

Camões

REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

JULHO
SETEMBRO
1998
2000\$000
(IVA INCLUIDO)

numero

2

Ibero-americanas

MINISTÉRIO
DOS NEGÓCIOS
ESTRANGEIROS



INSTITUTO
CAMÕES



ESTE SEGUNDO NÚMERO de *Camões* — revista de Letras e Culturas Lusófonas associa-se a uma iniciativa cultural paralela à VIII Cimeira Ibero-Americana. Trata-se do Encontro de Literaturas Ibero-Americanas que se realizará na cidade do Porto, onde se irão reunir os Chefes de Estado e de Governo de 21 países.

Os temas de debate, comuns às Cimeiras Ibero-Americanas realizadas até à data, abrangeram áreas como a problemática da infância e dos jovens, da mulher e das populações indígenas, reiterando-se em todas elas a defesa dos Direitos Humanos, da Democracia, do Estado de Direito, da não proliferação de armas nucleares e do combate à pobreza, ao terrorismo e ao narcotráfico. Por seu turno, a VIII Cimeira centrará os seus debates em torno de «Os Desafios da Globalização e a Integração Regional», tema que se reveste da maior importância e actualidade.

O recente fenómeno de integração regional na América do Sul que conduziu à criação do Mercosul (Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai) está a contribuir, de forma activa, para um movimento recíproco de ensino do Português e do Espanhol nos países membros. Naturalmente que o Brasil desempenha, do lado dos falantes do português, um papel fundamental. No entanto, Portugal — através nomeadamente do Instituto Camões, organismo do Ministério dos Negócios Estrangeiros vocacionado para a promoção e difusão da Língua Portuguesa no estrangeiro especialmente ao nível do Ensino Superior — encontra-se também associado a este movimento, tendo aumentado a sua presença na Argentina de um para dois leitorados (Buenos Aires e Rosário). Desenvolve, também, diligências no sentido de concretizar idênticas iniciativas no Uruguai e no Paraguai, bem como em outros dois países amigos não pertencentes a este bloco, mas integrantes da Ibero-América: o Chile e o México, este último pertencente à Nafta.

Consciente deste facto, o Instituto Camões convidou três dezenas de escritores de grande prestígio, oriundos dos diferentes países ibero-americanos, a serem os protagonistas de uma série de debates organizados em torno de áreas temáticas. As tradições literárias ibéricas e ibero-americanas e a própria condição do escritor ibero-americano no contexto da designada «aldeia global», constitui, assim como os novos horizontes das Literaturas em Português e Espanhol, uma linha orientadora de reflexões comuns.

No âmbito das referidas áreas temáticas, o Encontro foi organizado em torno de quatro vertentes — «Viagem real/ Viagem virtual: encontro e memórias», «Identidade(s): do lugar ao mito», «Nos labirintos dos milénios: espaços do fantástico e da fábula» e «As vozes da escrita» — cuja proposta é a de uma reflexão a partir de tópicos previamente enviados a cada um dos participantes, depois de devidamente consultados e enquadrados nos diferentes painéis.

O objectivo do Encontro e, paralelamente, deste número 2 da revista *Camões* é demonstrar que a literatura e os escritores que a produzem, nomeadamente após o debate a seu respeito, têm no seu exercício um dos principais veículos do entendimento e do bom relacionamento entre povos de sensibilidades afins. É também este facto que justifica que este segundo número seja parcialmente bilingue, no sentido em que os textos escritos em espanhol permanecem nessa língua, embora o português substitua, nos resumos em separata, o idioma em que foram redigidos e fielmente publicados.

Servir de registo à repercussão do Encontro, que por sua vez se reporta, na sua dupla acepção política e cultural, ao prolongamento da filosofia que preside à realização de uma Cimeira Ibero-Americana pela oitava vez consecutiva, é o desafio ao qual o presente número da revista *Camões* procura responder.

Jorge Couto

DIRECTOR
Jorge Couto

DIRECTOR-ADJUNTO
Luísa Mellid-Franco

DIRECTOR DE PRODUÇÃO
Rui M. Pereira

DESIGN GRÁFICO
Lápis Azul

EDITORES
Henrique Viana
Joana Amaral
Maria João Camacho
M. Piedade Braga Santos

ASSINATURAS
Elisa Camarão

FOTOGRAFIA
Arquivo revista LER, Arquivo
JORNAL DE LETRAS, Céu Guarda,
Francisco José Viegas, Paulo
Cintra & Laura Castro Caldas

TRATAMENTO DE TEXTO
Ana Cristina Moreira

PRÉ-IMPRESSÃO
Policor

IMPRESSÃO
Gráfica Maiadouro

DIRECÇÃO E REDACÇÃO
Instituto Camões
Campo Grande, 56 - 7º
1700 Lisboa
Tel: 795 54 70/2
Fax: 795 61 13
e-mail:
geral@instituto-camoes.pt

PRODUÇÃO E ADMINISTRAÇÃO
Revista Camões
Rua Jardim do Tabaco, 23 - 1º
1100 Lisboa

TIRAGEM
10 000 exemplares

DEPÓSITO LEGAL
124734/98

DISTRIBUIÇÃO
Bertrand

Camões é editada pelo Instituto
Camões com o apoio
de Produção da Comissão
Nacional para as Comemorações
dos Descobrimentos
Portugueses.

ISSN: 0874-3029

- 6 Uma ponte sobre a língua atlântica: reflexões sobre uma descoberta do Brasil
Francisco José Viegas
- 14 Carlos Drummond de Andrade: subsídios para um retrato do poeta
José Alberto Braga
- 25 Ambiguidade e ironia em Lygia Fagundes Telles
Urbano Tavares Rodrigues
- 29 Octavio Paz e José Lezama Lima: Neo-Barroco, Cultura Aberta, Nova Cosmogonia
Álvaro Manuel Machado
- 37 Gabriel García Marquez e o Realismo Mágico Latino-Americano
João de Melo
- 46 Viagem, em português, pelo universo borgiano
Sara Belo Luís
- 53 Lembrando Cortázar
Cristina Norton
- 63 A expansão da literatura hispano-americana nos Estados Unidos
Mário Avelar
- 72 A poesia de María Victoria Atencia
José Bento
- 78 Jaime Gil de Biedma: La Vaguedad del Sentimiento
Adolfo García Ortega
- 84 Guia de Casados
Jorge Edwards
- 88 Jorge de Sena: a Poesia olhando a História (com ecos de Álvaro de Campos)
Helena Barbas
- 102 O «amargo rio» da melancolia na poesia de Carlos de Oliveira
Fernando Pinto do Amaral
- 109 Entre dois mundos: referências clássicas na poesia de Graça Moura
Isabel Pires de Lima
- 117 José Saramago: os livros do nosso desassossego
José Manuel Mendes
- 121 «Senhora das Tempestades». Poesia e Libertação do Homem
Vítor Aguiar e Silva

O número 2 de *Camões* — revista de Letras e Culturas Lusófonas procurou ter em consideração o estado de ânimo que presidiu ao *Encontro sobre Literaturas Ibero-Americanas*. Para tanto, foram reunidos alguns textos que respondem a esse intercâmbio de ideias, tradições miscigenadas e formas de olhar dois lados do Atlântico de cada uma das margens. Nesta viagem através dos textos, Francisco José Viegas é o primeiro a reflectir sobre a existência ou não do português como «língua atlântica», utopia que considera perigosa e redutora, num artigo que também pode ser lido como uma «declaração de amor» ao Brasil e aos seus escritores. Tímido e solitário, o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, neste número evocado por José Alberto Braga, nunca se alheou da vida ou da gente do seu tempo, como se constata através dos aforismos e poemas incluídos no mesmo artigo. São ainda as *Letras do Brasil* escritas por Lygia Fagundes Telles, que Urbano Tavares Rodrigues, seu grande admirador, seguiu de perto, espelhadas na evolução de uma obra que se destaca pela ambiguidade e pela ironia. A publicação do livro de Octavio Paz *Labirinto da Saudade*, em 1950, lança os fundamentos do moderno imaginário latino-americano instaurando uma nova linguagem neo-barroca que irá influenciar outros criadores do ibero-americano, entre os quais o cubano José Lezama Lima. Álvaro Manuel Machado analisa neste texto a obra destes dois eminentes escritores no que ela tem de comum e de divergente, sublinhando o carácter universal da linguagem que ambos cultivaram. A atribuição do Prémio Nobel da Literatura a Gabriel García Marquez, em 1982, representou não apenas a sua consagração internacional como também a de toda a literatura americana em língua castelhana, tendo estado na origem do reacender da polémica entre os defensores de Marquez e os incondicionais de Borges. O mesmo Borges sobre o qual Sara Belo Luís se debruça, não esquecendo de referir as origens portuguesas do escritor, realçando o exuberante imaginário deste homem, de quem o cubano Cabrera Infante disse que «*não era um cego verdadeiro, [...] a sua cegueira era para emular melhor Milton e Homero*».

I b e r o - a m e

Cristina Norton recorda Cortázar numa rua de Paris, referindo que, sendo embora muito crítico em relação à sua escrita, não tinha a obsessão da literatura, cultivando outros interesses artísticos — tocava piano e saxofone e era grande apreciador de jazz. Distinguindo-se, particularmente, como contista, as suas histórias para além de exorcizar os seus demónios interiores, revelam-nos um mundo estranhamente mágico, por vezes irónico e sempre povoado de sinais.

A História dos Estados Unidos da América tem sido profundamente marcada pelos discursos culturais e literários de raiz anglo-saxónica. A este espaço encontra-se também associada uma visão do mundo na sua essência protestante. No entanto, ao longo das últimas décadas tem-se assistido à importância crescente de discursos, como os hispânicos que surgem nas margens das convenções brancas, anglo-saxónicas e protestantes dominantes. Este processo de reformulação da identidade cultural revela-se transparente pela mão de Mário Avelar, fruto de uma análise sistemática, patente aliás nas citações que ele próprio traduz e transcreve ao longo deste breve texto de síntese.

A poesia dos dois lados da fronteira dos dois países ibéricos tem igualmente um lugar de destaque. Para José Bento (autor do texto e tradutor dos poemas apresentados em anexo ao artigo), a poesia de María Victoria Atencia «*no seu todo é uma voz que se personaliza, assumindo a densidade do irremediável e da plenitude, a claridade e o mistério, a clarividência do sonho*». Segundo Adolfo García Ortega, para outro grande poeta espanhol, Gil de Biedma, o que importa explicar, em última análise, é a vida, transformada numa exigência ética, numa reflexão lúcida, porque o trabalho das palavras, a linguagem transmutada em reflexão poética salvam-no da frustração provocada pelo sentimento permanente de desadequação e de luta entre a realidade e o mito.

O testemunho do olhar do Outro está igualmente presente no texto enviado pelo escritor chileno Jorge Edwards, que descobriu a *Carta de Guia de Casados* de D. Francisco Manuel de Melo através de um amigo brasileiro. Deslumbrado com a obra e a personagem do seu autor considera-o uma das últimas

grandes personalidades da Península Ibérica do seu tempo. As relações entre a Poesia e a História na obra de Jorge de Sena, ou melhor, a história na poesia de Sena, para Helena Barbas (partindo da premissa de que nas antigas epopeias, poesia e história surgem ligadas pelo mito), preenche uma necessidade de passado e de fundamento em relação ao real, uma procura de raízes, que ajudem a situar o indivíduo na complexa rede de forças que o rodeia e a analisar as suas relações com o social. O facto histórico só seria, pois, relevante, na medida em que pudesse suscitar ideias e emoções, enquanto descrição do vivido (passado ou presente) transmutado pela arte poética em símbolo colectivo, em totalidade. Também a importância da obra poética de Carlos de Oliveira no âmbito da literatura portuguesa do século XX é sublinhada por Fernando Pinto do Amaral, que se refere ao claro empenhamento social, manifesto na obra do poeta, perspectiva em nada semelhante ao carácter «tentacular e torrencial» da obra de Vasco Graça Moura, que se espalha por géneros tão diversos como ficção, poesia, ensaio e tradução, segundo Isabel Pires de Lima fazendo referência ao peso das referências clássicas na sua escrita.

A prosa de José Saramago não poderia ser esquecida num encontro de literaturas ibero-americanas e José Manuel Mendes refere-se-lhe como uma obra questionadora do real, sublinhando o elenco de personagens dos seus livros e a notável capacidade especular da sua escrita que «[...] *a tudo confere consistência e apelatividade, [...] harmonizando uma grande elaboração formal com a prática digressiva da oralidade*». Por último, Vitor Aguiar e Silva dá voz à sua emoção ao recordar Manuel Alegre a ler, perante um auditório entusiasta, o seu poema «Senhora das Tempestades» que dá título a um dos seus últimos livros e do qual o artigo nos fala.

Como o primeiro, este segundo número, circunstancial e excepcionalmente virado em exclusivo para a literatura ibero-americana, pretende servir de plataforma de diálogo e de registo de intercâmbios. Depois de se ter assumido como ponte de Lusofonias, *Camões — revista de Letras e Culturas Lusófonas* lança uma segunda ponte, desta vez sobre o Atlântico.

[LMF]

r i c a n a s

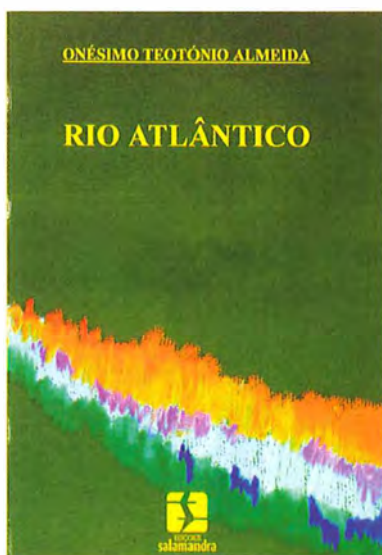
Uma ponte sobre a língua atlântica

Francisco José Viegas

*«Ah, meu pai, que descobri o Brasil
no rés-do-chão de nossa casa!»*

Actor Ribeirinho, no filme *Pátio das Cantigas*

ONÉSIMO TEOTÓNIO DE ALMEIDA PUBLICOU há cerca de um ano o livro *Rio Atlântico*, uma substancial recolha de artigos seus, até aí apenas dispersos em jornais e que constituem quase um diário. Esse rio imaginário une os dois continentes de que Onésimo é residente e visitante ao mesmo tempo — a Europa e os EUA de língua portuguesa. A sua condição de açoriano favorece-o. Os Açores, a meio caminho entre os dois continentes, poderiam, até, constituir o ponto nevrálgico de um hipotético cruzamento dessas duas correntes e modos de viver Portugal de cada um dos lados do mar. O Atlântico poderia não ser, de facto, senão um rio, um imenso rio habitado nas suas margens por homens e mulheres que se viram forçados a ignorarem-se mutuamente durante muitos anos por força não de desconhecerem mutuamente a sua existência, mas por falta de meios para a travessia que iria proporcionar o encontro. Neste caso — o caso luso-americano, a que Onésimo atribui a designação de Lusalândia —, os Açores simbolizaram essa ponte magnífica por onde circulam e hão-de circular os sinais de uma cultura particular (e riquíssima, e tão rica quanto ignorada), a dos portugueses emigrados e fixados nos EUA, de onde se destaca uma imensa galeria de músicos, escritores, políticos, diplomatas e até dignatários da igreja onde entram os nomes de John Dos Passos, John Phillip de Sousa, John Portugee Philips, o cardeal Humberto de Medeiros, o Abade Correia Serra ou William Madison Wood. Mas o que mais interessa neste livro, e nas outras crónicas que o autor reuniu em livro, bem como no diário que actualmente mantém na revista *Ler*, é o seu estatuto de observatório da realida-



Em *Rio Atlântico*, Onésimo Teotónio de Almeida debate com o leitor as urgências do seu mundo, separado da Europa (ou seja: de Lisboa e dos Açores) por um rio imenso, o Atlântico.

de portuguesa e da cultura portuguesa vivida em Portugal. Meticuloso, atento, convocando para essas circunstâncias apressadas uma vasta «rede de memórias» (não é por acaso que o cibermundo é um dos que mais suspeitas, entusiasmos e perplexidades provoca nestas crónicas) literárias, políticas, ou só do senso-comum, Onésimo debate com o leitor as urgências do seu mundo, separado da Europa (ou seja: de Lisboa e dos Açores) por um rio imenso, o Atlântico.

De Rhode Island (Mass.), onde Onésimo Teotónio ensina e escreve, esses movimentos são muito mais perceptíveis do que em Portugal. Não admira: da América, da até há pouco tempo (para nós) longínqua América, Portugal adquire outra visibilidade. Em primeiro lugar, porque se está longe — é como um objecto que se pode analisar em repouso aparente, como se o país flutuasse no vácuo de um laboratório onde os instrumentos de trabalho continuamente abrem caminhos, inventam hipóteses, retomam investigações perdidas, permitem um olhar descomprometido com as realidades mais imediatas.

