabemos que algumas dessas propostas de mudança não são viáveis a nível de decisão departamental, nem poderão concretizar-se em prazos muito curtos. Outras são viáveis a nível de departamento, de grupo de docentes ou mesmo, a nível individual.<sup>48</sup>

Em Educação, nem sempre as soluções mais fáceis e mais viáveis são as mais adequadas. Façamos o "*historicamente possível*", que poderá ser muito, se nos mover a consciência da necessidade de integrarmo-nos em uma corrente de revisão crítica da realidade educacional brasileira, com vistas a torná-la adequada à formação do aluno como *ser-sujeito* consciente de seu compromisso social com a construção de uma sociedade mais autônoma e mais justa.

Reconhecemos, pois, na estrutura e no processo do ensino universitário, uma tensão dialética entre a conservação/reprodução dos valores estabelecidos e a desestabilização desses valores para a criação de novos valores, que não serão melhores por serem mais novos, mas na medida em que criem opções mais ricas para o homem.

Aproveitemos a lição do mestre Candido: "*é preciso extrair algum resultado do estudo da literatura alguma consequência para a orientação do homem*".

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

01. CARDOSO, Fernando Henrique & FALETTO, Enzo. **Dependência e Desenvolvimento na América Latina**, Rio, Zahar, 1979, 126 p.
02. Ver os conceitos de Darcy Ribeiro, Fernando Henrique Cardoso, Luis Pereira, Theotônio dos Santos, entre outros.
03. BERGER, Manfredo. **Educação e Dependência**. Porto Alegre, Difel-URGS, 1976, 15 p.
04. DACANAL, José Hildebrando. **Dependência, Cultura e Literatura**. São Paulo, Ática, 1978, 15 p.
05. Ibidem, 10 p.
06. Entre os exemplos de luta pela permanência de valores, citamos o caso dos índios guaranis que viviam em reduções jesuíticas no Sul do Brasil. Os Jesuítas tentaram impor uma divisão de terras para que cada família indígena auferisse os lucros de sua produção agrícola, ao que os guaranis resistiram, preferindo conservar sua organização comunitária de produção e divisão de bens.
07. O francesismo do fim-de-século teve papel cultural semelhante ao da Missão Francesa do início do século. Ambos representaram um processo de modernização reflexa tendente a reforçar a nossa alienação cultural.
08. BERGER, op. cit., 335 p.
09. CARDOSO E FALLETO, op. cit., 30 p.
10. Em seu recente estudo, **Educação e Desenvolvimento Social no Brasil**, Luis Antonio Cunha analisa a política educacional oficial do país, relativamente aos vários graus de ensino, e conclui que, mesmo as medidas aparentemente democráticas e liberadoras, escondem a ideologia da classe dominante, "no sentido do alcance de uma mesma e única meta: a reprodução das classes sociais e das relações de dominação que as definem, sustentam e dão vida" 288 p.
11. BERGER, op. cit., 300 p.
12. GADOTTI, Moacir. Revisão Crítica do Papel do Pedagogo na Atual Sociedade Brasileira. (Introdução a uma Pedagogia do Conflito). **In: Educação e Sociedade**, São Paulo, Cortez & Novaes — CEDES, Setembro de 1978, ano I, n.º 4, 13 p.
13. GADOTTI, Moacir. Ação Pedagógica e Prática Social Transformadora. **In: Educação & Sociedade**, São Paulo, 1978, ano I, n.º 4; 12 p.
14. Cf. BERGER, op. cit.
15. Ibidem, 235 p.

16. FERNANDES, Florestan. **Universidade Brasileira: reforma ou revolução?** São Paulo, Alta-Omega, 1975, 3 p.
17. Ibidem, 63 p.
18. FÁVERO, Maria de Lúrdes A. Reflexões sobre a Universidade na sociedade atual. In: **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, Vozes, 1975, ano 69, V. 59, n.º 6, agosto de 1975, 27 p.
19. MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**, Vol. I, São Paulo, Cultrix, 1977, 18 p.
20. AZEVEDO, Fernando de. A Escola e a Literatura. In: **A Literatura no Brasil (dri) Afranio Coutinho**, Rio, Sul-Americana, 1968, v. I, 91 p.
21. Cf. MARTINS, op. cit., 276 p.
22. AZEVEDO, Fernando de. As Universidades no mundo futuro. In: **A Educação entre Dois Mundos**. São Paulo, Melhoramento, 1958, 74 p.
23. COUTINHO, Afrânio. **Universidade, Instituição Crítica**. Rio, Civilização Brasileira, 1977, 151 p.
24. **ANUÁRIO DA LITERATURA BRASILEIRA** — 1960, Rio, Editora Livro, 1960, ano I, n.º 1, 18 p.
25. Cf. COUTINHO, Afrânio. **Ensino de Literatura**. Rio, MES, 1952.
26. COUTINHO, op. cit., nota 23, 105 p.
27. CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo, Nacional, 1967, p. 54-5.
28. Ibidem, 8 p.
29. Ibidem, 13 p.
30. VIDAL, Luís Fernando. Antonio Candido. In: **Cieclo Aberto**, Lima, abril de 1979, n.º 2, 8 p.
31. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos**. São Paulo, Martins, 1969, 375 p.
32. CANDIDO, op. cit., nota 27, 7 p.
33. MERQUIOR, José Guilhreme. O texto como resultado. (Notas sobre a teoria da crítica em Antonio Candido). In: **Esboço de Figura — homenagem a Antonio Candido**, São Paulo, Duas Cidades, 1974, 127 p.
34. CANDIDO, op. cit., nota 31, 23 p.
35. CANDIDO Antonio. Literatura y Subdesarrollo. In: **América Latina en su literatura**. México, Siglo XXI-UNESCO, 1978, 347 p.
36. VIDAL, op. cit. p. 7 e 8.
37. Ibidem, p. 6 e 8.
37. Ibidem, p. 6 e 8.
38. SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Por um novo conceito de Literatura Brasileira**. Rio, Eldorado, 1977, 13 p.
39. MARQUES, Juracy C. e MARDINI, Helena. A Mulher na Carreira Uni-