Podemos procurar estabelecer, ao longo da história do nosso País e da nossa cultura, o papel dos estrangeirados, dos exilados e dos emigrados. E podemos, sobretudo, através dos seus escritos, verificar como essa distância foi saudável e contribuiu generosamente (*a posteriori*, porque essa contribuição ocorreu quase sempre em circunstâncias dolorosas que convém não esquecer) para que nascessem uma ideia de Portugal fora de Portugal, novas harmonias para a nossa língua, outras ideias sobre o passado e o presente. Não se trata, porém, de cosmopolitismo. Na maior parte das vezes, essa marca é substituída pela da extraterritorialidade mais pura. No mundo inteiro, como facilmente se poderia perceber depois de uma enumeração desses exilados, emigrados e estrangeirados, *há muito mais ideias de Portugal do que os portugueses*

podem imaginar. Para o provar, não é necessário ir buscar exemplos ao Renascimento, à Expansão ou ao século XVIII: o nosso século e, sobretudo, a segunda metade deste século, fornecem abundantes provas e casos quer dessa peregrinação quer, também, dessa *extraterritorialidade*. Acontece, porém, que a ideia de uma identidade portuguesa não é recente — mas a ideia de uma comunidade de povos que falam a língua portuguesa, espalhada pelo mundo e por vários continentes, essa, é nova. Tão nova, e tão estranha, que quase não existe.

O *excesso de identidade* de que padecem os portugueses ou, pelo menos, o excesso de preocupações com a sua identidade, não é — em grande parte — senão o reflexo das problemáticas geradas pela existência dessa comunidade tão vasta quanto diversa. A verdade é que, ao iniciarem mais um ciclo europeu da sua história, depois de 1977, os portugueses, na sua generalidade, tinham um conhecimento deficiente dessa vastidão e dessa diversidade. Até então (à excepção do que teria de se passar com uma elite culta, viajada, cosmopolita e politicamente comprometida), a existência de um império tinha sido quase inquestionável. Em 1956, alguns anos antes do nascimento oficial dos movimentos de libertação de Angola, Moçambique ou Guiné-Bissau, o poeta Rui Knopfli publicava o seu primeiro livro a que, não por acaso, deu o título *O País dos Outros*. Nascido em Inhambane, Moçambique, Rui Knopfli (tal, como noutra dimensão, Jorge de Sena) é um dos exemplos mais práticos dessa *extraterritorialidade*, e o seu livro *A Ilha de Próspero* (de 1972) foi escrito sobre um dos palcos privilegiados quer do cruzamento de culturas proporcionado pela expansão portuguesa (e pela rota do ouro, de que era um entreposto inicialmente árabe), quer da representação do colonialismo na sua face mais «idílica»: a Ilha de Moçambique. Pode afirmar-se, sem grande margem de erro, que em

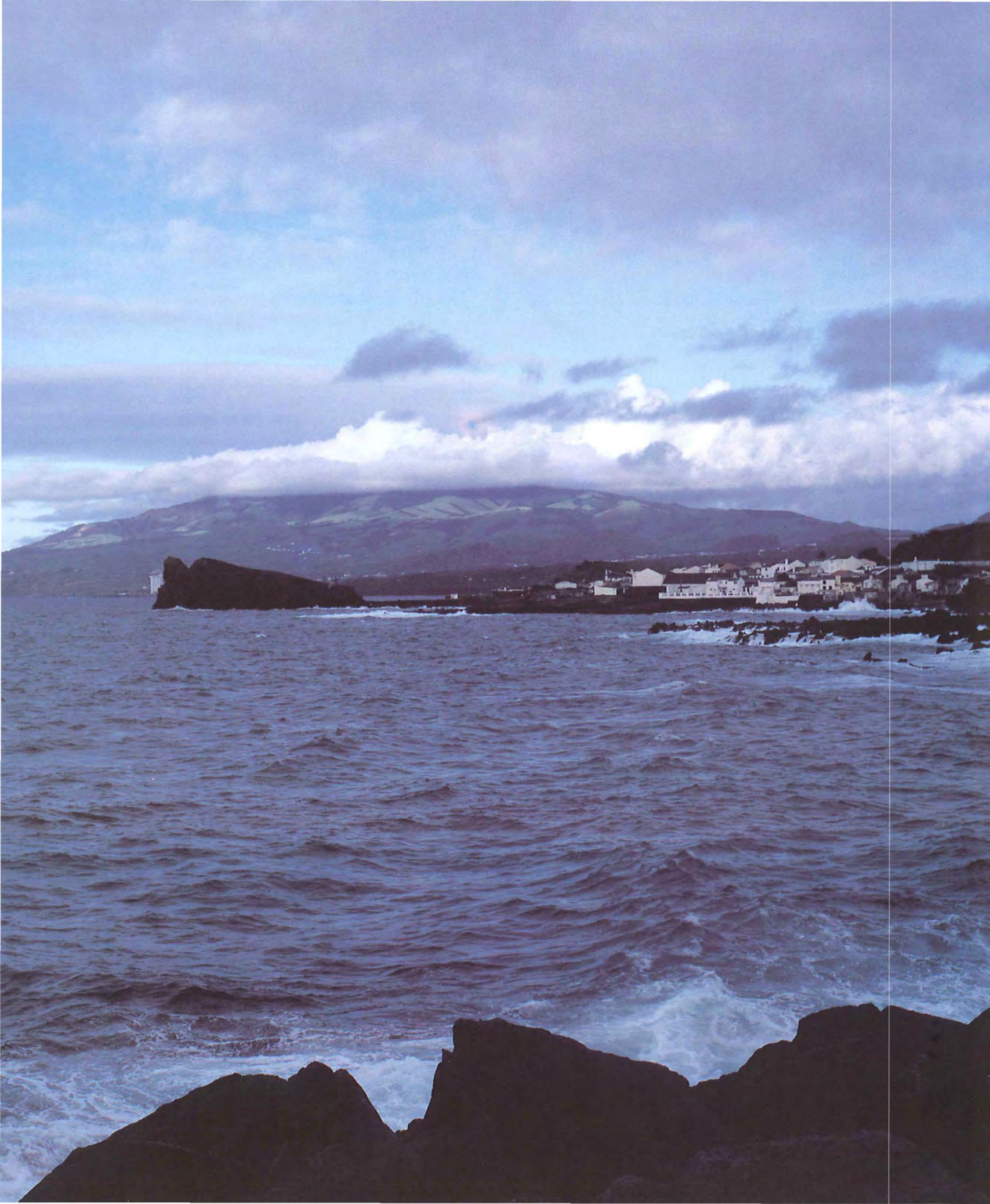
A *Ilha de Próspero* se identifica um agudíssimo conflito da consciência portuguesa em relação a essa matéria. Lugar de passagem de quase todas as culturas que cruzaram as águas do Índico diante de Moçambique, a Ilha — um território de pouco mais de dois quilómetros de extensão e que o autor de uma *Relação* de viagem, o jesuíta Monclaro, descreve como «*muito pequena, de comprimento não terá ainda uma légua, é muito estreita no meio, tanto que com um tiro de pedra se passa para a outra banda*» —, por si só, pode constituir o sinal desse conflito e da natural incapacidade dos portugueses para compreenderem a grandeza do que estava em jogo nesse cruzamento. Ninguém como Knopfli se apercebeu, muito antes daquele momento em que se sabe que já é tarde, da singularidade desse território e do seu carácter exemplar. A esse olhar de Knopfli respondeu Jorge de Sena que, numa curta estadia na Ilha, escreveu o poema «Camões na Ilha de Moçambique» (são de Camões os versos «Esta ilha pequena que habitamos»): «*Tudo passou aqui — Almeidas e Gonzagas,/ Bocages e Albuquerque, desde o Gama./ Naqueles tempos se fazia o espanto/ desta pequena aldeia citadinal/ de brancos, negros, indianos, e cristãos,/ e muçulmanos, brâmanes, e ateus./ Europa e África, o Brasil e as Índias,/ cruzou-se tudo aqui neste calor tão branco/ como do forte a cal no pátio, e tão cruzado/ como a elegância das nervuras simples/ da capela do baluarte*». Mas, se os poetas e os ficcionistas algumas vezes reconhecem a existência dessa grandeza (a pluralidade, a multiplicidade e as muitas influências na nossa cultura comum — e, simultaneamente, as suas singularidades), a cultura dominante não vai nesse sentido. Uma curiosa disputa actual, surda e silenciosa mas que de vez em quando assinala a sua presença apenas para dizer que existe, diz respeito a duas «vocações portuguesas», a europeia e a atlântica. Trata-se, de facto, de um debate que merecia ser realizado noutras

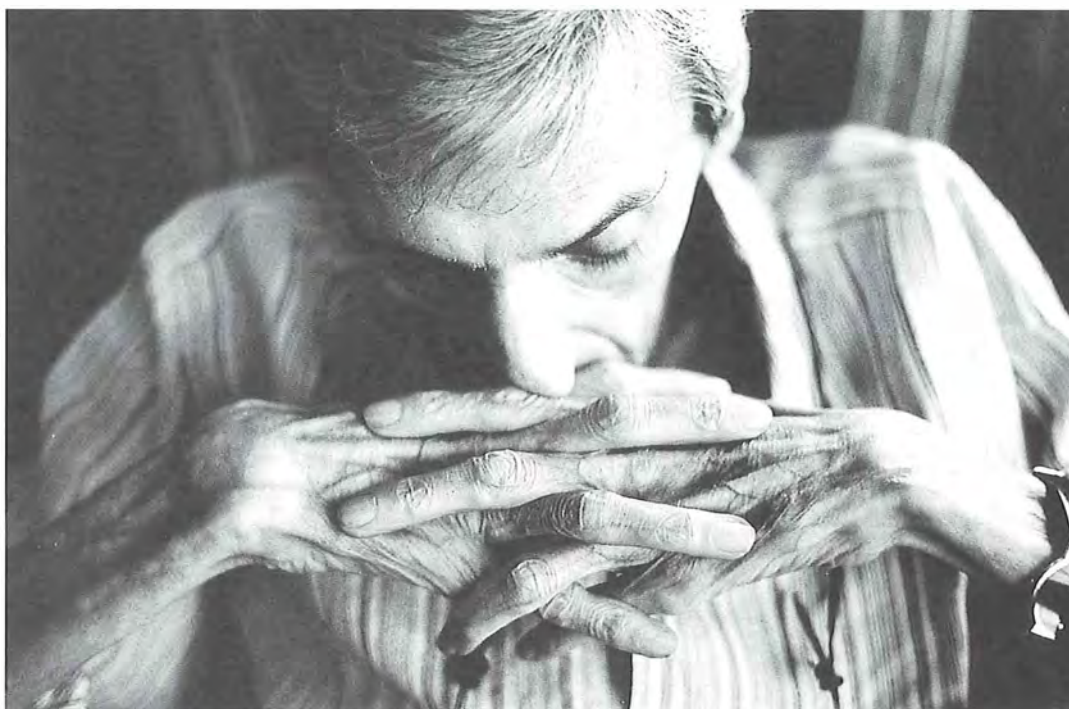
condições, sem as limitações impostas pela política mais imediata, que sacrifica a discussão qualitativa à necessidade de opções estratégicas muito mais prementes. Mas só o facto de se mencionar a questão é um dado a ter em conta porque assinala que não se pode perder uma parte da nossa memória. Ou seja, que o velho e absurdo império colonial não se arruma facilmente nas traseiras.

Estas evidências (o poema de Sena, a memória de Knopfli) são recolhidas, citadas e antologadas amiúde em Portugal, apontadas como exemplo dessa *peregrinação da língua portuguesa* pelo mundo — e sobejamente conhecidas de quase todos. No entanto, nem por serem evidências passaram a ser aceites nesta comunidade que fala a mesma língua. As universidades portuguesas, salvo honrosas excepções, pouco têm vindo a fazer para que a divulgação desse património comum seja feito em Portugal. Também amiúde se escutam lamentos sobre esse desconhecimento mútuo que parece ser a marca fundamental das actuais culturas dominantes nos países onde se fala a língua portuguesa. Ao contrário de Onésimo Teotónio de Almeida que, com a sua feliz e pessoalíssima designação de «rio Atlântico», encontra o roteiro dessa travessia apoiado pelo arquipélago dos Açores que anuncia uma cultura muito particular, já entre Portugal e o Brasil (para não falarmos da situação ainda mais complexa que marca as relações destes dois países com a África lusófona) a distância é maior, muito maior e os traumas acumulados, de parte a parte, mereciam uma reflexão profunda — para citar o título de Eduardo Lourenço, «uma psicanálise mítica» do destino luso-brasileiro.

O desconhecimento mútuo das realidades dos dois países é frequentemente o centro das queixas mais comuns. Mas raramente se tem assistido, em Portugal sobretudo, a um esforço

Os Açores simbolizaram essa ponte magnífica por onde circulam e hão-de circular os sinais de uma cultura particular, a dos portugueses emigrados e fixados nos Estados Unidos.





Rui Knopfli é um dos exemplos mais práticos da *extraterritorialidade*. O seu livro *A Ilha de Próspero* foi escrito sobre um dos palcos privilegiados quer do cruzamento de culturas proporcionado pela expansão portuguesa, quer da representação do colonialismo na sua face mais idílica: a Ilha de Moçambique. Fotografia de João Francisco Vilhena/revista LER.

continuado, insistente e alargado, no sentido de esclarecer esse destino luso-brasileiro, coisa que — pelo menos na chamada «imprensa cultural» e na promoção turística — no Brasil acaba por merecer honras de debate a propósito dos 500 anos da chegada de Cabral e da designação de *descoberta* atribuída a esse acontecimento.

Para muitos leitores portugueses, seria com certeza desconcertante determinada passagem do romance *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, quando alguns nativos, entregues ao prazer da antropofagia, se interrogam sobre qual a carne mais saborosa — se a dos portugueses ou a dos holandeses. Recordo essa passagem para falar da surpresa que poderá constituir a leitura do derradeiro livro de Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro*, um estudo de antropologia que o autor considerou, praticamente, a sua obra final sobre uma *paixão* que o acompanhara, na pátria ou no exílio, durante muitos anos de vida

— o Brasil. Terminou-o depois de uma hospitalização e de pressentir a proximidade da morte devido a um cancro que lhe consumira um pulmão (e que, de facto, o levaria depois para sempre). Refugiou-se no campo, longe da cidade (como, curiosamente, aconteceu com Mário de Andrade ao escrever *Macunaíma*), e concluiu *O Povo Brasileiro* como um testemunho de curiosidade, compromisso e gratidão para com a sua cultura, um pouco à medida daquilo que sentimos quando se lêem, nos dias de hoje, as obras de José Mattoso ou Orlando Ribeiro sobre Portugal. Essa curiosidade é um dado fascinante ao longo de todo o livro, transformando simples perguntas em *interrogações*, passeios pela extensão brasileira numa interpretação tranquila do complexo de culturas, paisagens e sotaques que une e divide o país.

A viagem que Darcy Ribeiro nos propõe, compõe-se de uma grande ternura até pelos por-

tugueses que se instalaram como simples imigrantes numa terra desconhecida, longe das marcas da primeira colonização que para lá transportou a civilização, mas, também, as doenças e a violência do Estado. A sua visão do confronto dos mundos europeu e americano e do seu papel na construção dos vários *brasis* — o crioulo, o caboclo, o sertanejo, o caipira, o sulista — leva-o a desenhar o mapa do país não como uma extensão de territórios com as fronteiras estaduais que hoje conhecemos, mas como um *arquipélago* onde se acaba por instalar, disseminada, essa «*protocélula étnica neobrasileira diferenciada tanto da população portuguesa como da indígena*», preparando-se para subir os rios, para invadir o sertão e as florestas, para temer as águas negras do interior ou para permanecer num litoral promissor e até certo ponto idílico.

Ora, a reacção do português comum ao Brasil, apesar de modelada pelo universo concentracionário que é o *big brother* televisivo importado sem reservas nem cuidados, ignora essa pluralidade fascinante e cuja reputação nunca aparece nas telenovelas — que, pelo menos, tiveram o mérito de lembrar aos portugueses a existência de um Brasil moderno, do século xx, actual, cheio de gente. Mas o que me surpreendeu mais no livro de Darcy foi a interpretação inteligente e agudíssima que faz de Portugal a partir das correntes de imigração no Brasil (quando fala desse «*povo nascente, em lugar de uma Lusitânia de Ultramar; se configura como um povo em si, que luta desde então para tomar consciência de si mesmo e realizar suas potencialidades*»). Mais: o livro acaba por constituir uma homenagem à viagem dos portugueses até ao Brasil. Uma homenagem, como escreve, ao génio que na Península Ibérica resistiu às pressões e influências nórdicas e muçulmanas para levarem ao Brasil «o plasma da neo-romanidade».

11 A verdade é que hoje, tirando as obras dos nossos historiadores — e ao contrário do que

naturalmente acontecia em finais do século passado, sobretudo na literatura de ficção, com Camilo ou Eça, por exemplo —, pouco se discute sobre o Brasil, pouca disponibilidade existe na *opinião pública* para compreender a existência de um Brasil que é quase totalmente desconhecido para lá desse espelho televisivo que atrás mencionei.

A minha própria relação com o Brasil sofreu uma revolução na altura em que, há vinte anos, frequentei uma cadeira de Literatura Brasileira na universidade. Mesmo assim, apesar da insistência do meu professor de então, o poeta angolano Mário António — que insistia numa «superioridade» da literatura brasileira sobre a portuguesa —, nunca consegui ler *Macunaima* do princípio ao fim. Suponho que poucos portugueses o fizeram, aliás. Saltei pelo meio, virei as páginas com pressa de perceber o que vinha no parágrafo anterior. Tive, como todos os poucos portugueses que se aventuraram por Mário de Andrade, as minhas dificuldades. Anos depois dessa tentativa, reabro as páginas da biografia desse «*preto retinto e filho do medo da noite*», filho feio da índia tapanhumas: «*Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros [...]. O divertimento dele era deparar cabeça de saúva*». Li-o, na altura, fora do contexto, como um europeu procurando em Mário de Andrade os sinais de um modernismo construído à maneira do nosso, muito educado e culto mas sem a actual mitologia construída à volta de Oswald. A aprendizagem foi lenta. O «paradigma baiano» da literatura brasileira, que entre nós era dominante (e que nos deixou ler páginas saborosas — e ouvir músicas saborosas), muitas vezes impediu que outros autores chegassem às nossas livrarias — mesmo os *clássicos*, mesmo Guimarães Rosa, Lins ou Mário de Andrade, mesmo Drummond ou João Cabral, mesmo Rubem Fonseca, Clarice Lispector ou Ana Miranda (quanto mais a nova narrativa brasileira, a atravessar um

dos seus melhores momentos, ou os novos poetas, ou Manoel de Barros, ou até os magníficos cronistas de futebol que dão lições de português e de sensibilidade). E, noutros casos, canções caipiras, romances europeus de São Paulo, novelas saborosas do Rio ou de Pernambuco, baladas de violeiros do sertão, folhetos de cordel de Alagoas ou do Nordeste. Havia coisas tão ruidosas para a língua educada de um português europeu, que só as podíamos ver como sons, melodias, harmonias, ritmos — como se o *olodum* baiano adquirisse ares de sinfonia. Há, em alguma literatura brasileira de hoje, ainda, um resto desse humor e dessa magia — tanto atlântica como interior, encostada às colinas que levam o Brasil para a outra costa — que espero que não desapareça tão cedo e que conviria que os portugueses conhecessem quanto antes, até para vivermos com mais sabor.

Seria bom, nesta altura, saber o que fizemos nós para mudar a nossa atitude em relação ao Brasil. Mesmo no mundo da «net», são poucos os laços que nos unem de um lado e do outro do Atlântico. Não defendo a existência de uma «língua atlântica», uma utopia perigosa e redutora — mas supõe-se que a sua existência não depende de a defendermos ou não. O mal das grandes opções políticas nesta matéria do relacionamento «luso-brasileiro» é que trazem consigo um carácter impositivo que raramente a *opinião pública* de um lado e do outro do mar aceitam com naturalidade. E têm razão para isso. A «língua atlântica» que a experiência devia autorizar é a da desordem sem leis e da relação experimental das nossas culturas. Não houve, em relação ao Brasil, e no nosso século, uma única obra portuguesa que nos situasse, a todos, diante da memória do Brasil e da sua riqueza. Lugar de exílio muitas vezes, ao longo dos últimos sessenta anos, o Brasil mereceria mais entrega da nossa parte, mais disponibilidade, mais humildade, até. O fantasma do colonialismo e da men-



Darcy Ribeiro dedicou os últimos tempos da sua vida a concluir um estudo de antropologia sobre uma *paixão* que o acompanhara, na pátria ou no exílio, durante muitos anos: o Brasil.

talidade neo-colonial não passa, hoje, de um fantasma que se volta contra os colonizadores e contra a «correção política» dos que temem deixar-se colonizar.

Pelo meio, o que se perde é francamente doloroso de se deixar perder. É por isso que talvez se deva *acreditar* nessa *inexistente* língua atlântica.

O presente texto sintetiza parte de um trabalho em curso sobre a «redescoberta» do Brasil de hoje e é constituído por anotações de viagem reunidas durante o trabalho de preparação da série televisiva *Avenida Brasil*, um documentário com guião de Francisco José Viegas e Rui M. Pereira, financiado pela Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e produzido pela RTP, que o exhibirá em Abril do ano 2000, a fim de assinalar os 500 anos da viagem de achamento do Brasil. O autor gostaria de deixar o seu agradecimento ao poeta e professor brasileiro Horácio Costa, bem como ao crítico e jornalista Manuel da Costa Pinto, editor da revista *Cult*, de São Paulo — por, involuntariamente, terem contribuído de forma decisiva para a «redescoberta» pessoal do Brasil.

Carlos Drummond de Andrade

Subsídios para
um retrato
do poeta

José Alberto Braga

CERTO FINAL DE TARDE DE UM DIA CHUVOSO, um rapaz de vinte anos seguia de perto um senhor magro, esguio e algo seráfico, a caminhar de cabeça baixa, envolto nas brumas do pensamento. Lá caminhava o senhor de fato escuro, guarda-chuva aberto e com um pequeno pacote branco, que se equilibrava a balancear, preso a um fio quase imperceptível. O senhor de carnes magras e de olhar vago, um tanto angelical até, parecia levitar no meio cheio da água. Não olhava para os lados, não via ninguém. Parecia seguir uma rota própria, imperceptível para o resto dos mortais. O jovem seguiu-o quase toda a Avenida Rio Branco. Quase ao fim da rua, o homem magro sumiu, *anonimou-se* na multidão daquele final de uma abafada tarde carioca. O rapaz ainda recorreu ao *zoom* do olhar, mas não mais o viu. Tanta gente e um poeta, um poeta e tanta gente e, no mar humano, anotou o rapaz, ninguém conseguiu identificar o poeta de Itabira naquele homenzinho de embrulho branco. O automóvel não parou, a vida também não e o adolescente jurou a si mesmo pôr um dia no papel este desencontro do poeta com a sua gente, com o comezinho da vida, afinal. Promessa cumprida.

Carlos Drummond de Andrade, quase anônimo em si mesmo, só não passava despercebido no labor literário, quer se tratasse de poemas, crônicas, aforismos, desenhos ou cartas. Missivas foram às dezenas, porque o poeta considerava uma ofensa não responder aos milhares de cartas de leitores e de centenas de poetas mais ou menos esforçados, desejosos de receberem, na volta do correio, um adjetivo que impulsivassem um começo de carreira.

No perfil esboçado por cronistas apressados, sobeja o poeta só, o versejador introspectivo, quase sempre arredio à entrevista ou à boa prosa. Mas é uma falsa imagem, ou pelo menos um retrato parcial, de resto pouco profundo. Drummond parecia usar um misterioso escudo

Depois de Pessoa, é de Carlos Drummond de Andrade o título de maior poeta contemporâneo no mundo de expressão portuguesa... os dois tocam-se em múltiplos aspectos... no olhar desencantado do mundo. «Finjo a alegria que não tenho», dizia Drummond.



mágico que brandia para afastar os curiosos da superficialidade. O seu ar tímido, um tanto ausente até, funcionava como antídoto para as falsas intimidades. Mas esse era um Drummond, porque existiam outros, e um deles não recusava o carioquíssimo *bate-papo* com os amigos. Ficou famoso o «Sabadoyle», neologismo criado por Raul Bopp, porque aconteceu aos sábados na casa de Plínio Doyle, no prédio 74 da Rua Barão de Jaguaribe, Rio de Janeiro. O Sabadoyle reunia uma singular confraria composta uma por uma dezena de escritores, entre os quais Alphonsus de Guimarães Filho, Pedro Nava, Homero Homem, Afonso Arinos, Joaquim Inojosa e o crítico literário Wilson Martins. O encontro dos sábados nasceu certo dia, quando Carlos Drummond de Andrade resolveu consultar livros e revistas na magnífica biblioteca de Plínio

Doyle. A confraria tinha como ementa a palavra, e a conversa era alimentada unicamente por biscoitos e cafezinho. Testemunhas oculares da história do Sabadoyle ratificam Drummond como um dos maiores entusiastas daquele descomprometido entretenimento. Boa parte das frases e aforismos do poeta podem ser explicados por esse deitar fora de fraseado, aqui e ali recuperado para as crônicas que escrevia regularmente no *Jornal do Brasil*.

Hoje tem-se a legítima suspeita de que Drummond fomentava a sua própria solidão para dela extrair os poemas plenos de angústia e de metafísica. Solitário, sim, mas nunca alheado da vida ou das gentes do seu tempo. Os mais recentes biógrafos esgravataram-lhe os passos e descobriram uma vida amorosa paralela, o que, aparentemente, não casava com

FRASEADO DRUMMONDIANO

ADÃO ✧ Adão, o primeiro espoliado — e no próprio corpo.

ADMIRAÇÃO ✧ Às vezes sou tentado a me admirar, e isto me causa a maior admiração.

ADULTÉRIO ✧ No adultério há pelo menos três pessoas que se enganam.

ÁGUA ✧ Tudo é mais simples diante de um copo de água.

AMOR ✧ O amor ensina igualmente a ferir e a ser ferido.

✧ Nossa capacidade de amar é limitada, e o amor infinito: este é o drama. ✧ Há vários motivos para não amar uma pessoa, e um só para amá-la; este prevalece.

ANALFABETISMO ✧ A alfabetização é a primeira coluna da estrutura social; o analfabetismo pode ser a segunda.

ANEDOTA ✧ Não se inventou ainda a anedota triste, para ocasiões fúnebres.

ANTROPOFAGIA ✧ Os métodos modernos de negócio tornaram obsoleta a antropofagia.

ARTE ✧ A arte vivifica a humanidade e aniquila o artista.

ÁRVORE ✧ Tentamos proteger a árvore, esquecidos de que é ela que nos protege.

ACTOR ✧ O actor é metade gente, metade personagem, não se distinguindo bem as metades.

AUTÓGRAFO ✧ Pedir autógrafo ao autor lisonjeia sua vaidade sem melhorar a qualidade da obra.

AVAREZA ✧ O avarento perfeito economiza a ideia de dinheiro, evitando falar nele.

BANCO ✧ o cofre do banco contém apenas dinheiro; frustra-se quem pensa que lá encontrará riqueza.

BANQUEIRO ✧ O banqueiro ignora que tem dinheiro suficiente para fechar o banco e começar vida nova.

BELEZA ✧ A beleza feminina é passadeira, mas seus admiradores também são.

BRUXA ✧ Quem não acredita em bruxas talvez já se tenha tornado uma delas sem percebê-lo.

CAIM ✧ Caim já não mata Abel: coloniza-o.

CANDIDATO ✧ A confiança no candidato deve ser temperada com a desconfiança no eleito.

CÃO ✧ O facto de o cão ser fiel ao homem não quer dizer que ele aprove as acções do dono.

CARIDADE ✧ A caridade seria perfeita se não causasse satisfação em quem a pratica.

CASAMENTO ✧ O casamento indissolúvel é dissolvido pelo divórcio, pela morte e pelo tédio.

CASTIDADE ✧ Ao contrariar a natureza, a castidade torna-se a mais terrível das virtudes.

CEMITÉRIO ✧ Nossos mortos estão sepultados em nós, mas preferimos visitá-los no cemitério.

CHUVA ✧ A chuva é igualmente responsável por gripes e poemas lacrimejantes.

CORTESÃO ✧ A falha da República é suprimir a corte, mantendo os cortesões.

CREMAÇÃO ✧ A cremação é ainda forma de vaidade: querer destruir a morte.

CRENÇA ✧ Há muitas razões para duvidar, e uma só para crer.

CRISTO ✧ Cristo ensinou a Pilatos que nem toda a pergunta deve ser respondida.

aquele senhor burguês de ar circunspecto. A nova faceta aguçou o apetite dos editores que, mergulhados no generoso baú dos inéditos, encontraram versos eróticos a saudar os prazeres do corpo, vertidos para um livro recente, de nome *O Amor Natural*, editado à sua revelia. Volúpia, audácia e irreverência extravasam nos versos de Drummond que, rapidamente, abandona a fama de homem tímido para exaltar o encontro de corpos por via da sensualidade. Feitos em homenagem a um amor «proibido», os versos mantêm o compromisso com a originalidade e a parcimónia e, neles, o poeta mineiro faz questão de manter uma certa contenção nos versos algo eróticos: «*O que se passa na cama é segredo de quem ama*», sinaliza o poeta aos mais curiosos.

Um outro paradoxo de Drummond surge na lenda de ter sido um escritor avesso a entrevistas, a dar opiniões políticas ou de assinar manifestos. Esta afirmação não corresponde de todo à realidade, a prova é que ele concedeu uma série de entrevistas importantes, principalmente nos últimos anos de vida, muitas delas a vergastar a ditadura militar, e não se refutou mesmo ao memorialismo e à reminiscência, dando testemunhos do tempo e de si próprio aos eventuais interessados. O que Drummond não fazia era alarde das suas convicções e, como falava em tom de voz baixo, a sua opinião passava muitas vezes desapercibida junto aos sectores mediáticos.

Pode-se dizer que na obra de Drummond coexistem o entusiasmo e a desesperança do seu tempo. Nos seus versos perpassa um modernismo saído da fase mais eufórica, sem recusar as vertentes sociais e metafísicas, trabalhadas obsessivamente no somar das palavras. A clareza é um imperativo que coloca a si mesmo. A objectividade da forma e da ideia, mesmo quando mergulha em reflexões algo subjectivas, é perseguida obsessivamente pelo escritor.



Hoje tem-se a legítima suspeita que Drummond fomentava a sua própria solidão para dela extrair os poemas plenos de angústia e metafísica.

Drummond estreou-se em livro em 1930. Logo na primeira obra, *Alguma Poesia* (1930), o autor revela a timidez, mas também o «gauchismo», o não vou por aí que ficaria famoso, especialmente na primeira metade do seu trabalho,

como no «Poema de Sete Faces»: «Quando nasci, um anjo torto desses que vivem na sombra disse: “Vai, Carlos! Ser gauche na vida”. Carlos foi, mas contemporizava a sua rebeldia com o emprego de funcionário público, no Ministério da Educação».

Como poeta, ele integrou o movimento literário modernista pelo grupo de Belo Horizonte, com Emílio Moura, Abgar Renault, Pedro Nava e outros. Na qualidade de jornalista, editou com seus companheiros de geração *A Revista* (1925-1926), primeira publicação modernista mineira, foi redactor-chefe do *Diário de Minas* e redactor do *Estado de Minas*, além do *Diário da Tarde*. E colaborou em diversas revistas cariocas.

Na qualidade de cronista, forma que muito apreciava, Drummond escreveu no *Diário da Manhã*, Rio de Janeiro, entre 1954 e 1968, uma crónica chamada «Imagens», em que falava do dia a dia, da realidade quotidiana ou da condição do homem e do mundo. É dessa época a personagem imaginária de João Brandão, a qual captava situações e circunstâncias, vertidas em comentários e muitos aforismos. Três vezes por semana, até pouco antes de morrer, Drummond manteve uma crónica em prosa ou em verso no conhecido «Caderno B», do *Jornal do Brasil*. Aposentado do serviço público em 1962, depois de 35 anos de serviço, Drummond, na qualidade de secretário, colaborou com seu amigo Gustavo Capanema, então Ministro da Educação.

Mas é o poeta que brota acima de tudo do homem Drummond. Depois de Pessoa, é dele o título de maior poeta contemporâneo no mundo de expressão portuguesa. Por sinal, os dois tocam-se em múltiplos aspectos e, de modo essencial, no olhar desencantado do mundo. «*Finjo a alegria que não tenho*», dizia o homem de Itabira. O poeta é um fingidor, mas finge tão completamente que envolve a

DANÇA ✦ O bailarino sonha em abolir a lei da gravidade.

DEMOCRACIA ✦ Democracia é a forma de Governo em que o povo imagina estar no poder.

DEUS ✦ Ao nos aproximarmos da morte, sentimo-nos mais perto de Deus, como se a distância não fosse a mesma.

DIABO ✦ É cada vez mais difícil vender a alma ao Diabo, por excesso de oferta.

DIREITOS DO HOMEM ✦ Vista da Lua, a Declaração Universal dos Direitos do Homem é irretocável.

DITADURA ✦ A diferença entre o ditador e o presidente é que o primeiro costuma governar mais tempo.

DOR ✦ A nossa dor liga-nos ao próximo; a do próximo afasta-nos dele.

EDUCAÇÃO ✦ A educação assemelha-se ao jogo; aposta no escuro.

ELEIÇÃO ✦ Se a maioria dos eleitores é fraca, a dos eleitos o é mais ainda.

ESTUPIDEZ ✦ A evolução das espécies não justifica certas modalidades de estupidez desconhecidas nos irracionais.

ETERNIDADE ✦ A eternidade é uma hipótese de trabalho para o pensamento lógico.