- versitária, Categorias Docentes e Áreas Profissionais. **Ciência e Cultura**, 29 (9) 1977, p. 977-84.
40. SOUSA, Edson Machado de. **Expressão do Ensino Superior e Necessidades de Mercado e de Trabalho**, MEC, 1970.
41. WEBWER, Silke. **Aspirações à Educação. O condicionamento do modelo dominante**, Petrópolis, Vozes, 1976, 22 p.
42. Apud CORREIA, Figueiredo. A Política Educacional Brasileira. In: **O Povo**, Fortaleza, 12 de maio de 1978.
43. Cf. MESQUITA, Samir de. O Ensino da Literatura na Graduação. In: **Cadernos da PUC, I Encontro Nacional de Professores de Literatura**, Rio, 1976, n.º 28, 145 p.
44. BONATI, Félix Martinez. **La Estructura de la Obra Literária**. Buenos Aires, Seix Barral, 1972. 131 p.
45. DACANAL, op. ci., 15 p.
46. FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Algunos problemas teóricos de la literatura hispanamericana. In: **Revisã de Crítica Latinoamericana**. Lima, Intisol, 1975, ano I, n.º 1; 27 p.
47. Os procerimentos de pesquisa (sujeitos, material, levantamento de disposições regimentais, critérios para classificação dos dados observáveis, modelos de currículos que viabilizem um ensino **reprodutor** ou **criador**, modelos de questionários) assim como a análise dos dados coletados (dos currículos, dos programas de Literatura Brasileira e de disciplinas vinculadas à LB, e de disciplinas de formação literária geral, de disciplinas de Prática de Ensino e também dos questionários para professores e alunos) não vêm aqui pormenorizados pela exigüidade de espaço que a própria natureza do resumo impõe.
- Pelo mesmo motivo os capítulos iniciais sofreram modificações seqüenciais além da sua óbvia redução.
48. Dentre as sugestões propostas neste trabalho, várias já tomaram forma concreta, por iniciativas individuais ou de grupo:
- 1) a discussão dessas questões em fóruns específicos. (Projeto de Avaliação do Curso de Letras da UFC);
  - 2) criação das disciplinas em Ficção Latino-Americana e Ensino de Literatura, ainda que a nível de pós-graduação, no Curso de Especialização em Literatura Luso-Brasileira da UFC;
  - 3) Participação de alunos em pesquisas sobre a realidade do ensino de 1.º e 2.º graus, assim como em planejamento e atuação referentes a esse nível de ensino, através da disciplina Ensino de Literatura, do CELLB;
  - 4) criação do Núcleo de Literatura da UFC.

## RECENSÕES

PESSOA, Fernando. *O Banqueiro-Anarquista*. Edições Antígona, Lisboa, 181, 70 páginas.

Carlos d'Alge

No dia 30 de novembro de 1983 fez 48 anos que o poeta Fernando Pessoa morreu em Lisboa, no Hospital São Luis dos Franceses, de problemas hepáticos. Estava só, como sempre vivera. Suas últimas palavras foram: "Dêem-me os óculos".

Não sei se alguém, no Brasil, se lembrou dessa data. Pelo menos, nos jornais não li nenhuma referência. Talvez aparecesse nas revistas especializadas de restrita circulação. Agora, os jornais de Lisboa recordam essa data e falam do poeta. Num deles, o JL — *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, desta semana, com tiragem de 25 mil exemplares — pasme-se — publicam-se textos de Pessoa, até então inéditos, e que falam das suas predileções nacionalistas e místicas, mais à direita, e revelam a sua simpatia pela revolução bolchevista, contraditória à defesa que fizera anteriormente do Czar.

Coincidente ou não, as Edições Antígona, de Lisboa, que têm publicado textos malditos e revolucionários, como *Do Terrorismo e do Estado*, de Sanguinetti, *A Insurreição Erótica*, de Giórgio Cesarano, e *Don Juan de Kolomea*, de Sacher Masoch, acabam de lançar um dos contos de Fernando Pessoa, que ele mesmo intitulou de *Contos de Raciocínio*, *O Banqueiro Anarquista*, precedido de um prefácio esclarecedor (e demolidor) sobre o notável poeta, acerca de quem já se escreveram centenas de livros e teses universitárias.

Se o poeta Fernando Pessoa foi um iluminado na poesia não se lhe reconhecem méritos na prosa e muito menos nos raciocínios propostos nos seus contos. Escreve o prefaciador: "Em suma, aquele que fez sonhar tantos infelizes, é inexoravelmente lógico, incapaz do mínimo movimento poético, da mínima inspiração criativa. É o pensamento astuciosamente serôdio do mestre de escola ou do professor universitário, dum reacionarismo grosseiro e, utilizemos os vocábulos ultimados da história, Fascista."

Acrescenta ainda, e causticamente, o prefaciador: "O prosador-Pessoa não é um poeta, é um cabotino-reacionário, primitivo e mal-alinhavado."