FALSÁRIO ✦ O fabricante de moeda falsa tem o defeito grave de não ser governo.

FALSIDADE ✦ Há documentos oficiais que não podem ser falsificados porque são a própria falsidade.

FANTASMA ✦ Passamos a acreditar em fantasmas quando começamos a nos parecer com eles.

MÁ FÉ ✦ A fé remove montanhas, substituindo-as por abismos.

FELICIDADE ✦ A felicidade tem um limite, a loucura.

FILHOS ✦ Os filhos educam pessimamente os pais.

FRANQUEZA ✦ Sejamos francos: todos abominamos a franqueza.

GLÓRIA ✦ A glória é um alimento que se dá a quem já não pode saboreá-lo.

GOVERNO ✦ Os governos seriam perfeitos se durassem apenas o dia da posse. ✦ Até do mau governo podem resultar coisas boas, por equívoco.

GUERRA ✦ A guerra é ganha pelos generais e perdida pelos soldados.

HOMEM ✦ Todos os homens pequenos, superpostos, não formam um grande homem. ✦ O homem faz tudo para ser superior a si mesmo: é uma atenuante.

HUMILDADE ✦ Somos humildes na esperança de um dia sermos poderosos.

HUMORISMO ✦ O humorismo é a aptidão para despertar nos outros a alegria que não sentimos.

INDEPENDÊNCIA ✦ A frase completa do Imperador deve ser: «Independência económica ou morte».

INFÂNCIA ✦ A criança julga-se proprietária do mundo, e às vezes o é, de berço.

INFERNO ✦ Se houver sociedade no Inferno, é difícil concebê-la diferente da nossa.

INOCÊNCIA ✦ A inocência é a forma celestial da ignorância.

INTELIGÊNCIA ✦ É a sensibilidade que torna suportável a inteligência, amenizando-a

JORNAL ✦ Pelas notícias de ontem, publicadas hoje, devemos temer o jornal de amanhã.

JUSTIÇA ✦ Todo o julgamento é duvidoso, mas a justiça quer persuadir-nos do contrário.

plateia, da lágrima ao riso. Não surpreende, portanto, que o escritor revele o seu fascínio pela figura de Charlot, uma outra personagem «gauche» e solitária. E através do palhaço ele redime a esperança: «*Velho Chaplin, a vida está apenas alvorecendo e as crianças do mundo te saúdam*».

O poeta enfrenta a problemática do destino e, a exemplo de Dante ou de Poe, mergulha no mistério da vida. «*O mundo não vale o mundo*», verseja desesperado o escritor, para logo questionar a sua validade enquanto escritor: «*E já não sei se é jogo, ou se poesia*», desabafa.

As palavras, em Drummond, soam encantatórias. Encontramo-nos frente a um poeta de recursos semânticos, palavras de pura abstracção, onde é raro o adjectivo e onde a surpresa espreita o leitor, verso a verso. Nele é comum a repetição, nunca para adjectivar, mas para cadenciar, para subverter a ideia e a eventual acomodação na leitura. É famoso o seu verso, «*No meio do caminho tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / tinha uma pedra / no meio do caminho tinha uma pedra*». Durante anos, leitores em geral, e críticos em particular, aprofundaram a eventual essência deste raciocínio drummondiano. O poema chegou a dar-lhe algumas dores de cabeça. Alguma crítica chegou a vergastar o seu trabalho a partir da pedra enigmática. Mas que caminho? Mas que pedra? Os críticos ficaram pelo caminho mas o poema foi mais adiante, cheio de nuances, pleno de intencionalidades. E no entanto a explicação surge fácil, clarividente. Onde está a pedra é só colocar o nome do poeta.

No meio do caminho tinha um poeta: Carlos Drummond de Andrade, versejador gauche, iluminado, tirado a fio de prumo pelos deuses e solto na terra por um anjo em dia de rara inspiração.

«ÁRVORE — Tentamos proteger
a árvore, esquecidos de que é ela
que nos protege».



KAFKA ✦ Parte do prestígio de Kafka resulta do fascínio da letra K.

LEI ✦ A quase totalidade das leis, como sucede aos espermatozoides, não é aproveitável.

LIBERDADE ✦ Liberdade de pensamento exige coisa rara: pensamento.

LÍNGUA ✦ O purista procura cercar a língua toda a vez que ela tem um acesso de vitalidade.

LITERATURA ✦ A literatura fazia-se com manifestos; hoje faz-se sem literatura. ✦ A lauda em branco resume o infinito de textos que jamais serão escritos por incapacidade. ✦ Tudo o que escrevemos não vale o que deixamos de escrever. ✦ As obras-primas devem ter sido geradas por acaso: a produção voluntária não vai além da mediocridade. ✦ A literatura não soube ainda compor uma tragédia digna dos acontecimentos da actualidade.

LOUCURA ✦ Há limite em que a razão deixa de ser razão e a loucura ainda é razoável.

LUCIDEZ ✦ Somos lúcidos na medida em que perdemos a riqueza da imaginação.

LUCRO ✦ O lucro é o prejuízo de alguém que espera lucrar amanhã.

LUXÚRIA ✦ O instinto rebela-se contra a qualificação de luxúria que lhe atribuem.

MAR ✦ Como não sei nada, o mar para mim não tem o menor sentido.

MARCEL PROUST ✦ Marcel Proust fez da arte uma solução para a asma.

MEDO ✦ O medo une mais os homens do que a coragem. ✦ Ninguém se lembra de erigir um monumento ao medo, principal responsável pela conservação da vida.

MENTIRA ✦ O avesso da mentira nem sempre é a verdade, mas outra mentira.

MILITAR ✦ O mais sério problema da hierarquia militar é saber quem comandará o comandante supremo.

MINISTRO ✦ O bom ministro se envergonha de pertencer ao mau Governo, mas continua nele.

MORTE ✦ Não há vivos; há os que morreram e os que esperam vez.

MULHER ✦ É próprio da mulher o sorriso que nada promete e permite imaginar tudo. ✦ A mulher é mais do que o homem quando este pretende ser mais do que a mulher. ✦ As mulheres que amaram muito parecem ter uma luz filtrada no semblante. ✦ É possível que existam mulheres virtuosas por falta de imaginação. ✦ O mal das mulheres é não confiarem bastante na mulher.

MUNDO ✦ Difícil compreender como no vasto mundo falta espaço para os pequenos.

NAÇÃO ✦ Quando uma nação se diz ou se supõe grande, as demais devem acautelar-se.

NÁDEGA ✦ A nádega é uma forma de beleza que desperta riso, quando deveria despertar admiração.

NARIZ ✦ Apêndice saliente que costuma cheirar onde não é chamado.

NATUREZA ✦ A natureza não faz milagres; faz revelações.

NECROLÓGICO ✦ Os mortos não se reconheceriam, se pudessem ler os seus necrológicos.

NUDEZ ✦ Há uma distinção óbvia entre o nu da moda e o nu da miséria. ✦ A nudez do ente amado continua deslumbrante depois que o perdemos.

OBEDIÊNCIA ✦ A obediência é uma virtude sem prazer.

POEMAS DE DRUMMOND DE ANDRADE

MÚSICA

*Uma coisa triste no fundo da sala.
Me disseram que era Chopin.
A mulher de braços redondos que nem coxas
martelava na dentadura dura
sob o lustre complacente.
Eu considere as contas que era preciso pagar;
os passos que era preciso dar,
as dificuldades...
Enquadrei o Chopin na minha tristeza
e na dentadura amarela e preta
meus cuidados voaram como borboletas.*

(in *Alguma Poesia*, 1930)

«PALAVRA – O poeta lança a palavra que ninguém usará, e orgulha-se disto».



OS OMBROS SUPORTAM O MUNDO

*Chega um tempo em que não se diz mais: meu
Deus.*

*Tempo de absoluta depuração.
Tempo em que não se diz mais: meu amor:
Porque o amor resultou inútil.
E os olhos não choram.
E as mãos tecem apenas o rude trabalho.
E o coração está seco.*

*Em vão mulheres batem à porta, não abrirás.
Ficaste sozinho, a luz apagou-se,
mas na sombra teus olhos resplandecem
enormes.*

*És todo certeza, já não sabes sofrer.
E nada esperas de teus amigos.*

*Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos
edifícios
provam apenas que a vida prossegue*

*e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espectáculo,
prefeririam (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer.
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.
A vida apenas, sem mistificação.*

(in *Sentimento do Mundo*, 1935-1940)

«MAR – Como não sei nada,
o mar para mim não tem
o menor sentido».



OCIOSIDADE ✦ A ociosidade, mãe de todos os vícios, também gera alguns prazeres.

OPINIÃO PÚBLICA ✦ A opinião pública é o resultado de opiniões contraditórias que se toleram ou emudecem.

OPTIMISMO ✦ O optimismo é um cheque em branco a ser preenchido pelo pessimista.

PAÍS ✦ O país excessivamente grande perde a noção de grandeza e resigna-se a ser dirigido por homens pequenos.

PALAVRA ✦ O poeta lança a palavra que ninguém usará, e orgulha-se disto.

PAPA ✦ Ainda bem que só o papa é infalível.

PASSADO ✦ Pagámos o débito do passado endividando o futuro.

PÁTRIA ✦ A pátria recompensa regamente os heróis, desde que sejam governistas.

PECADO ✦ Pecar com consciência cristã atenua a sordidez do pecado.

PÊNIS ✦ Se o pénis contasse tudo que sabe, a moral seria outra.

PERDÃO ✦ O perdão pode ser a maneira mais requintada de vingança.

PESADELO ✦ Realidade sem censura.

PLATEIA ✦ Em vez de pensar na perenidade de sua obra o autor teatral deveria pensar na plateia.

POBREZA ✦ Os países ricos, mesmo sem querer, ajudam os países pobres a ficar mais pobres. ✦ A nobreza tem sobre a riqueza a vantagem de não estar sujeita às variações da bolsa.

PODER ✦ O poder está sempre explicando que não pode tanto assim.

POESIA ✦ O poema jamais alcançará a sublimidade do silêncio total.

POLÍTICA ✦ Para cada tipo de situação política há um discurso pronto, de que se trocam as vírgulas. ✦ Certos políticos aprendem como andar velozmente de côcoras. ✦ Às vezes, nada mais distante do conceito de política do que um político. ✦ A ignorância, a cobiça e a má-fé também elegem seus representantes políticos.

PONTO DE VISTA ✦ A diferença entre o primeiro colocado e o último, em qualquer situação, é questão de ponto de vista.

POVO ✦ É fácil falar em nome do povo; ele não tem voz.

PRISÃO ✦ O preso político sabe que não é preso comum, isto é, que deve sofrer mais do que este.

PROBLEMA ✦ Se chamamos problema a uma fechadura enguiçada, não se sabe que nome convém à questão do destino do homem.

PROCISSÃO ✦ A procissão tem o ar alegre de um passeio de santos em companhia de amigos.

PSICANÁLISE ✦ Dormindo, o psicanalista sonha que está acordado e vê tudo mais claro.

QUESTÃO ✦ Uma questão tem tantos lados quantos forem os interesses ou inconvenientes em considerá-la.

REI ✦ O rei nunca está nu no banho; cobre-se de adjetivos.

RESPEITO ✦ Dos inferiores exigimos respeito; dos superiores nem sempre.

RIQUEZA ✦ A riqueza costuma ser desconfortável, mas de uma espécie bastante confortável.

SAUDADE ✦ Também temos saudades do que não existiu, e dói bastante.

SEGURANÇANACIONAL ✦ Não há necessidade de Constituição; inventou-se a Lei da Segurança Nacional.

COTA ZERO

STOP

*A vida parou
ou foi o automóvel?*

(in *Alguma Poesia*, 1930)

UM SOM DE VIDA RESSOANDO

Dos heróis que cantaste, que restou senão a melodia do teu canto?

As armas em ferrugem se desfazem, os barões nos jazigos dizem nada.

É teu verso, teu rude e teu suave balanço de consoantes e vogais,

teu ritmo de oceano sofrendo que os lembra ainda e sempre lembrará.

Tu és a história que narraste, não o simples narrador: Ela persiste mais em teu poema que no tempo neutro, universal sepulcro da memória.

Bardo, foste os deuses mais as ninfas, as ondas em furor; céus em delírio, astúcias, pragas, guerras e cobiças, lodoso material fundido em ouro.

Multissexual germinador de assombros, na folha branca vieste demonstrando o que ao homem, na luta contra o fado, cabe tentar, cabe vencer; perder; e nisto se resume a irresumível humana condição no eterno jogo sem sentido maior que o de jogar:

E quando de altos feitos te entendias e voltas ao comum sofrer pedestre do desamado, não te vejo a ti perdido de saudades e desdêns.

Luís, homem estranho, que pelo verbo és, mais que amador o próprio amor latejante, esquecido, revoltado, submisso, renascente, re florindo em cem mil corações multiplicado.

És a linguagem. Dor particular deixa de existir para fazer-se dor de todos os homens, musical, na voz de órfico acento, peregrina.

Que pássaro lascivo se intercala no queixume

subtil de tua estrofe e não se sabe mais se é dor,
delícia, e espinho, afago, e morte, renascença?
Volúpia e gemo; e do gemido destilar a canção
consoladora a quantos de consolo careciam e
jamais a fariam por si mesmo?
(Amaldiçoado dia de nascer que em bênçãos para
nós se converteu!)
Já tenho uma palavra pré-escrita que tudo expri-
me quanto em mim se turva.
Pelos antigos e pelos vindouros, foste discurso de
geral amor:
Camões — oh som da vida ressoando em cada tua
síllaba fremente de amor e guerra e sonho entre-
laçados!

PASSAGEM DO ANO

O último dia do ano
não é o último dia do tempo.
Outros dias virão
e novas coxas e ventres te comunicarão o calor
da vida.
Beijarás bocas, rasgarás papéis,
farás viagens e tantas celebrações
de aniversário, formatura, promoção, glória, doce
morte
com sinfonia e coral,
que o tempo ficará repleto e não ouvirás o clamor;
os irreparáveis uivos do lobo, na solidão.

O último dia do tempo
não é o último dia de tudo.

Fica sempre uma franja de vida
onde se sentam dois homens.
Um homem e seu contrário,
uma mulher e seu pé,
um corpo e sua memória,
um olho e seu brilho, uma voz e seu eco,
e quem sabe até se Deus...

Recebe com simplicidade este presente do acaso.
Mereceste viver mais um ano.
Desejarias viver sempre e esgotar a borra
dos séculos.
Teu pai morreu, teu avô também.
Em ti mesmo muita coisa já expirou, outras
espreitam a morte,
mas estás vivo. Ainda uma vez estás vivo,
e de copo na mão esperas amanhecer.

O recurso de se embriagar.
O recurso da dança e do grito,
o recurso da bola colorida,
o recurso de Kant e da poesia,
todos eles... e nenhum resolve.

Surge a manhã de um novo ano. As coisas estão
limpas, ordenadas.

O corpo gasto renova-se em espuma.
Todos os sentidos alerta funcionam.
A boca está comendo vida.
A boca está entupida de vida.
A vida escorre-te da boca,
lambuza as mãos, a calçada.
A vida é gorda, oleosa, mortal, sub-reptícia.

(in A Rosa do Povo, 1941)

SEXO ✦ O sexo é prazer sentido e transmitido a outro sexo; do contrário não vale o nome. ✦ O clitóris tem razão que a mulher desconhece. ✦ Ao trocarem informações, os maníacos sexuais verificam que a originalidade é impossível.

SOCIEDADE ✦ A sociedade cria requintes de vestuário e de culinária que dispensam os de espírito.

SOFRIMENTO ✦ Há quem se orgulhe de ter sofrido muito e por isto se julgue superior aos demais.

SUICIDA ✦ Julgando-se a si mesmo, o suicida torna desnecessário o Juízo Final.

SURDEZ ✦ A surdez é bálsamo que poucos sabem usar.

TEATRO ✦ Ir ao teatro é como ir à vida sem nos comprometermos. ✦ Aplaudir a peça de autor nosso amigo aí significa necessariamente que gostamos dela, e sim dele.

TELEVISÃO ✦ A televisão, com seus intervalos comerciais, é escola e paciência.

TEMPO ✦ Viver e morrer, duas formas de perder tempo.

TERRORISMO ✦ O caminho da felicidade, que os terroristas tentam abrir, é obstruído pelos corpos das vítimas.

TIRANIA ✦ O sino toca jubiloso e triste pela morte do tirano, conforme se ordena ao sineiro.

TRABALHO ✦ O trabalho constitui ao mesmo tempo mais-valia e não-valia, conforme o ângulo de que o consideramos.

TRAIÇÃO ✦ Todos traímos um sonho, um ideal, uma ideia, e não nos sentimos desconfortáveis por isso.

UNANIMIDADE ✦ A unanimidade comporta uma parcela de entusiasmo, uma de conveniência e uma de desinformação.

UNIÃO ✦ A união faz a força, que, aplicada, faz a desunião.

UFANISMO ✦ Vocabulário raro para designar coisa que se banalizou.