Mas do que trata *O Banqueiro Anarquista*, para Fernando Pessoa ser tão violentamente anatematizado? Para já, e em especial para o leitor que apenas conhece Pessoa dos poemas ortônimos ou heterônimos, fica difícil aceitar essa qualificação. Seria necessário debruçar-se sobre os escritos em prosa do poeta, por exemplo naqueles em que o escritor manifesta o seu apoio à ditadura militar de 1926, às idéias integralistas então em voga, e uma antipatia pelo regime republicano e democrático.

Aí fica engraçado, para certos aspectos da vida cultural brasileira recente, principalmente para os responsáveis pela inclusão de textos poéticos de Pessoa nos festivais de conhecidos astros da MPB. Vão se deparar, agora, com um Pessoa não só reacionário, mas visceralmente individualista e avesso a qualquer tipo de governo do povo e pelo povo.

Poderíamos admitir, segundo tese do professor Jacinto do Prado Coelho, que tudo o que se lê de Pessoa, deve-se ler pelo lado estético. Não importam muito as idéias mas a forma como o poeta reveste as suas elucubrações metafísicas e/ou políticas. Bem, aí cabe ao leitor decidir. O fato é que Pessoa era um tremendo individualista e defensor do mais arraigado conservadorismo que faria o orgulho do reacionarismo cabeça-chata. Escreve o poeta, num texto sobre a república: "Se uma nação fosse uma aldeia, bastaria a polícia; como é uma nação, tem que ser a Força Armada inteira". E agora?

No *Banqueiro Anarquista* há um longo diálogo entre o narrador e o banqueiro que de anarquista passa a detentor do capital, e julga, por isso, ser o mais legítimo dos anarquistas. O texto serve suficientemente para explicar as idéias de Pessoa sobre o primado do individual. Conta o banqueiro

como se processou a sua evolução e como ele pôde ser mais anarquista que todos os anarquistas.

Com a palavra o especulador: "Sou materialista (...) para que hei-de ralar-me com propagandas e desigualdades sociais, e outras histórias, quando posso gozar e entreter-me muito mais se não me preocupar com isso? Quem tem só esta vida, quem não crê na vida eterna, quem não admite lei senão a Natureza, quem se opõe ao estado porque ele não é natural, ao dinheiro porque ele não é natural, ao casamento porque ele não é natural, a todas as ficções sociais porque elas não são naturais, porque carga d'água é que defende o altruísmo e o sacrifício pelos outros, se o altruísmo e o sacrifício não são naturais?"

Como o banqueiro não consegue destruir as ficções sociais, tem que vencê-las subjugando-as e reduzindo-as à inatividade. Sendo o dinheiro a ficção mais importante, o banqueiro decide-se tornar-se superior à força do dinheiro. E justifica os meios. Como vencer o dinheiro? Simplesmente adquirindo-o em quantidade bastante para não lhe sentir a influência. Elementar, não?

Assim o sonho do banqueiro é realizado segundo a sua visão muito curiosa do anarquismo. Consegue a liberdade com o poder do dinheiro. Retruca-lhe o narrador e interlocutor: com a conquista do dinheiro, o banqueiro acabava por criar a tirania, como açambarcador e especulador. Justifica o banqueiro que não criou a tirania, que esta não passa de uma ficção social. E conclui, didaticamente: "Destrua V. todos os capitalistas do mundo, mas sem destruir o capital. No dia seguinte o capital, já nas mãos de outros, continuará, por meio desses, a sua tirania."

E, para chocar mais o admirador incondicional do poeta, escreve o prosador-Pessoa: "Se um homem nasce para escravo, a liberdade, sendo contrária à sua índole, será para eie uma tirania."

Não se aborreçam os leitores. Afinal, como recomenda o mestre Prado Coelho, vamos ler o Pessoa-prosador com os olhos da estética e não da análise política. Daí o título deste texto: será *O Banqueiro Anarquista* uma narrativa realmente "insigne-ficante"?

ALENCAR, Edigar de. **Clareza e sombra na poesia do povo**. Rio de Janeiro, F. Alves, 1984.

— . **Cantigas de enleio e desencanto**. Rio de Janeiro, 1984.

Artur Eduardo Benevides

Edigar de Alencar, cearense que foi projetar-se no Rio, como poeta, cronista, ensaísta e pesquisador de primeira qualidade, acaba de publicar dois livros: *Cantigas de enleio e desencanto*, uma coleção de trovas do melhor feitio, e *Clareza e sombra na música do povo*, uma série de crônicas e pequenos estudos sobre a música brasileira, vista através da luneta crítica de um dos seus mais autorizados desbravadores, que já publicou outros livros de igual, ou maior, significação, no gênero.

Em seus livros sobre Pixinguinha, Sinhô, a modinha cearense e o carnaval carioca são peças fundamentais na bibliografia da música nacional, constituindo leitura obrigatória para quem pretender estudar os caminhos da música do povo. Ele escreve, comenta, documenta, comprova, critica, prova e revela, em todos os momentos, os mais profundos conhecimentos sobre o assunto, que domina de maneira ampla e insofismável.

Agora, dando continuidade a esses estudos, elogiados em todo o Brasil, oferece-nos breves ensaios sobre a modinha, o Zé-pereira, os plágios (com um excelente estudo sobre a "Pequenina cruz do teu rosário", do nosso Fernando Weyne), não esquecendo Chiquinha Gonzaga, Catulo da Paixão Cearense, Ernesto Nazaré, Sinhô (em que é autoridade), Lamartine Babo, Heitor dos Prazeres, o numeroso Ari Barroso, Noel Rosa, Haroldo Lobo, Eduardo Souto e Pixinguinha. Examina alguns equívocos relativos a composições populares, lembra o cinquentenário de "O teu cabelo não nega", revela misérias e grandezas do samba, mostra aspectos interessantes da batucada carioca, recorda velhas valsas sentimentais que fizeram a glória das noites brasileiras, enfim, o livro todo é uma beleza, com abundantes citações de versos e dissipação de muitas dúvidas.