VADIAGEM ✦ Deliciosa contravenção penal, quando praticada em sociedade.

VEGETAL ✦ Autor de obras-primas, o homem é incapaz de fazer um pé de couve.

VELHICE ✦ Não adianta ao velho ganhar a discussão com o moço; a vida está do lado do moço. Só os velhos entendem de amor, que não os entende.
✦ Suportar o peso da idade é a última prova de juventude. ✦ Tentamos consolar os velhos chamando-os de velhinhos.

VERDADE ✦ A explosão da verdade gera tanta poeira, que, por amor à limpeza, buscamos evitá-la.

VICE-PRESIDÊNCIA ✦ Aquilo que é e não é ao mesmo tempo.

VIDA ✦ Uma das injustiças da vida é a responsabilidade por estar vivo.

VINHO ✦ O vinho conduz à verdade, desde que ele também não seja falso. ✦ A mistura de vinhos e queijos prova que o paladar tem horror à solidão. ✦ O homem inventou o vinho para esquecer ou superar a condição humana.

VIOLÊNCIA ✦ A violência não prova nada, mas é que ela na quer mesmo provar nada.

VOTO ✦ O voto arma do cidadão, dispara contra ele.

WAGNER ✦ Os 134 instrumentos da orquestra desprezam os 130 decibéis do ouvido.

XINGAMENTO ✦ O xingamento deixa de ser ofensivo se consegue ser engraçado.

ZERO ✦ Prova convincente da existência do nada.

ZOOLOGICO ✦ No zoológico os animais não vivem; são vividos pelos olhos do visitante.

ESSAS COISAS

«Você não está mais na idade de sofrer por essas coisas.»

*Há então a idade de sofrer
é a de não sofrer mais por essas, essas coisas?*

*As coisas só deviam acontecer
para fazer sofrer
na idade própria de sofrer?*

*Ou não se devia sofrer
pelas coisas que causam sofrimento
pois vieram fora de hora, e a hora é calma?*

*E se não estou mais na idade de sofrer
é porque estou morto, e morto
é a idade de não sentir as coisas, essas coisas?*

(in *As Impurezas do Branco*, 1973).



No meio do caminho tinha um poeta:
Carlos Drummond de Andrade,
versejador gauche, iluminado, tirado a
fio de prumo pelos deuses
e solto na terra por um anjo em dia
de rara inspiração.

Ambiguidade e ironia em Lygia Fagundes Telles

U r b a n o T a v a r e s R o d r i g u e s



A AMBIGUIDADE E A IRONIA SÃO DUAS CONSTANTES da extensa e variada obra de Lygia Fagundes Telles.

A autora das *Histórias do Desencontro* e de *A Noite Escura mais eu é*, sempre em ascensão, uma virtuosa do diálogo e do monólogo íntimo, processos que de chofre nos colocam dentro das suas personagens. Estas abrem-se efectivamente, ou escondem-se, através de um discurso oral maciamente sensível e plástico, que amiúde infla de humor e outras vezes atinge a simplicidade da confissão de horrores. Linguagem coloquial, só na aparência de toda a gente, que é uma mescla da fala literária mais subtil e de diversos calões — familiar, mundano, infantil — nos quais tanto podem vibrar decepções, revoltas femininas, faltas de amor, como despertar subitamente os arroios ocultos da ternura.

Um desencanto conformado, digerido, passa como uma brisa sobre os eventos e sentimentos.

Fada do acontecer, vidente ao de leve melancólica e resignada, Lygia Fagundes Telles contempla hoje de muito perto e de muito alto ao mesmo tempo a vida que flui a todos os instantes nas cidades, nos «sítios», nas praças, nos

A voz de Lygia Fagundes Telles murmura, quase nunca se exalta, sofre de manso, acaba por sorrir de quase tudo.



corações do Brasil. A voz de Lygia Fagundes Telles murmura, quase nunca se exalta, sofre de manso, acaba por sorrir de quase tudo.

O livro que me revelou Lygia Fagundes Telles foi *Histórias do Desencontro*. Aí está já em germe o seu universo: um mostruário, mais interior que exterior, de vida em que se tocam, se repelem, se frustram, dita com a contenção dos maiores escritores, mormente dos contistas, a escolha do essencial e do lacunar, a importância do subtexto, as grandes obsessões da autora — a morte, a outra possível dimensão dos seres, o amor em fuga ou as tentações e traições e euforias envinagradas. E, por dentro da infinita delicadeza e da ironia de Lygia Fagundes Telles, o seu manancial de generosidade envergonhada.

Durante anos, visitando frequentemente S. Paulo, terra de exílio do meu irmão Miguel, convivi muito com a Lygia e fui lendo todos os seus livros, de *Ciranda de Pedra* a *Horas Nuas*, quer dizer, da iluminação da adolescência, entre romântica e advertida, mas cheia de prodígios, a acidulada revisão da existência que se faz ao caírem todas as máscaras num cenário de cínica amargura. No apogeu dos anos sessenta e das mais acesas esperanças revolucionárias que então agitaram o mundo e o perfumaram de ideal e de juventude, Lygia Fagundes Telles publicou *As Meninas*, em sintonia com esse ardor de participação e com as lutas que no Brasil se travaram (e fracassaram) contra a ditadura. Era um romance circunstancial, fruto de uma sincera adesão à liberdade e à aposta no futuro dos homens, mas tão exigente esteticamente como as demais produções de Lygia e onde o fervor e a ironia, a observação aguda da classe média, eivada de lucidez e desencanto, colaboravam num mosaico de contradições onde se apurava a riqueza do texto.

A Disciplina do Amor consiste em fragmentos de uma inteligência muito fina dos sentimentos e dos sentidos, do vivido e do sonhado.

Do romance tão pessoal de Lygia que é *Verão no Aquário*, à variedade de *O Jardim Selvagem*, de *Antes do Baile Verde* e *Seminário dos Ratos*, a seiva de uma vida secreta flui por páginas de surpresa, de reconhecimento, de segredo caseiro, de pacto risonho e triste connosco e com os animais domésticos. As ervas, a chuva, todas as expressões da delicadeza e horror de uma apreensão infinitamente sábia e magoada do quotidiano e dos seus prodígios.

Mas tornemos ao seu último e deslumbrante livro: *A Noite Escura mais eu*. A noite escura é a morte. Quem a pressente e a governa no seu livro (ou por ela se deixa governar) e a sofre, sorrindo, em cada linha é Lygia, a sibila, a super-narradora, habilíssima feiticeira da palavra, que se desdobra em múltiplas narradoras, atribuindo a cada uma delas uma voz adequada, consoante a idade o estatuto social e cultural.

Nem sempre se fala da morte factual, total, do derradeiro sopro. Há formas de morrer em vida, ou de viver morrendo e de necrose dos sentimentos a que Lygia Fagundes Telles é muito sensível. E há sobretudo esse constante regresso ao passado e especialmente à infância que é pecha dos que estão na primeira linha para o grande salto. Mas, ao mesmo tempo, a vida estua por vezes, acende-se, quase esbraseia por um instante: é tão-só o sobressalto fugaz que confirma a melancolia e a serenidade.

Livro de dores aceites e brandas palavras, de mistérios vagamente penetrados, de segredos (que belo segredo entre a menina curiosa e a prostituta gasta, talvez rameira do pai dela!).

Talvez é o advérbio mais forte de todo o macro-texto; carregado como sempre de ambiguidades e onde dois ou mais percursos de sentido ficam geralmente em aberto. O homem de elegante casco puído e calças cor de chumbo, Julius Fuller, que vem (por acaso?, por concessão do destino?) acompanhar o último ano de vida de Maria Leonor e fechar-lhe docemente, ritual-

Lygia Fagundes Telles contempla hoje de muito perto e de muito alto ao mesmo tempo a vida que flui a todos os instantes nas cidades, nos «sítios», nas praças, nos corações do Brasil. Rio de Janeiro: São Cristóvão com a favela da Rocinha ao fundo. Fotografia de Rui Pereira.



mente, os olhos, será uma espécie de anjo humano? será um manso aventureiro? Que lhe traz nessas semanas derradeiras de vida: amor? eutanásia? A morte em dois copos de vinho.

A economia narrativa e estilística de Lygia Fagundes Telles está a atingir o cimo. Tudo é perfeito nestes contos. A começar pela maravilhosa história, tão meiga e perversa, em que nunca se diz que Adelaide Gurgel matou Dolly nem como nem porquê, deixando ao leitor ou à leitora confundida e fascinada, todas as suposições ou certezas possíveis, porque cada qual se projecta na narrativa, isto é, diferentemente a lê, a reconstrói. Inveja? despeito? vontade de vencer ela própria o mirífico concurso? revolta contra a beleza, a sorte, o desprazo daquela jovem que, adulando-a, não cessa de humilhar?

As duas idas de Ade à casa de encanto, antes e depois do crime (inútil), banham na mesma atmosfera de sonho dourado, a tal ponto precisa e absurda (tanto pormenor na conversa de telenovela e a pequena maldade, tão mimosa) que parece um breviário de frivolidade. E, afinal, eis a morte, que os dedos de Lygia seguram por fios invisíveis.

A ironia, de facto, está tanto nas situações como tecido verbal, carregada de antinomias, diminutivos e superlativos semânticos, eufemismos, elisões. O não dito é, como tantas vezes sucede na obra de Lygia Fagundes Telles, e muito particularmente nos contos de *Mistérios* e de *Antes do Baile Verde*, o mais importante, a jóia escondida destas construções ficcionais, que são um desafio, e uma proeza, a de fazer sempre melhor no plano da comunicação, do jogo, da sábia arte de magias que é para ela a literatura.

Lygia parece desdenhar da retórica nestes textos falados em que tudo ou quase tudo passa pela mente e pelo corpo, pela voz de um eu (são muito raras as fábulas de narrador heterodregético e mesmo nessas, como «Boa Noite Maria», por exemplo, em *A Noite Escura*, a terceira pessoa é como um *eu* mais disfarçado), Lygia tem por vezes metáforas belíssimas, tal como aquela com que termina «A Rosa Verde», de *A Noite Escura*: «*Afundei a mão no capim quente e fiquei alisando as costas da terra*». Como se a autora nos desse assim o sentimento telúrico fortíssimo da menina perversa que ama os insectos e, na sua angélica maldade, os queima, os empola e destrói. Sempre a morte.

No já referido primeiro conto de *A Noite Escura*, que se chama «Dolly», aparece em dado momento, na boca de uma personagem, Adelaide, outra metáfora original, numa frase aliás cheia de conotações poéticas: «*Aqui estou no bonde Angélica que corre contra a noite e contra a tempestade que tomou outro rumo com as suas botas de nuvens...*». Mas logo a autora sente a necessidade de apagar o menos natural daquele enunciado, reforçando a oralidade. E assim logo acrescenta: «*...vou escrever isso no meu diário, a tempestade usa botas*». A circunstância de a personagem ter um diário e querer ser escritora também concorre para o facto de a narradora se ter permitido uma literariedade mais visível.

«O Anão de Pedra» é outra fábula de morte, que rompe, na estrutura de superfície, as convenções realistas, construindo no entanto um universo humano de nostalgia e dor, com marcas de classe, que, não obstante, reproduz simbolicamente a realidade.

Eclética nos seus processos de enunciação, Lygia Fagundes Telles amiúde toma sujeitos das suas narrativas os gatos e cães da sua predilecção, outros bichos e até objectos. Todo o universo que a rodeia se anima em gestos e atitudes confessionais e críticas, como esta estátua familiar dos pátios e jardins brasileiros, que deplora, quando a destroem, a morte da tradição, ou seja, da corrente de olhares, aprovações, carinhos, querelas, vida em flor ou em ferida de que foi testemunha ou patrono.

História chocante, aveludadamente violenta é em *A Noite Escura*, «Papoilas de Feltro Negro», um conto estranhíssimo que nos mostra uma personagem, a narradora, professora de piano, ex-pianista, mergulhando no mal-estar da sua infância, tal como se vê nesse outrora e como a velha mestra, supostamente sua inimiga, a viu então. Mais uma vez um jogo de espelhos ambíguo e implacável.

Nestes seus últimos contos Lygia dissolve o bem e o mal mais do que alguma vez fizera,

embora essa ambiguidade sempre se rastreie na sua obra.

No seu tão familiar e ao mesmo tempo patético conto «A Rosa Verde», onde vão falecendo a mãe (de parto), o pai, a galinha Chica (o tio Júnior «viaja»), como que ressoam os apelos da mãe e da morte, da tumba, da morte-nascimento, pelo meio dos jogos inocentes e infernais da pequena anunciadora que, com a sua lupa, tal como já disse, visita os mosquitos, as formigas, as aranhas, o delírio do mundo, o concerto da natureza, e lança esses monstros no braseiro, ou os queima com cera a ferver, e espeta borboletas com alfinetes, enterra minhocas vivas, e grita: «*sou órfã!*»

Os anjos de Lygia são demónios, os demónios são anjos.

Vladimir Jankélévitch, no seu famoso ensaio *L'Ironie ou la Bonne Conscience*, afirma: «*Exprimir para velar, mas também velar para melhor sugerir; escrever para não ser totalmente compreendido, mas afinal criar uma incompreensão para converter os outros ao que se julga ser a verdade: eis a invisível visibilidade, a transparente opacidade da máscara irónica, a interiorização exteriorizante que é, ao mesmo tempo, exteriorização interiorizante...*» (Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie ou la Bonne Conscience*, Paris, P.U.F., 1950, p. 52).

A ironia de Lygia Fagundes Telles, que tem quase sempre matizes afectivos, busca o consenso entre o narrador e o leitor e, mais do que uma verdade, procura a verdade de cada um. Dá-nos sem dúvida uma perspectiva crítica da realidade, mas como uma espectadora, às vezes condoída, às vezes condescendente e sempre com um errático sabor a ternura mesmo na apresentação da vida em chaga, ou melhor, nas chagas que se dissimulam.

Lygia não é uma educadora, é uma céptica carregada de amor, e uma sacerdotisa da literatura, que só admite para si mesma, para o seu trabalho, a perfeição.

Octavio Paz e José Lezama Lima Neo- -Barroco, Cultura Aberta, Nova Cosmogonia

Álvaro Manuel Machado

EM 1970, PUBLICA-SE EM PARIS, INSERIDA NUMA colecção prestigiosa da Gallimard, *La Croix du Sud*, dirigida por um dos grandes pioneiros da recepção da moderna literatura latino-americana em França, Roger Caillois, uma volumosa colectânea de textos, misto de ensaios e entrevistas, intitulada *Portraits et propos*. Tratava-se dum livro, traduzido do inglês, sobre dez grandes ficcionistas latino-americanos, que encerraria a colecção de Roger Caillois, iniciada em 1952. Partindo dum ensaio publicado em Buenos Aires em 1966, o ensaísta chileno Luis Harss, com a colaboração de Barbara Dohman, analisa em pormenor as vidas e as obras de Alejo Carpentier, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortazar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Marquez e Mario Vargas Llosa. A escolha não deixava de apresentar lacunas graves, como as referentes, entre outros, ao argentino Ernesto Sábato (já famoso sobretudo desde 1962 com *Sobre heroes y tumbas*) e ao cubano José Lezama Lima (extraordinário inovador neo-barroco do romance com *Paradiso*, publicado em Havana em 1966). Aliás, num posfácio, este é estranhamente maltratado, sendo *Paradiso* considerado o «*bilieux roman-fleuve*» do autor de «*poèmes macaroniques*», «*avec ses rêves égrillards et sa prose onaniste d'adolescent des tropiques*» (p. 424).

Apesar das suas falhas, esta obra (bem como, por exemplo, a importante colectânea organizada pelo Centre de Recherches Ibéro-Américaines da Universidade de Ruão intitulada *Études d'histoire et de littérature ibéro-américaines*, publicada nas Presses Universitaires de France em 1973) revela claramente a plenitude da recepção da moderna literatura latino-americana em França e, através sobretudo da França, um pouco por toda a Europa, onde, aliás, muitos autores eram já conhecidos e estudados, em particular Borges, Neruda e Octavio Paz. Este último, para além da obra poética, estabeleceu com

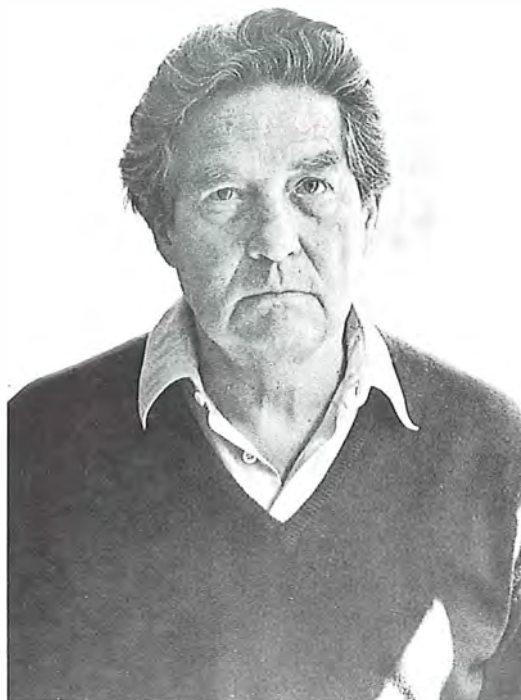


os seus ensaios, desde *El laberinto de la soledad* (1950), os fundamentos dum moderno imaginário latino-americano que um escritor da mesma geração, Lezama Lima, sobretudo com *Paradiso*, vai posteriormente desenvolver, recriando uma linguagem neo-barroca que dará um novo sentido cósmico à literatura latino-americana, como veremos.