Quem o conhece de perto, sabe que Edigar de Alencar é um dos nomes mais inteligentes que o Ceará exportou para

o Brasil. É que se chamava antigamente de talento fulgurante. Um homem que estuda, pesquisa, lê, anota, compara e tira conclusões do mais rico conteúdo, prestando inestimável serviço à música popular brasileira.

Mas faz tudo isso, com a excelência que o caracteriza, por ser, como é, um poeta. E um poeta de vários livros publicados, a que vem reunir-se agora o pequeno volume das *Cantigas de enleio e desencanto*. São versos em redondilha maior, dentro da melhor tradição da trova, abordando temas líricos, satíricos e brejeiros, de que se sai muito bem o autor, por possuir aquele elemento de que muitos andam atrás inutilmente hoje em dia — talento.

Vejamos algumas, escolhidas ao acaso:

“No meio de tanta gente  
eu me sinto num deserto,  
e tendo-te assim ausente  
nunca estiveste tão perto.”

Esse é um modelo de legítima quadra literária, em que todos os versos rimam não apenas o segundo com o quarto, como é mais comum. E desse tipo há muitas, em todo o livro:

“Morena, meu bom pedaço,  
se um dia eu te pego só,  
não vacilo: me desgraço,  
vou parar no xilindró.”

A figura da mulher, em que se centra o tema do amor, merece muitos louvores, alguns maliciosos ou sutis:

“Teus dois mimosos peitinhos  
são dois pintinhos irmãos  
que eu quero ver deitadinhos  
na palma das minhas mãos.”

Neste outro, na mesma linha:

“A mulher menos levada  
é perita em disfarçar:  
encabula ao ser beijada,  
mas adora encabular.”

É uma delícia o livro. Com muitos achados e imagens reveladoras de muita imaginação. Essa imaginação que não falta, em nenhum momento, a Edigar de Alencar, em prosa ou em verso. E em prosa louve-se, mais uma vez, o livro *Claridade e sombra na música do povo*, em que o distinguido escritor cearense, vitorioso em tantas lides, demonstra um fabuloso conhecimento de tudo o que se refira à música popular brasileira.

Por isso mesmo dei destaque a esses dois livros de Edigar, numa das últimas reuniões do Conselho Estadual de Cultura. E só lhe fiz justiça, por seu imensurável merecimento.

**AZEVEDO, Sânzio de. A Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará.** Fortaleza, Secretaria de Cultura e Desporto/IOCE, 1983, 260 p.

Eusélio Oliveira

Produto bem acabado de pesquisa efetuada entre a década de 1960 e 1980, ano de defesa da tese de doutorado em Literatura Brasileira, Sânzio de Azevedo é o autor, sem alarde, da obra *a Padaria Espiritual e o Simbolismo no Ceará*.

Com esse meticuloso inventário de certa fase da literatura cearense, a presença vanguardista da Padaria Espiritual emerge trazendo a lume sua antecipação e contemporaneidade.

Compromissado com a memória viva de nossa cultura (se os autores são fisicamente transitórios, as obras quando perfeitas: imperecíveis), ele faz ouvido de mercador ao abecedário adotado por certa crítica carreirista, que defende, a a todo custo, o atrelamento subserviente de nossos valores ao eixo-Sul-cultural.

Aviventando o contorno histórico e estilístico desse grupo ingenuamente selvagem, o autor reconstitui com textos e dados informativos o retrato falado de uma época. Guerra decretada por eles contra "a massa descomunal / da chata mediocridade / balofa, pífia, banal" — trecho do poema de Sabino Batista (Sátiro Alegrete). O humor, o deboche e a gargalhada são as armas prediletas desses atrevidos jovens. Guerra

contra a burguesia mercantil, o clero (considerado por Carlos Vitor Ferreira Lopes, o Alcino Bandolim, a "alfândega da eternidade") e a polícia, tripé da "ordem estabelecida".

A obra em questão deflagra a revisão conceitual desse movimento anarco-corporativista, dando-nos uma visão alternativa de tal fase.

Para o leitor a Padaria Espiritual deixa de ser uma retícula isolada do clichê literário oficial, para ganhar o lugar merecido no contexto da cultura cearense.

O Simbolismo, segundo Sânzio de Azevedo, desabrocha no Ceará, sob influência direta de Portugal, quando da publicação do livro *Phantos*, de Lopes Filho, contrariando assim a versão tradicional que situava sua origem no Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina e o Rio Grande do Sul. Ele também destaca a explosão contestatória dos Padeiros, não como reflexo de influências ou modismos, mas como premonitório avanço do vanguardismo espontâneo de cearenses que posteriormente desaguará no Modernismo brasileiro.

Rastejador lúcido e competente de nossa memória cultural, o autor prova e comprova o que argumenta e escreve. Sua abordagem perspectiva o diferencia de certos caçadores de sucesso que não passam de ruminadores de obras alheias. Pela primeira vez a Padaria Espiritual ganha estatura própria e é redimida em sua passagem insubmissa.

## MYTHIC PATTERNS IN "A MEDITAÇÃO SOBRE O TIETÊ"

Denise Di Puccio

In his study *The Hero With A Thousand Faces*, Joseph Campbell outlines the monomyth unit, a pattern followed by every literary hero. (1) Whether the protagonist of a fairy tale or a great epic, each hero pursues three basic steps. In the first stage of separation, the hero ventures forth from the everyday world and enters a supernatural region. After this initial separation from the world, the hero begins the second major phase of initiation, in which he undergoes a series of trials which lead him to an enlightenment. In the final stage of the monomyth unit, the enlightened hero returns to society, hoping to share his knowledge with mankind. Campbell maintains that every hero, oriental, biblical, classical, or otherwise, follows the steps of separation, initiation, and return.

The speaker of Mário de Andrade's poem "A Meditação sobre O Tietê", experiences the monomyth unit. Tracing the speaker's mythic adventure may shed light on a long and, for some, impenetrable poem. These mythic elements also allow for a more universal reading of the poem. The specific Brazilian elements, when applied to the symbolic universals of the monomyth structure, become more interpretable to a larger body of readers. Andrade's use of an epic-narrative structure prepares the reader for a mythological adventure. The speaker of the poem, like Campbell's archetypal hero, follows a quest, gains a victory, and returns to society in order

1) See Campbell's *The Hero With A Thousand Faces* (New York: World Publications, 1949).

to share his victory with mankind. The quest in this poem is internal; the speaker searches for the essence of life and finds it in his poetry. Mário de Andrade has created an epic in which the poet is the hero and poetry is the means by which the hero will try to save humanity. (2) Nevertheless, although the hero of this epic follows the patterns of the monomyth unit and gains enlightenment, the myth itself fails. Andrade's hero never attains the regeneration of his society. Mankind's indifference prevents the fulfillment of the myth.

Stanzas I-IV of "A Meditação sobre O Tietê" mark the first stage of separation of the hero from society. Within this initial stage, other sub-stages delineate in more detail the adventures of the hero. Campbell calls the first sub-stage "The Call to Adventure." This stage is a sign of the hero's vocation

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

and takes place in an ambience of unreality, characterized by darkness, dreams, or the unconscious. In "A Meditação sobre O Tietê" the call to adventure occurs at the beginning of the poem. The first lines of the poem, "É noite. E tudo é noite," establish an ambience of darkness filled with gloomy shadows ("soturnas sombras") and nocturnal noises ("... o rio murmura num banzeiro de água pesada e oliosa ..."). (3) The speaker is in an unreal world in which two quotidian realities, the night and the waters of the river, combine to create a new reality. The speaker defines this new reality in terms that display the inseparable nature of the two newly-combined entities: "água noturna, noite líquida." The new ambience is neither exclusively night nor water, but rather "nocturnal water" and "liquid night." This setting prepares the speaker for his adventure into the unknown.

Before he can begin his quest, however, the hero must be aware of the purpose of his voyage. Campbell explains that the hero and his world suffer from a symbolic deficiency.

2) Coelho, Nelly Novaes: **In: Mário de Andrade Para a Jovem Geração**, (São Paulo: Edição Saraiva, 1970), suggests the presence of both the hero and the poet in "A Meditação sobre o Tietê." She claims their presence in the poem represents the union of two facets of Andrade's character: the active hero and the passive poet. (See pages 164-184.)

3) Andrade, Mário. "A Meditação sobre O Tietê", **In: Poesias completas** (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1966), pp. 305-315. (All subsequent references to the poem are from this edition.)

With the aid of the light, the speaker becomes aware of his own personal as well as mankind's plight. In a single moment the light illuminates the entire city, and the river reflects the city in its waters. The speaker's initial enthusiasm upon witnessing the scene abates when he realizes that the reflection exhibits an unhealthy civilization. He describes the scene: "E a emaranhada forma / Humana corrupta da vida que muge e se aplaude." These lines describe the collective plight but the speaker suffers his own personal plight. The ambience leaves him uneasy and fills him with apprehension. In this first stanza the speaker twice indicates his personal sickness. He claims: "Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta / O peito do rio, ... afogando de apreensões / As altas tôrres do meu coração exausto." Later he closes the stanza with another reference to his psychic state: "E o meu coração devastado / E um rumor de germes insalubres." Now that the speaker is aware of the necessity of his vocation, he is able to begin his quest and wants to be able to prevent himself, as well as mankind, from taking the ominous path of death ("o caminho da morte").

In the next sub-stage of separation, "Supernatural Aid," the hero receives unsuspected assistance from some force, often a deity, to help him escape from the common world. The personification of the river in this poem serves to aid the speaker with his flight. The animated river possesses supernatural qualities, both positive and negative. Throughout the poem, the speaker periodically describes the force of the river. In the seventh stanza, he refers to the river as a demagogue and compares it to other famous demagogues in history. The river is more forceful than Aristotle's peripatetic philosophies, Socrates' persuasive disciple Alcibiades or Tancredo's crusade victories. Because of its eternal flow the river continues to influence long after these other human demagogues disappear from earth. The speaker later addresses the river as a god, "Meu Deus, meu Rio." Helpless and submissive when faced with such a powerful force, the speaker allows himself to be carried away by the river.

"Crossing the Threshold" initiates the hero's actual departure from the world and entrance into another realm. As Campbell points out, being in this domain often involves physical or emotional violence. The second stanza of Andrade's poem marks the crossing of the threshold: "Meu rio, meu Tietê, onde me levas?... Onde me queres levar?" The spea-

ker assumes intimacy with the river; the use of the possessive pronoun "Meu" and the use of the familiar form "tu" indicate a close bond between the speaker and the river. The speaker also understands the authority of the river. The verbs used by the speaker describe a river that "prohibits" and "impedes" the speaker from refusing his call to adventure. The river "induces" the speaker to follow its backwards flow.