Octavio Paz: labirintos da linguagem e do tempo

Tendo nascido no México, em 1914, e aí falecido a 20 de Abril de 1998, Octavio Paz atravessou um longo período de autonomização, complexa diversificação e ampla difusão de toda a literatura latino-americana. Para referir apenas a literatura mexicana, há uma enorme diferença entre a influência dos grandes modelos europeus em escritores secundários do final do século XIX e o «mexicanismo» desse México que, como diz o próprio Octavio Paz, tinha ousado «nascer» com a Revolução de 1910, revelando pintores como Orozco, Rivera ou Siqueiros, e escritores como o romancista dos grandes frescos revolucionários Martin Luis Guzmán. Prémio Nobel de 1990 (um dos raríssimos verdadeiramente justos), Paz defendeu sempre essa ideia de universalidade estético-cultural que Goethe, como princípio fundamental do que se tornou a Literatura Comparada, enunciou em 1827 com o seu conceito de *Weltliteratur*. Tendo participado na guerra de Espanha, inicia a sua carreira diplomática em Paris, em 1946, onde contacta com os surrealistas franceses, encontro decisivo na primeira fase da sua obra poética. A carreira diplomática prossegue no Japão, na Suíça e na Índia, até 1968, procurando sempre noutras culturas, sobretudo nas orientais, as correspondências criadoras possíveis.

Paralelamente à sua imensa e variada obra poética, começada nos anos 30, Paz foi publicando numerosos e fulgurantes ensaios sobre



Octávio Paz, para além da obra poética, estabeleceu com os seus ensaios os fundamentos dum moderno imaginário latino-americano.

literatura, estética em geral, filosofia, antropologia, religião, ciência, política, história, temas do nosso tempo, o que revela bem o seu eclectismo. Pode dizer-se que no centro dessa reflexão eclética, fundamentalmente universal (Paz descobriu, inclusivamente, Fernando Pessoa, e sobre ele escreveu desde 1965¹), está o problema da linguagem, partindo das suas origens culturais mexicanas transpostas para a América Latina e para o mundo em geral como sempre renovada interrogação.

De facto, desde *El laberinto de la soledad* (1950), Paz reflecte sobre os labirintos da linguagem no tempo (e também no espaço), comparando a atitude dos latino-americanos em geral e dos mexicanos em especial à dos adolescentes, entre a infância e a maturidade, como «consciências que interrogam». Esta reflexão amplia-se e aprofunda-se de maneira decisiva em *El arco*

y la lira (1956). Ensaio essencialmente sobre a natureza e a função da linguagem poética, nele se exprime sobretudo a inevitabilidade da palavra: «*La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo periodo de crisis se inicia con una crítica del lenguaje. [...] El hombre es un ser de palabras. [...] Y aun el silencio dice algo, pues está preñado de signos. No podemos escapar del lenguaje*»².

Aí se exprime também o que na poesia de Paz é o labirinto metafórico unindo linguagem e mito: «*Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. [...] La palabra es un símbolo que emite símbolos. El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo*»³.

Uma complexidade metafórica que é, afinal, a do próprio tempo do poema, consagrando o instante: «*El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo. [...] Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el sentido mejor de la palabra consagración*»⁴.

Outros ensaios fundamentais, como *Los hijos del limo* (1974), onde se relacionam de maneira extremamente original romantismo e vanguardas nas literaturas ocidentais, voltam às questões básicas da relação entre linguagem e tempo, da conciliação entre mito e história, aquilo a que Paz chama frequentemente, até na sua obra poética, a «transparência» do tempo⁵.

Nesse sentido, a colectânea mais importante de poemas é, sem dúvida, *Libertad bajo palabra* (1960, edição crítica de Enrico Mario Santí, Ed. Cátedra, Madrid, 1990). Reunindo poemas que vão de 1935 a 1957, com sucessivas trans-

formações, é a obra que resume o essencial dum percurso criador frequentemente metapoético, entre a analogia e a ironia. Poesia como gnose e mesmo autognose. Cite-se a propósito, entre tantos exemplos, o final de um poema intitulado precisamente «Poesia»:

*Llévame, solitaria,
llévame entre los sueños,
llévame, madre mía,
despiértame del todo,
hazme soñar tu sueño,
unta mis ojos con aceite,
para que al conocerte me conozca*⁶.

Por outro lado, em síntese, pode dizer-se que há em Octavio Paz, quer quanto à poesia quer quanto à sua paralela e não menos importante obra ensaística, através dos próprios labirintos da linguagem e do tempo, a procura incessante duma nova cosmogonia. Nova cosmogonia que parte de um regresso cíclico às origens aztecas e que se expande, numa visão de abertura cultural verdadeiramente universal, até chegar a uma idealizada fusão do Oriente com o Ocidente, amplamente estudada na colectânea de ensaios *Conjunciones y disyunciones* (México, 1969), onde Paz vê a arte como sendo o equivalente moderno do rito e da festa, a transformação da linguagem em corpo através da criação de imagens.

José Lezama Lima: androginia neo-barroca, memória e mito

Entre Octavio Paz e o seu contemporâneo cubano José Lezama Lima há, apesar das diferenças, evidentes afinidades. Antes de mais (e podemos assim desde já fazer a transição de um para outro), partindo do próprio ideal de fusão de culturas e de um enraizamento profundo nas origens latino-americanas, a relação constantemente estabelecida entre linguagem e corpo,

arte e religião, no sentido da recuperação do imaginário mítico.

Nascido em Havana a 19 de Dezembro de 1910, José Lezama Lima aí morre a 9 de Agosto de 1976. O pai era coronel e fazia parte da nova elite política e intelectual da República cubana. A sua morte, em 1919, e uma doença, a asma, marcaram decisivamente a infância do escritor, que passou a viver recluso entre a mãe e uma enorme biblioteca. Depois de ter feito estudos de Direito, licenciando-se em 1938, e de ter participado na luta estudantil contra a ditadura machadista em 1930, consagrou-se inteiramente à literatura. Além dos clássicos greco-latinos, sobretudo Platão, e espanhóis, em particular Cervantes, as suas leituras, desde muito novo, centram-se em Góngora, sobre o qual escreveu um importante ensaio, «Sierpe de Don Luís de Gongora», incluído na segunda colectânea que publicou, *Analecta del Reloj* (La Habana, Ediciones Orígenes, 1953). Paralelamente, marcam-no desde cedo alguns autores franceses, sobretudo Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Saint John-Perse e o Proust de *À la recherche du temps perdu*, modelo evidente de *Paradiso*. De qualquer maneira, a sua formação cultural é muito ecléctica (o que também se nota em *Paradiso*), tendo Lezama feito estudos teológicos, em 1932, e estudado textos de alguns místicos orientais.

Em 1936, Juan Ramón Jiménez visita Cuba e Lezama Lima, aos vinte e seis anos, vê no poeta espanhol uma espécie de mestre, tendo publicado em 1938 o breve ensaio *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*. Entretanto, em 1937, fundou uma revista literária, «Verbum», que reuniu alguns jovens escritores e pintores cubanos. E, ainda em 1937, publicou a sua primeira colectânea de poemas: *Muerte de Narciso*. Em 1941, um outro livro de poemas, *Enemigo rumor*, impõe-no como a personalidade mais importante da sua geração, facto que se confirma em 1944, com a fundação da revista «Orígenes», tornada uma

das revistas literárias mais influentes da América Latina, publicada até 1956 (40 números). Duas outras colectâneas de poemas são de destacar: *Aventuras sigilosas* (1945) e *La fijeza* (1949). Depois de viagens ao México, em 1949, e à Jamaica, em 1950 (as únicas que fez em toda a sua vida), Lezama Lima volta ao ensaio com *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957) e *Tratados en La Habana* (1958). Dois temas predominam nestes três livros de ensaios: a mitologia cubana na história e na literatura latino-americanas e o fenómeno poético analisado a partir dos múltiplos significados da imagem em poesia, análise que inclui o estudo da herança barroca espanhola.

Em 1959, depois da vitória da revolução cubana de Fidel Castro, Lezama Lima é nomeado director do Departamento de Literatura e Publicações do Conselho Nacional de Cultura. Apesar de ter aderido à revolução cubana, Lezama mantém-se à margem de toda a atitude doutrinária, numa posição nada «oficial». Sobre a revolução, diz-nos, num ensaio escrito em 1960 e incluído na sua mais importante e extensa (458 páginas) colectânea de ensaios, *La cantidad hechizada*: «*La Revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección*»⁷.

Depois de uma nova colectânea de poemas, *Dador* (1960), Lezama publica aquela que pode ser considerada a sua obra-prima, o romance *Paradiso*, enaltecido, quando da sua tradução francesa (Paris, Ed. du Seuil, 1971), por Cortázar como «*un fabuleux voyage au fil d'une réalité cubaine qui [...] se propose comme une allégorie*

Prémio Nobel de 1990, Octávio Paz defendeu sempre uma ideia de universalidade estético-cultural. Na sua obra está patente uma reflexão sobre os labirintos da linguagem e a inevitabilidade da palavra: «*La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. (...) El hombre es un ser de palabras. (...) No podemos escapar dellenguaje*».



microcosmique d'un macro cosme qui aspire à embrasser à la fois le visible et l'invisible»⁸ e por Severo Sarduy como sendo «*un des livres du siècle*»⁹. A recepção imediata do livro em Cuba foi em geral negativa: acusaram Lezama não só de obscurantismo de linguagem mas também de obscurantismo político. Ao que Lezama responde, exemplarmente, afirmando que se a Revolução era verdadeiramente grandiosa, ela poderia assimilar tudo, até o «seu» *Paradiso*...

Numa análise inevitavelmente esquemática, como definir *Paradiso*? Trata-se, antes de mais, da biografia íntima de José Cemí, intelectual cubano dos anos 30. Mas o essencial do romance, para lá de elementos evidentemente autobiográficos e de geração (Lezama formou-se intelectualmente e revelou-se como escritor também nos anos 30 e alguns episódios, como o da crise universitária cubana, são praticamente documentais) situa-se ao nível da complexa formação duma «consciência poética» de carácter cósmico. Uma passagem da obra na qual José Cemí se interroga sobre as relações entre as palavras e o conhecimento, o profano e o sagrado no fenómeno poético poderá esclarecer-nos um pouco sobre o processo de formação dessa «consciência poética»: «*El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de la finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista [...]. Cuando su visión le entregaba una palabra,*

en cualquier relación que pudiera tener con la realidad, esa palabra le parecía que pasaba a sus manos, y aunque la palabra le permaneciese invisible, liberada de la visión de donde había partido, iba adquiriendo una rueda donde giraba incesantemente la modulación invisible y la modelación palpable. Así fue adquiriendo la ambivalencia entre el espacio gnóstico, el que expresa, el que conoce, [...] y la cantidad, [...] el carácter sagrado de lo que en un instante pasa de la visión que ondula a la mirada que se fija. Espacio gnóstico, árbol, hombre, ciudad, agrupamientos espaciales donde el hombre es el punto medio entre naturaleza y sobrenaturaleza»¹⁰.

Por outro lado, baseando-se numa complexa estrutura metafórica de carácter neo-barroco e partindo do modelo do Proust de *À la recherche du temps perdu*, este romance é uma longa e sinuosa reflexão sobre a memória. Não uma reflexão codificada pela análise meramente psicológica, antes determinada por uma multiplicidade de códigos que se centram na ideia duma memória ancestral, memória de origens, exprimindo a desmedida do invisível no visível, o sobrenatural na natureza. Um pouco à maneira do chamado «romance poético» (para utilizar uma expressão de Todorov¹¹) *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, autor, aliás, citado a cada passo ao longo de *Paradiso*. Uma das personagens do romance, a sábia avó de Cemí, fala de «memória hiperbólica», explicando assim o seu mecanismo cósmico e genesíaco: «*Entre muchos gestos, muchas palabras, muchos sonidos, después que los has observado entre el sueño y la vigilia, sabes el que va a acompañar a la memoria secularmente. La visita de nuestras impresiones es de una rapidez inasible, pero tu don de observación espera como en un teatro donde tienen que pasar; reaparecer; dejarse acariciar o mostrarse esquivas, esas impresiones que luego son ligeras como larvas, pero entonces tu memoria les da una sustancia resistente como el limo de los*

comienzos, como una piedra que recogiese la imagen de la sombra del pez»¹².

Por consequência, memória-imagem e imagem dos começos, imagem paradisíaca, partindo do universo da infância em Cuba e conduzindo a uma visão cósmica de androginia primordial – eis o germe da linguagem lezamiana em *Paradiso*, como se poderá notar noutra passagem do romance em que se discutem sobretudo as ideias de Platão: «Desde que el ser surgió en nosotros, en la cultura griega, no se altera por el andrógino o por la diada universal, hay una categoría superior al sexo, que recuerda los mitos androginales o al que se proyecta sobre los misterios complementarios. [...] podemos todavía buscar el juego de las imágenes sexuales en los muslos de oro, las orejas paridoras, las derivaciones de la relación excesiva del escita con su corcel, o de la cópula de la madre de Alejandro con una serpiente: apenas la imagen logra un punto de apoyo, la tierra vuela encontrando un centro en todas partes, logrando ese punto surge la esfera, ya tenemos un cosmos cuyo centro es la imagen, flotando en el aceite de la reminiscencia y en las brumas de un devenir que se mueve tan sólo en las llanuras de la cantidad como abstracción»¹³.

A confluência dessa cosmovisão do andrógino primordial, do andrógino arquetípico, com a complexa elaboração de uma linguagem neo-barroca latino-americana e mais propriamente cubana (há várias expressões indígenas ao longo do romance), a partir sobretudo de Góngora, leva o personagem central, José Cemí, à procura duma linguagem adâmica, mítica, em que o significado da palavra se desdobra infinitamente: «Acariciaba un día Cemí la palabra copta Tamiela, que se descompone en nuestro idioma en diversas palabras de significación muy distinta. Fluía el cantío de las vocales y el gozoso paladeo de la l. Tamiela, le sonaba como flauta, silencio, sabio, labial, piel. [...] Numerosas escamas imbricadas formaban los reflejos de ese cuerpo verbal



José Lezama Lima, recriando uma linguagem neo-barroca contribuiu, também, para dar um novo sentido cósmico à literatura latino-americana e uma abertura universal às mais diversas culturas.

nadador. Tamiela significa también reserva, granero, buhardilla, depósito, sedimento, tesoro, letrina, despacho, habitación, morada. [...] Las palabras que se volvían a esconder detrás de Tamiela, se subdividían en meros reflejos. Así, por ejemplo, [...] tesoro y letrina, uniendo la energía solar y la excreta, el ojo del tigre y la bilis, el sitio donde se guardaba lo más valioso con lo más insignificante y descreado, pero que, sin embargo, favorecía el curso de las estaciones con su demoníaca y sulfurosa ayuda a la tierra. Nos aconseja el gran Uno, el tesoro de la excreta y la excreta del tesoro [...]»¹⁴.

Elaboradíssimo jogo neo-barroco de metáforas, *Paradiso* tem a sua continuação numa obra de ficção fragmentária, deixada inacabada e publicada postumamente, em 1977: *Oppiano Licario*. Aí se retoma, através do personagem fantasmagórico que dá o título ao livro, caracteristicamente cubano, *alter ego* lezamiano e uma

Apesar de ter aderido à revolução cubana, Lezama manteve-se à margem de toda a atitude doutrinária, numa posição nada «oficial». Plaza de la Catedral, Havana, Cuba. Fotografia de Francisco José Viegas.

espécie de Cristo órfico, muitos dos elementos essenciais de *Paradiso*, incluindo essa exaltação da imagem cósmica primordial que a metáfora cristaliza: «*La imagen dura en el tiempo y resiste en el espacio. [...] Nuestro cuerpo es como una metáfora, con una posible polarización en la infinitud, que penetra en lo estelar como imago. Caminar en el espacio imago es el continuo temporal*»¹⁵.