"The Crossing of the Threshold" in this poem is internal. The speaker actually enters himself, his own unconscious realm, where he will find his salvation in poetry. The movement of the river complements this internal movement by the speaker. Rather than leading to the sea or the ocean, the river flows into the land of humans. The speaker recounts: "E te afastas do mar e te adentras na terra dos homens." The verb "adentrar-se" pinpoints the necessity of internalization by the speaker in order for his quest to be successful.

The speaker's loss of contact with individuals and worldly worries indicates that he now aspires a more essential understanding of life: "A me reconciliar com a dor humana pertinz, / E me purificar n barro dos sofrimentos dos homens." His future trials will be a cleansing.

The sub-stage "The Belly of the Whale" immediately precedes the second major stage of initiation. The hero suffers a symbolic death and experiences a phase of nonentity. Darkness still prevails in this ambience. In the third and fourth stanzas of the poem, the speaker acquires a sense of nonentity. He explains, "minhas próprias mãos me traem, / Me desgastaram e me dispersaram por todos os descaminhos." The speaker is no longer one entity. His voyage into the unknown destroyed and scattered his oneness. He comprehends his state of non-existence, but knows that a rebirth will occur if his quest is successful. The speaker uses the verb "reverter" to define his journey to a former state. "Eu me reverto as tuas águas espessas. . . sujado / De infâmias, egoísmos e traições." He has returned to a point that is neither life nor death. Nevertheless, the speaker expresses hope; that from this vile low-line man will be born again. His own rebirth will provide him with enlightenment.

The first four stanzas of this poem mark the separation of the hero and prepare him for his initiation rites. In these stanzas the speaker remains basically passive. Other forces act upon him and he is the recipient of their actions. His pre-

sent state of nonentity readies him for the initiation which occurs in stanzas V-XI.

The most salient characteristic of the initiation phase of the monomyth unit is the "Road of Trials." The hero experiences trials and tribulations that will eventually strengthen him, endow him with powers to overcome obstacles and show him the way to salvation. The speaker of "A Meditação sobre O Tietê" suffers a series of trials. Each trial immerses the speaker farther into the realization of the horror of human desolation. His basic tribulation is to wallow in this desolation before rising above it.

In the fifth stanza the speaker reaches an even deeper intimacy with the river. He claims, "Me sinto o pai Tietê!" He is in close approximation with the negative effects of the river. The waters, poisonous, stagnant and filled with dead bodies envelop the speaker in the ambience in which he will suffer his trials.

Solitude confronts the speaker in his first trial. Completely separated from familiar surroundings, the speaker expresses fear of being so alone: "Me alarma, me destroça, inerme pore sentir-me / Demagógicamente tão só". The lines close the fifth stanza but the following stanza continues with the same preoccupation. The speaker asks a series of questions, all dealing with his longing for familiar people and places: "Onde estão os amigos... os inimigos... o teu povo... as mulheres... os prados... os museus... os mercados?..." The disappearance of these familiarities leaves the speaker forsaken.

In his next trial, the speaker immerses himself in the marine world, observes the hierarchy established in the deep sea society and compares it to the human world. Both are equally corrupt. In stanza VIII, the speaker introduces the subject by announcing the rotten fish ("os carcomidos peixes"). One fish, "o peixe dourado sonoro," is a president complete with military honors and decoration. Treacherous sharks form a tribunal and guard the president. Eels, whales, catfish and many other types of fish form a part of this hierarchy. Later, when looking at the river, the speaker contemplates yet hierarchy, that of mankind. Both the slave and the multimillionaire share the same fate of being swallowed by the murky waters of the river. Immersed in these underworld corrupt societies, the speaker becomes even more aware of the necessity of his mission.

With the symbolic appearance of the peacock, the speaker faces his third and last trial. The eyes of the peacock's tail represent an ability to see, or rather to be conscious of the enlightenment. But the speaker drags the peacock by its closed tail. He still does not possess the ability to unfold his new knowledge and use it wisely. He can only project into the future and conjecture about what would happen if the peacock revealed its thousand eyes: "... então a cauda se abriria... não seria tão somente o pêso deste meu desconsolo." This trial reminds the speaker of his own disabilities, but also presents the hope of alleviating his solitude and sickness, once victory presents itself.

Victory, the final steps of the initiation rite experienced by Campbell's monomythic hero, is the speaker's attainment of poetry. He talks about this victory in stanza XIII after his return to the everyday world, but the use of the preterite tense indicates that this victory was the culmination of the initiation. Poetry, a boon bestowed upon the speaker, helps him deal with his reintegration into society and his attempts to help his fellow man. The speaker claims: "... na mais impávida glória / Descobridora da minha inconstância e aventura, / Desde me fez poeta e fui trezentos, eu amei / Todos os homens,, odiei a guerra, salvei a paz." The voyage has led to the speaker's discovery of poetry. He is superior to any individual; he has become three hundred. Through poetry the speaker finds love for his fellow man. Poetry also marks the speaker's rebirth. His state of non-existence ceases and he now speaks of his reborn heart, (meu coração renascido"). This rebirth also aides the speaker into action. His former passive state ceases when he begins to make linguistic discoveries, namely the Verb. He declaims "Primeira voz sabida, o Verbo." The speaker is now ready to act. In order to complete his mission he must return to society and share his poetry with mankind as well as with the river. Sharing his poetry with the river is the final sub-state of the initiation rite, entitled "The Great Boon." The hero presents the god(s) with a gift before returning to society. The speaker gives his poetry to the river and describes his verse: "Unido nas espumas da água do meu rio."

Before dealing with the last stage of return, another step needs classification. Campbell describes the sub-step "Meeting with the Goddess." Somewhere along the line of his difficult trials the hero enjoys a momentary bliss. The appearance of

the "Boi Paciência" provides this joy, but, also foreshadows the eventual failure of the myth. In his study *Mário de Andrade: Ramais e caminho*, Telê Porto Ancona Lopez explains the symbol of the ox in Andrade's poetry. "Mário faz da presença do animal (o boi na literatura popular... uma sobrevivência mítica e um valor moral, decorrente de seus aspectos religiosos e econômicos." (4) The author is even more specific when he describes the symbolism of a poem entitled "Boi Paciência." Lopez states, "E o Boi Paciência, unidade nacional e perseverança." (5) The trajectory of the appearances of the ox in this poem delineates the loss of its moral value and mythic survival. The first appearance of the ox occurs in stanza V, when the speaker says, "Nas tuas águas, eu contemplo o Boi Paciência / Se afogando, que o peito das águas tudo sorverteu." The mire of the waters, filled with human corruption, drains the vitality of the ox. Later the speaker describes the stagnant waters and says, "Nem sequer o Boi Paciência / Se muda não." Now the ox is not even mobile. Finally in the last stanza of the poem the speaker states, "O boi morreu." The death of the ox symbolizes the loss of moral values and national unity in the speaker's world. These are the deficiencies that the hero will confront upon his return to society.

Campbell explains that the hero's return may be the most difficult stage of the entire unit. He describes various options for the results of this final stage of the monomyth unit. The most applicable to "A Meditação sobre O Tietê" is that the hero encounters a blank disregard from those whom he has come to save. The return of the speaker occurs in stanzas XII-XIV. The speaker opens the twelfth stanza with a series of questions and exclamations. "Porque os homens não me escutam! Por que os governadores não, me escutam?... os plutocratos os... chefes...?" Manhind's indifference prevents the new poet from sharing his knowledge. He despairs when he discovers that the results of his quest will not be the salvation of mankind: "E hei-de guardar silêncio! / O que eu posso fazer... hei-de guardar silêncio deste amor mais perfeito...?"

In the thirteenth stanza the speaker finds himself on the

4) Lopez, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e caminho* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972), 126 p.

5) *Ibid.*, 136 p.

bridge once again. This is the exact location that opened the poem: "Debaixo do arco admirável / Da Ponte das Bandeiras o rio / Murmura..." The mythic cycle is complete, but the myth has failed. For a moment the speaker rejoices about being a man, superior to all other entities, "maior que os vermes e todos os animais / ... que a estrela... que os adjetivos." This exaltation is temporary; the speaker later diminishes his adventure to one tear that drops in the vast waters of the Tietê river. A few moments before he rejoiced about his superiority as a man; now he views his existence as one of the lowest forms of life, algae: "Eu sigo alga escusa nas águas do meu Tietê. The steps of the mythic cycle are complete. The speaker even possesses a possible means for regeneration of his society. Nevertheless, this bereft society, unaware of its spiritual impoverishment and unable to comprehend the salvation offered by the hero, ignores the hero's beneficial enlightenment and reduces his mythic journey to a worthless and meaningless exercise. The hero's adventure does not suffice to save mankind; the purpose of the mythic adventure remains unattained.

# ПЕРВАЯ ТЕТРАДЬ РУССКОГО ЯЗЫКА

## PRIMEIRO CADERNO DE RUSSO

Textos, transliteração e tradução  
Horácio Dídimo

revisão  
de Ivanova dos Santos Dias Soares

## 1. ТИХАЯ НОЧЬ

Школьная тетрадь,  
товарищ детства,  
где ты была?

### TIKHAIÁ NOTCH

chkólhnaia titrat,  
tavárich diétstva,  
gdíe ty bylá?

### NOITE SILENCIOSA

caderno escolar,  
companheiro de infância,  
onde estiveste?

## 2. БЕЛОЕ ПРОСТРАНСТВО

Тогда – сегодня  
чёрный карандаш поёт  
на бумаге.

### BIÉLAIE PRASTRÁNSTVA

tagdá – sivódnhia  
tchiórnyi karandach paiot  
na bumáguie

### ESPAÇO BRANCO

naquele tempo – hoje  
o lápis preto canta  
no papel

### 3. УРОК

Преподавательница  
быстро пишет на доске:  
"Здравствуйте!"

#### UROK

pripadavátielnitsa  
bystra píchet na daské:  
"zdrávtvuitie!"

#### A LIÇÃO

a professora  
rapidamente escreve no quadro:  
"bom dia!"

### 4. СЧАСТЛИВЫЙ ДЕНЬ

Синее море.  
Теперь я вижу.  
Теперь я живу.

#### CHASLÍVYI DIENH

cínieie mórie.  
tipier iá víju.  
tipier iá jivu.

#### DIA FELIZ

mar azul  
agora eu vejo  
agora eu vivo

## 5. СМОТРЮ НА НЕБО

Луна  
и звёзды  
блещут.

### SMATRIU NA NIEBA

luná  
i zviózdy  
bliéchut

### OLHO PARA O CÉU

a lua  
e as estrelas  
brilham

## 6. РУССКИЙ ЯЗЫК

Высокая  
голубая  
гора.

### RÚSSKII IAZYK

vyssókaia  
galubáia  
gará

### LÍNGUA RUSSA

alta  
montanha  
azul

7. СЕГОДНЯ

Никто  
не знает где  
вчера.

SIVÓDNHIA

niktó  
nie znáiet gdié  
vtchirá

HOJE

ninguém sabe  
onde está  
o ontem

8. НАВЕРНО

На будущей неделе  
это было  
давно.