Em conclusão, retomo a ideia de que, para lá das diferenças (antes de mais, o facto de Octa-

vio Paz nunca ter escrito obra de ficção, apesar de os seus poemas terem frequentemente um elaborado desenvolvimento discursivo, de poema em prosa, sendo comparáveis a muitas passagens de *Paradiso*, além da comum referência predominante a Góngora ou a Mallarmé), há afinidades fundamentais entre Lezama Lima e Octavio Paz. Afinidades que têm a ver, antes de mais, para lá dos géneros literários e, a nível comparativista, das próprias influências de modelos estrangeiros (ou melhor, duma múlti-





pla intertextualidade), com essa nova visão cosmogônica, abertura universal às mais diversas culturas, que a literatura latino-americana em geral vem propondo ao longo deste século que está a findar. Lezama, que, sobretudo em *Paradiso*, evoca um «paraíso» cultural neo-barroco, secreto, luxuriante e enciclopédico, propõe uma «reconciliação órfica», enunciada num belíssimo ensaio de 1960, intitulado «A partir de la poesía»: «Subrayemos el espíritu de reconciliación órfico. Orfeo, hijo de Apolo, con sus mismas cualidades, pero más al alcance de los hombres. Su muerte representa el alejamiento de los dioses de la morada de los efímeros. [...] Fue el primero que descendió a los infiernos, que venció el tiempo, que se hizo transparente, que preludió a Cristo, a los ángeles. Fue el primero que mostro una doble naturaleza: de origen divino, su canto es para los humanos»¹⁶.

Octavio Paz, por seu turno, num texto especificamente sobre as principais características da literatura latino-americana, texto duma conferência proferida na Universidade de Yale, Estados Unidos, em Dezembro de 1976¹⁷, sublinha os elementos fundamentais de novidade, depois do aparecimento das literaturas russa e norte-americana, bem como a potencialidade e a variedade imaginativas, relacionadas entre si e conciliando os contrários.

Por consequência, em suma, ambos consagram, da recepção, que foi descoberta eufórica, dos anos 70 à deste final do século, em que, como diz George Steiner, «o secundário e o parasitário imperam»¹⁸, aquilo que poderíamos considerar, no sentido goethiano do termo, uma nova visão literária do mundo.

Em 1966 Lezama publica aquela que pode ser considerada a sua obra-prima, o romance *Paradiso*. Partindo do modelo de Proust de *À la recherche du temps perdu*, este romance é uma longa e sinuosa reflexão sobre a memória.

¹ Octavio Paz, «El desconocido de si mismo», in *Cuadrivio: Diario*, López Velarde, Pessoa, Cernuda, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1965. Ed. francesa: «Un inconnu de lui-même: Fernando Pessoa», in *La fleur saxifrage*, Paris, Gallimard, pp. 144-170.

² Octavio Paz, *El arco y la lira*, 3ª ed., reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 29-31.

³ Id., p. 34.

⁴ Id., pp. 186-7.

⁵ Cf. a propósito: Álvaro Manuel Machado, «Octavio Paz et la transparence», in *Magazine littéraire*, n° 51, Paris, Abril, 1971, pp. 42-3.

⁶ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, ed. crítica de Enrico Mario Santí, a partir da 2ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 165.

⁷ José Lezama Lima, *La cantidad hechizada*, La Habana, Unión (Contemporáneos), 1970, p. 51.

⁸ Cf. crítica publicada em «Le Monde des livres», *Le Monde* de 2 de Abril de 1971, p. 17.

⁹ Severo Sarduy, «Un Proust cubain», in *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 de Abril de 1971, p. 3.

¹⁰ José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. crítica, coordenada por Cinto Vitiér, Madrid, Col. Archivos, Unesco, 1988, pp. 350-51.

¹¹ Cf. Tzvetan Todorov, «Un roman poétique», in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Ed. du Seuil, 1987, pp. 123-138.

¹² *Paradiso*, ed. cit., p. 365.

¹³ Id., p. 264.

¹⁴ Id., p. 356.

¹⁵ José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, México, Era, 1977, p. 132.

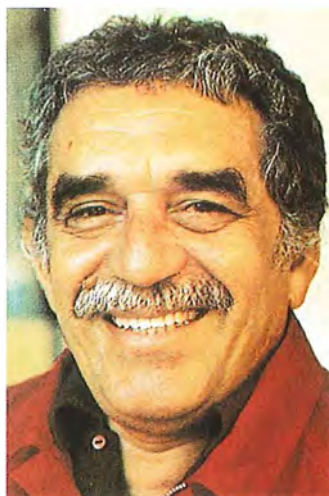
¹⁶ *La cantidad hechizada*, ed. cit., p. 47.

¹⁷ Cf. ed. francesa, «Autours de la littérature hispano-américaine», in *La fleur saxifrage*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 13-24.

¹⁸ George Steiner, *Presenças reais*, Lisboa, Ed. Presença, 1993, p. 32

Gabriel García Marquez e o Realismo Mágico Latino- Americano

João de Melo



Mais lido e estimado do que todos os escritores latino-americanos do seu escol e da sua geração, Gabriel García Marquez, hoje tão universal como os maiores mestres do romance moderno, está entre os nomes gloriosos de toda a literatura e é uma das maiores figuras literárias do século.

O CHAMADO «*boom* LATINO-AMERICANO» (entenda-se: o êxito mundial da nova ficção da América Latina, nele se incluindo as paixões e as controvérsias que usualmente estimulam a dialéctica teórica e mesmo o progresso das literaturas) transformou-se depressa num dos mais curiosos fenómenos literários do século xx. Não apenas por si (ainda que sobretudo por isso), mas também pela dinâmica e pelo movimento de curiosidade que gerou em torno das impropriamente chamadas «literaturas marginais» ou «literaturas periféricas».

O centro literário tradicional (no âmbito da escrita, da produção teórica e ideológica e, ainda, do fomento das «modas de leitura») situava-se, até, há ainda bem poucos anos, no sentido de um eixo geográfico que, atravessando sempre o coração de Paris, envolvia em si o consenso de leitura dos mais gloriosos romancistas russos; coexistia com os melhores nomes do romance norte-americano (alguns dos quais, como o de Hemingway, sintomaticamente com acção na Europa), admitindo mal o génio de escritores mais «nebulosos», como Musil, Mishima, Lampedusa, Kafka, Joyce ou Beckett.

A dinâmica gerada por esta expansão está pois na base da deslocação do tal eixo tradicional para a descoberta progressiva da literatura de países que em regra não constavam dos roteiros de leitura nem dos «mercados» internacionais. Todavia, mais do que um novo surto da latitudinalidade, ele é hoje uma irradiação problemática dos valores e gostos de uma nova vanguarda, situando-se já ao nível de uma alternativa aos hábitos, aos conceitos e aos desafios teóricos dos estudos literários. Quando concreta e especificamente avaliada, é fácil verificar que essa literatura apreende e representa o real e o imaginário, a verdade e a ficção, a notícia histórica e a vicissitude quotidiana de um continente cuja



existência política e social se apresenta em geral mal-amada e pouco conhecida.

É provável e natural que a prudência aconselhe a não se proferirem afirmações absolutas sobre um mundo específico e tão móvel como o da literatura. Em boa verdade, o império teórico do existencialismo e a práxis do *nouveau-roman* francês sempre ergueram em torno de si um muro de barragem ao reconhecimento de outros imaginários.

O tal «boom latino-americano» teve mesmo de passar pela prova de fogo de todo o sistema avaliativo. Os críticos literários europeus só o reconheceram quando ele era já um fenómeno de popularidade entre os leitores, ao mesmo tempo que estimulava o aparecimento, por toda a Europa, de uma nova geração de escritores. Afirmando-se na ordem inversa de uma posição de perda do «gosto francês», deslocou afinal a literatura para fora das suas formas pesadas. Desafiada por uma escrita que em si continha a força, a estranheza e a novidade de uma autêntica alquimia literária, a babilónia das letras não teve outro recurso senão render-se à evidência de uma vitalidade que há muito já lhe não assistia. E como os grandes males se curam com os melhores remédios, a inversão da ordem repôs o equilíbrio perdido: a literatura americana de língua castelhana (e, noutras proporções, também a brasileira) estabelecia as bases de um novo fascínio: o desafio dos limites impostos à própria convenção literária.

Não é possível colher unanimidade num domínio tão sensível como o das reciprocidades e o da influência literária. Também não é minha intenção incorrer na metafísica da nossa criação mais recente, que, muito à portuguesa, tem sido preferencialmente julgada pelas aparências e menos pela sua intrínseca verdade.

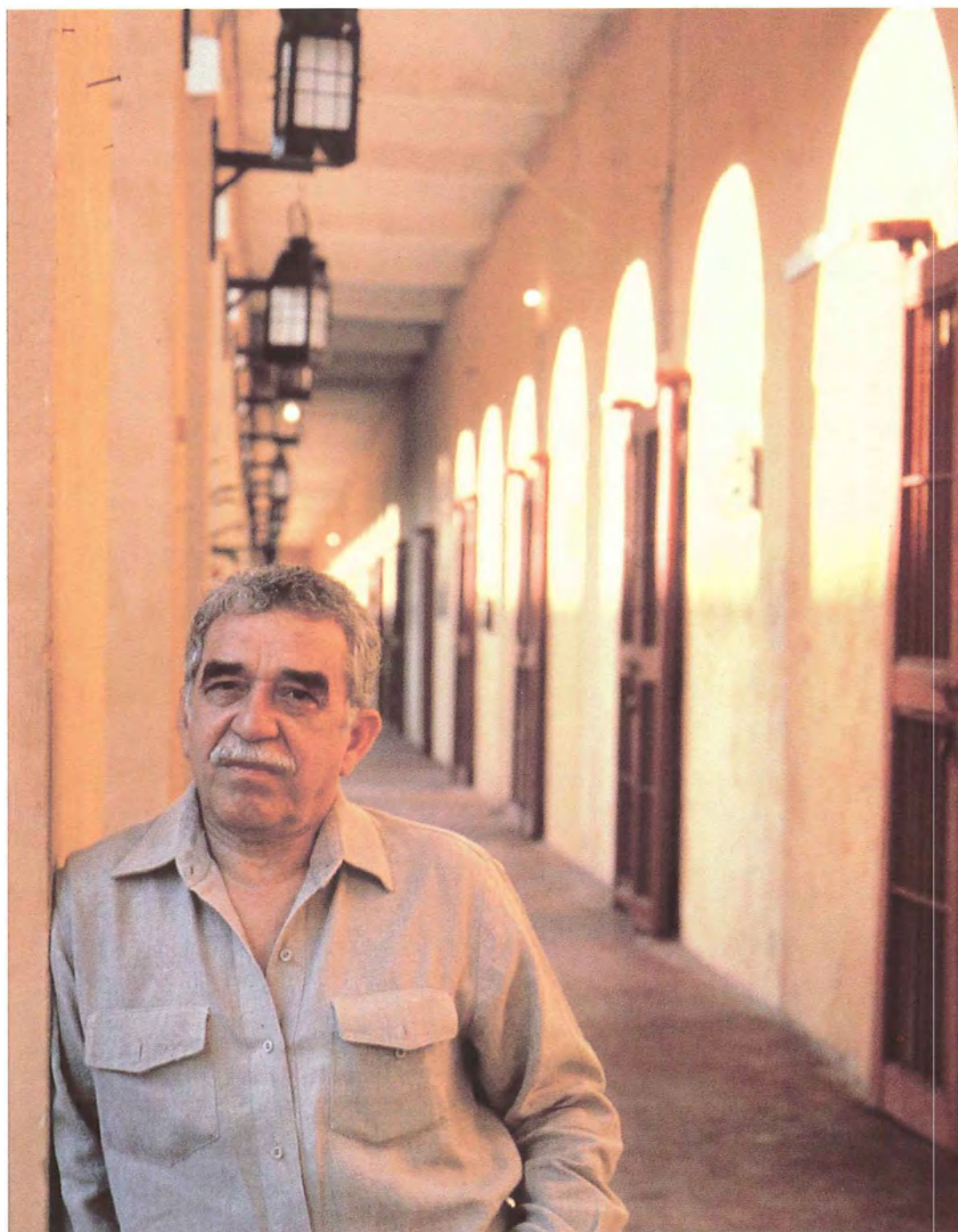
Vem ao caso referir que também em Portugal os latino-americanos deixaram visíveis, quem sabe se insuperáveis sinais de uma influ-



Geralmente considerada a sua obra-prima, *Cem Anos de Solidão* fica na História da Literatura como um dos mais expressivos romances do nosso tempo.

ência temática e formal, que é, aliás, extensível a toda a Europa. Contudo, se for certo dizer-se que nunca houve entre nós *sartrianos* puros (ainda que um Vergílio Ferreira, por exemplo, se lhe tenha rendido do princípio ao fim da sua obra), também se tem de admitir, ao mesmo nível, que o nosso tempo não é o dos *borgeanos* nem o dos *marquezianos* puros. Entre difuso e avassaladoramente sísmico, esse impulso exterior contribuiu para instaurar entre nós uma consciência literária que, em muitos casos, coincide com a prática de pelo menos duas gerações de escritores portugueses: ainda que não obsessiva, essa influência é mais do que palpável em certos livros de José Riço Direitinho, Hélia Correia, João de Melo, Lídia Jorge, Almeida Faria, António Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Fer-

A ideia que me ocorre para genericamente caracterizar o estilo de García Marquez, sendo talvez pouco ortodoxa, nada deve às percepções e ao convénio da mais corrente terminologia literária: a energia... que se traduz numa prosa velocíssima, caudalosa... dotada de um ritmo frásico próximo da vertigem.

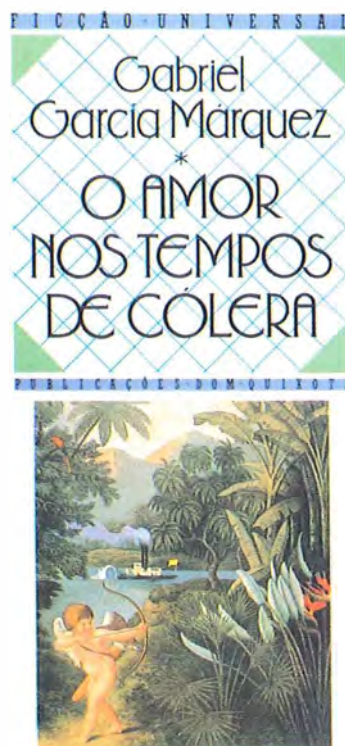
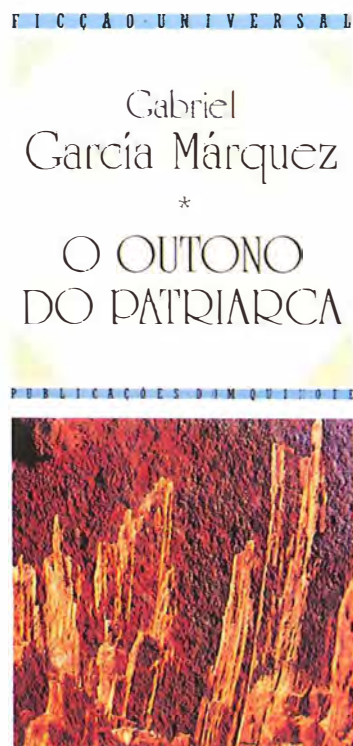


nando Dacosta, A. M. Pires Cabral, José Viale Moutinho, Mário Ventura — e mesmo nos de Urbano Tavares Rodrigues e de José Saramago.

Quais os suportes da novidade, e em que medida caracterizam eles a escrita original dos latino-americanos? O difícil é sobre isso estabelecer uma síntese segura e objectiva, como facilmente há-de admitir-se. A terminologia em geral mais divulgada (e a que melhor parece adequar-se-lhe) dá pela designação de «realismo fantástico» — havendo, embora, quem prefira o adjetivo «mágico», ou até quem funda essa expressão numa palavra composta: «etnofantástico». Mais do que os nomes, importam as noções que lhes subjazem ou a que dão cobertura. Se não for menos ortodoxo do ponto de vista do rigor, direi que essa ficção descobriu o seu ovo de Colombo

numa prática simples e simultaneamente deslumbrada, recorrendo aos grandes temas sociais, sem dúvida, mas envolvendo as realidades descritas numa auréola de sonhos, crenças e rituais lendários que bem podem estar na origem de uma nova mitologia literária. Para uma tal eficácia concorrem, no entanto, vários factores. Por exemplo: nunca nos foi tão próxima a ideia, como na obra desses escritores, de que compete à ficção iluminar o real, e não o contrário. Melhor: realidade e ficção entram nos dados do jogo para reciprocamente se anularem, ou para que ambas apareçam superiormente sublimadas num universo de fábulas e símbolos, cuja resultante é a amplitude máxima do próprio conceito de «imaginário».