NAVIERNA

na búduchei nidiélie  
eta byla  
davnó

PROVAVELMENTE

na semana que vem  
isto foi há muito  
tempo

9. КУДА ИДЕТ ВЕТЕР?

Куда  
идёт  
время?

KUDÁ IDIOT VIÉTIER?

kudá  
idiot  
vrémia?

PARA ONDE VAI O VENTO?

para  
onde vai  
o tempo?

10. КАКАЯ ЭТО РОЗА?

Красная  
Красивая  
Краткая

KAKÁIA ETA ROZA?

krásnaia  
kracívaia  
krátkaia

COMO É A ROSA?

vermelha  
bela  
breve

11. ЗЕЛЕНАЯ ЗЕМЛЯ

Я гляжу  
надежду  
в окно.

ZILHIÓNAIA ZIMLHIÁ

iá gliaju  
nadiéjdu  
f aknó

TERRA VERDE

contemplo  
a esperança  
pela janela

12. УПРАЖНЕНИЕ

Я ищу  
слово "слово"  
в словаре.

UPRAJNÍENIE

iá ichu  
slova "slova"  
f slavaré

EXERCÍCIO

procuro  
a palavra "palavra"  
no dicionário

ВНУТРИ

### 13. РУССКИЙ АЛФАВИТ

Я пишу  
с большой буквы:  
"П-О-Ж-А-Л-У-И-С-Т-А"

#### RÚSSKII ALFAVIT

iá pichu  
s balchoi búkvy:  
"P-A-J-A-L-U-I-S-T-A"

#### ALFABETO RUSSO

escrevo  
com letras maiúsculas:  
"P-O-R F-A-V-O-R"

### 14. ВОПРОСЫ

ЧЬЁ это небо?  
ЧЬИ это солнце и луна?  
ЧЬЯ это земля?

#### VAPRÓSSY

tchió eta nieba?  
tchi eta solntse i luná?  
tchiá eta zimlhiá?

#### PERGUNTAS

de quem é o céu?  
de quem são o sol e a lua?  
de quem é a terra?

15. ГОДОВЩИНА

Музыка  
смех  
детские голоса.

GADAVCHINA

múzyka  
smiekh  
diétskie galassá

ANIVERSÁRIO

música  
risos  
vozes infantis

16. НОВОСТЬ

Снова  
Новый  
Ноябрь.

NÓVAST

snova  
nóvyi  
naiabr

NOVIDADE

novamente  
um novo  
novembro

## 17. СТАРЫЕ ДЕРЕВЬЯ

ПТИЦЫ  
МНОГО ПТИЦЫ  
ПТИЦЫ И ГНЁЗДА.

### STÁRYIE DIRIÉVIA

ptítsy  
mnoga ptítsy  
ptítsy i gniozda

### VELHAS ÁRVORES

pássaros  
muitos pássaros  
pássaros e ninhos

## 18. ПОЭЗИЯ

Слушаю  
музыку русских  
слов!

### PAÉZIA

slúchaio  
múzyku rússkikh  
slov!

### POESIA

escuto  
a música das palavras  
russas!

19. ГРОМ

Огромные тучи  
громко  
разговаривают.

GROM

agrómnyie tútchi  
gromka  
rasgavárivaiut

O TROVÃO

nuvens imensas  
em voz alta  
conversam

20. ФОТОГРАФИЯ

Свет  
Цвета  
Цветы.

FATAGRÁFIA

sviet  
tsvietá  
tsviety

FOTOGRAFIA

luzes  
cores  
flores

BH/UFC

BH/UFC

BH/UFC

379

# REVISTA DE LETRAS

Volume 9/10 N.º 2/1

jul./dez./1985

jan./jun./1986

Número especial dedicado ao 1.º cinquentenário de morte de Fernando Pessoa e ao 1.º Centenário de nascimento de Manuel Bandeira.



## SUMÁRIO

### MENSAGEM

Cleonice Berardinelli .....	1 — 12
<b>O RELACIONAMENTO ENTRE ALVARO DE CAMPOS E ALBERTO CAEIRO</b>	
Linhares Filho .....	13 — 18
<b>A COMPREENSÃO DA EXISTÊNCIA EM FERNANDO PESSOA</b>	
Leonel C. Pinto .....	19 — 55
<b>CANÇÃO DOS HETERÔNIMOS DE FERNANDO PESSOA</b>	
Francisco Carvalho .....	57 — 58
<b>FÚRIA (fragmento)</b>	
José Alcides Pinto .....	59 — 60
<b>UMA INTERPRETAÇÃO DE DUAS ODES DE ALVARO DE CAMPOS</b>	
Carlos d'Alge .....	61 — 69
<b>MAR LUSÍADAS, MAR UNIVERSAL</b>	
(texto de Carlos d'Alge com versos de Camões e Pessoa)	71 — 79
<b>ODE A FERNANDO PESSOA NO CINQUENTENÁRIO DE SUA MORTE</b>	
Artur Eduardo Benevides .....	81 — 83
<b>DOIS ESTUDINHOS EM POESIA</b>	
Otacílio Colares .....	85 — 96
<b>FERNANDO PESSOA — QUESTIONAMENTOS SOBRE A DISPERSÃO DO HOMEM</b>	
Vera Lúcia Albuquerque de Moraes .....	97 — 119

Rev. de Letras	Fortaleza	v. 9-10	n. 2/1	p. 1/293	jul./dez./1985 jan./jun./1986
----------------	-----------	---------	--------	----------	----------------------------------



Composto e Impresso  
na Imprensa Universitária  
da Universidade Federal do Ceará  
Av. da Universidade, 2932, Caixa Postal, 2.600  
Fortaleza-Ceará-Brasil