Bem no fundo, esse ovo de Colombo provo-



Se o *Outono do Patriarca* é o romance mais literário de García Márquez...
O *Amor nos Tempos de Cólera* será sem dúvida o mais poético.

ca no leitor uma espécie de regressão afectiva. A fórmula consiste numa intenção: a de contar aos leitores adultos as mesmas histórias de proveito e exemplo, como na infância, desafiando neles a memória das antigas fábulas, tornando-os cúmplices daquela mesma magia oral que um dia tocou a sua infância e que conferiu aos contadores de «casos» a iluminação, a sabedoria e o ritual dos épicos mais primitivos. A nova mitologia literária dos latino-americanos (cujos elementos exóticos recorrem das lendas e tradições índias) tem sobretudo o mérito de revelar o que havia estado desde há muito oculto e silencioso dentro (e ao redor) de todos nós. Usa tanto dos «prodígios» do texto bíblico, como usa das nossas metáforas quotidianas. Depois, faz convergir tudo isso para os mundos do excepcional: aqueles símbolos e as projecções espirituais que o mundo herdou das suas epopeias. Mundo sagrado e mundo profano deixam de ter a separá-los a linha concreta e nítida do racionalismo — no plano da escrita, como no da leitura. A racionalidade desperta, e por analogia, no imaginário do leitor, a quem de facto compete organizar o caos aparente de um mundo cuja realidade decorre das sublimações e dos enigmas dessa mesma desordem...

Há formas específicas de humor no «realismo fantástico». Por exemplo, assiste-se à ressurreição dos mortos, adivinha-se o destino humano, contacta-se de perto com as premonições das fadas e dos anjos — e não há um limite óbvio entre os objectos e as suas lendas. Assim, é do fundo desses jogos oníricos que a realidade social e política da América Latina clama por aproximação e por solidariedade. O seu perfil projecta-se nesse cristal de fantasia, é certo, mas é um perfil tão nítido como o dos navios-miniaturas no fundo das garrafas de anis. Como escreveu Gabriel García Márquez, a América Latina padece de uma solidão quase primordial: em nenhum outro lugar da Terra seria mais fácil

inverter o tempo e salvar a memória dos humanos. Lá, o passado está ainda tão presente como na moral de todas as lendas. O biblicismo da condição humana mantém-se na sua mais contínua e continuada aplicação. Como escreveu Julio Cortázar, o nome das coisas não designa a rigor as próprias coisas; ali, «tudo é normal, tudo é excepcional». O enigma social, ao mesmo tempo decifrado e sublimado como nas mitologias, encontra sentido e expressão na subtileza, no fingimento, na «mentira» desses sublimes mentirosos, que são os escritores. Eles são a voz e o instrumento no canto desse mundo de gente acossada, dos seus pobres crentes, das suas superstições e angústias. O leitor acaba por crer, mais e melhor, na ficção ilimitada desse mundo, do que no real verdadeiro. Prefere esse exercício da imaginação aos limites do razoável e ao condicionamento do jogo fictivo pela matéria da realidade.

Como quase sempre acontece anualmente, também a atribuição do Prémio Nobel da Literatura a Gabriel García Márquez (relativo a 1982) foi objecto de posições muito diversas entre nós. Dos depoimentos vindos a público, retenho sobretudo o facto de alguns dos inquiridos se terem pronunciado sobre outras opções: o argentino Jorge Luís Borges recolheu então as mais expressivas e também mais numerosas menções. Aparentemente, percebia-se mal que Borges nunca tivesse sido favorecido pelos critérios da Academia sueca, tanto mais que o autor de *O Aleph* e de *História Universal da Infâmia* recolhia por todo o Mundo os favores e as prerrogativas do espírito académico. Desses interessantíssimos debates, recordei uma frase de luxo que não resisto a transcrever de memória: «Ele (Márquez) não trouxe nada de novo à Literatura»...

Eis-nos, pois, no limiar de um sofisma que bem podia levar-nos a rever muitos dos equívocos

cos por que tem sido pautada a avaliação dos nossos conceitos de literatura. No essencial, uma tal afirmação visa tanto reduzir o autor de *Cem Anos de Solidão* à figura de mero epígono literário (coisa que jamais foi), como talvez pretenda censurar ou até obliterar a enorme audiência de que disfrutava e a inegável importância da sua obra de ficcionista. Importa-me, por agora, contrapor a tal raciocínio algumas inocentes e inofensivas evidências. A primeira reside no facto de Gabriel García Márquez ser, possivelmente, o oposto perfeito de Borges — com a superior vantagem de a sua obra, apesar de muito menos eclética do que a do argentino, assumir, em pleno e em risco, a ideologia do século. Segunda evidência: a originalidade deste colombiano nascido em Aracataca em 1928, patente no chamado «ciclo do Macondo» (constituído pelo tríptico de *Ninguém Escreve ao Coronel*, *Os Funerais da Mamã Grande* e *Cem Anos de Solidão*) e na geografia imaginária da sua ficção sobre as Caraíbas, levou ao extremo limite, digamos mesmo ao limite suportável, a ideia de que à sua inventiva criadora dificilmente se ajustam as definições, os códigos e conceitos da tradição literária bem-pensante. Terceira: mais lido e estimado do que todos os escritores latino-americanos do seu escol e da sua geração, Gabriel García Márquez, hoje tão universal como os maiores mestres do romance moderno, estando (com Kafka, Camus, Hemingway e Borges) entre os nomes gloriosos de toda a literatura e sendo uma das maiores figuras literárias do século.

Sublinhe-se que não estamos em presença de uma avulsa e efémera popularidade de consumo, de quando se confundem escritores e livros com marcas de relógios ou roteiros turísticos. Ainda para além de Borges, o nome de Gabriel García Márquez destaca-se sozinho de uma plêiade de escritores latino-americanos de que não é lícito deixar de citar os argentinos Julio

Cortázar e Ernesto Sábato, os peruanos Mário Vargas Llosa e Manuel Scorza, os mexicanos Juan Rulfo e Carlos Fuentes, os cubanos Alejo Carpentier e José Lezama Lima (cubanos), o guatemalteco Miguel Angel Astúrias, o uruguaio Juan Carlos Onetti, o paraguaio Augusto Roa Bastos e o brasileiro Jorge Amado — para só citar os ficcionistas mais conhecidos. Estes nomes não são aqui chamados apenas para arregimentar à pressa o meu «bando de pardalitos» ou para tomar a nuvem por Juno: todos eles assinaram obra de vulto, guindando-se, nalguns casos, a um nível de projecção que poucos ou nenhuns escritores portugueses lograram atingir. Mesmo se os pudéssemos minimizar, seria pouco honesto não deixar escrito que entre eles se encontram autores de obras sobre as quais não parece haver duas opiniões. Não escondo as minhas preferências: *Os Passos Perdidos* (Alejo Carpentier), *Heróis e Túmulos* (Ernesto Sábato), *Todos os Fogos o Fogo* (Julio Cortázar), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), *Conversa na Catedral* (Mário Vargas Llosa), *Paradiso* (José Lezama Lima), *Rufam Tambores por Rancas* (Manuel Scorza) e *O Velho Gringo* (Carlos Fuentes). Não duvido de que Jorge Luís Borges seja a sobrenatural e patriarcal figura, senão mesmo o grande precursor do imaginário deste grupo. Mas a obra que nos deixou tem expressão única, está contida numa mitologia litúrgica e literária muito própria. O relativo «despauamento» físico das suas histórias, a sua poesia, o tecido dominante das suas abordagens e referências culturais, situam-no numa rota de complexidade que talvez permita considerá-lo como o último dos clássicos — não sendo essa, bem entendido, a figura retórica mais adequada a García Márquez. A questão de fundo é que a relação Borges-Márquez tem de ser desdramatizada, sobretudo quando posta em termos de uma oposição nominal. Se não é probo comparar livros entre si, menos será fazê-lo com os seus autores. Em

literatura, contam o grau e o sentido da «diferença» dos livros, e mais o estilo e as ideias (e a ideologia) de quem os escreveu.

No mundo e na obra da maioria dos escritores latino-americanos, a experiência jornalística, um dado decisivo da própria avaliação estética, sobretudo se referente à narrativa. No caso de Marquez, essa experiência é geralmente interpretada como a marca mais notória (e mais notável) da sua forma de escrita. Há mesmo quem sustente que ele é, acima de tudo, um prosador estilizado à força ou a coberto da disciplina jornalística (do que discordo). Segundo esses, os seus livros dificilmente iriam além de um superior exercício de «reportagem» — com excepção dos factos e das histórias criadas ao redor e à margem dos eventos reais. Mesmo que assim fosse, estaríamos ainda em presença de uma muito afortunada fusão de duas linguagens distintas, as quais identificam, se bem que em margens opostas, «jornalismo» e «literatura». Para mim, porém, é questão de somenos. Se é visível, na prosa de Marquez, o apelo da clarividência e da objectividade «jornalísticas», resulta muito claro também que o mundo compósito da sua criação incorre por inteiro nas exigências estéticas e humanas da Grande Literatura. A esse estilo dúctil e enérgico assistem um imaginário dificilmente catalogável, uma exuberância adjectivo que se socorre da função poética e da música, e uma retórica literária que não se esgota na forma melodiosa nem no que de melhor nela subsistisse das sinfonias barrocas. Se tal não bastasse, impunha-se o exame mínimo ou uma chamada de fundo ao conteúdo social e político dos seus livros.

Trata-se de uma obra vária, nem por isso muito extensa, repartida por livros de contos, novelas, romances e textos periodísticos, e na qual se apresentam, nítidas, as separações e fracturas entre os enredos e temas mais significativos — mas onde são perfeitamente observá-

veis uma grande unidade formal e um sentido de convergência para a individualidade do autor. *Cem Anos de Solidão*, geralmente considerado a sua obra-prima, fica na História da Literatura como um dos mais expressivos romances do nosso tempo, entre o fulgor e a glória das obras que registam e interpretam a fundo a condição humana. Enquanto pólo de irradiação do chamado «ciclo do Macondo», da sua gravitação participam outras obras, como *Ninguém Escreve ao Coronel* e *Os Funerais da Mamã Grande*, pois que nos introduzem na alegoria e no mundo mágico de um lugar e do seu povo. Não é seguro que a produção deste ficcionista possa ou deva ser distribuída por «fases» distintas. Os contos de *O Enterro do Diabo*, de *O Veneno da Madrugada* e mesmo de *A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e da Sua Avó Desalmada* podem considerar-se produções intervalares ou até, escritas «cinematográficas» um pouco como as que acontecem sob impulsos precisos, entre romances ou obras de maior fôlego narrativo. Mas se a esta arrumação um tanto arbitrária não cabe a noção tradicional de «fases» (porque nela não está implícita qualquer avaliação sobre o «crescimento» do autor), já talvez se possa arriscar que alguns dos citados livros lhe tenham acontecido como esboços ou ensaios para os romances que posteriormente escreveu. Que *Cem Anos de Solidão*, o delta natural de algumas ficções anteriores (de onde o que mais importa reter, talvez a construção progressiva da geografia imaginária de Macondo), disso já ninguém duvida. Mas há qualquer coisa que se prolonga, sempre de livro para livro, sem que nada neles se repita: as obsessões mitológicas, as situações absurdas, a construção de um mundo simultaneamente ancestral e primordial — entre a miséria e a maravilha humana. Na constelação desses mundos residem a soma e o produto de um universo ficcionado, onde cada livro ou cada história funciona como uma porta que

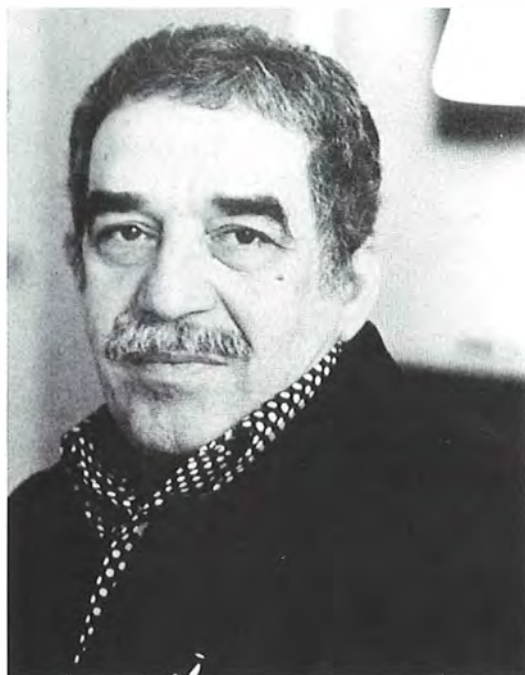
perante nós se abre sobre o infinito. Perseguindo um pouco esta lógica, parece óbvio que a obra deste escritor «caminha» no sentido dos espaços que progressivamente se alargam: da casa para a rua, desta para a aldeia, da aldeia para a cidade e desta para os países, o continente, o universo. No fim do «ciclo do Macondo», a aldeia deixa de ser o *huis-clos* social de um mundo ficcionado nos seus símbolos; passa a haver a declaração de uma geografia que coincide com o «universo» das Caraíbas. Desse movimento ascensional vem a nascer o seu romance mais «literário» — *O Outono do Patriarca* (1975). Digo mais «literário» porque há nele um evidente ajuste de contas com a linguagem literária, e um efeito algo demolidor dos mais perversos e cruéis poderes mundanos (personificados num ditador velhíssimo e aparentemente imortal), o que passou por um profundo investimento no trabalho da escrita. Essa autêntica ópera literária, em torno da figura do ditador sul-americano, dos seus caprichos e presságios, da sua agonia despótica e promíscua, retira todos os argumentos a quantos possam opor-se ao seu estilo «experimental». Após esse romance, ocorre nova rotação nas suas pesquisas sobre a fatalidade do destino humano: uma novela de 1981, *Crónica de Uma Morte Anunciada*, notável como poucas no seu género, ensaia uma experiência modelar: começando por sugerir uma incursão nos domínios da chamada ficção policial (que tenho por forma literária menor), acaba por inflectir uma narrativa intensa e absoluta pelos caminhos da premonição e do *fatum* enquanto condição da vida. *O Amor nos Tempos da Cólera* (de 1985), um romance de pausa ou de síntese romanesca, no qual se fundem com grande fulgor imagístico o difícil triunfo do amor, as aventuras e desventuras da felicidade, a sublimação da Mulher e o olhar filosófico da velhice. Se *O Outono do Patriarca* é o romance mais literário de Gabriel García Marquez, *O Amor nos Tempos da Cólera* será

sem dúvida o mais poético — de mesma forma que *O General no seu Labirinto* (de 1989) é a sua ficção mais «histórica» (cabendo inteiramente nessa designação) e *Notícia de um Sequestro* (de 1996) a mais «jornalística» (talvez na linha de *Relato de um Náufrago*, de 1970, e dos assim chamados textos periodísticos). Em 1992, com os seus belos e fantasiosos *Doze Contos Peregrinos*, o escritor volta a maravilhar-nos, desta vez com uma vadiagem ou errância literária que o leva a situar cada uma dessas narrativas em cidades e outros lugares diferentes do mundo. O interesse supletivo da obra reside, aliás, no confronto da sua matriz literária com o imaginário específico dos espaços que percorre. São estes os livros que levam ao extremo limite a força inventiva e a mestria do autor, com pequenas variações de tensão no arco de toda a sua obra. Não será de estranhar que essa tensão conheça um previsível abrandamento nos momentos mais intervalares, como num romance de 1994, *Do Amor e Outros Demónios*, e também na tentativa dramática *Diatriba de Amor Contra um Homem Sentado*, do mesmo ano (ainda inédita entre nós).

A ideia que me ocorre para genericamente caracterizar o estilo de Gabriel García Marquez, sendo talvez pouco ortodoxa, nada deve às percepções e ao convénio da mais corrente terminologia literária: a energia. Entendo pelo termo «energia», aplicado aqui à literatura, a constante mobilização de todos os recursos da euforia verbal, que neste caso se traduz numa prosa velocíssima, caudalosa, pejada de imagens e magias, dotada de um ritmo frásico próximo da vertigem.

A coexistência total das mais concretas realidades das Caraíbas com o tom efabulatório dos seus «prodígios» sobrenaturais põe-nos em presença de um mundo exótico, algo bíblico, ao qual assistem tanto a primordialidade do livro do Génesis como a finitude trágica de um novo Apocalipse. De resto, é no próprio movimento

Poucos serão os autores que, com ele ou por ele, nos forçam não apenas a ler, mas a viver os seus livros.



desses dois pêndulos que oscila a filosofia da fatalidade que condiciona e explica todo o destino do homem sul-americano, na perspectiva de García Marquez. Para além do notório eco bíblico que repercute na escrita dos seus livros, só o surdo clamor das epopeias clássicas — embora sem a moral histórica nem a subversão mítica da sua leitura do tempo. Este discípulo de Hemingway e de Faulkner, se alguma vez se «apoia» no texto bíblico e no texto clássico, não o faz para os parafrasear, mas para sobre eles produzir um discurso eminentemente libertário. Existe uma evidente tensão interior, que é até certo ponto recíproca, entre esses marcos culturais e literários da humanidade e a espiritualidade essencial da cultura índia, da qual se inflama o imaginário do autor. Até certo ponto, é isso que mais identifica e singulariza Gabriel García Marquez no interior de todo o fenómeno latino-americano conhecido por «realismo mágico».

Cem Anos de Solidão, de uma parte, e *O Outono do Patriarca*, de outra, trocam fronteiras entre si: do lado de lá, clamam os pobres, o povo e os principais da aldeia inventada de Macondo; do outro lado, agoniza a solidão dos poderosos, e também a dos cúmplices e serventuários dos seus poderes corruptos. A dupla abordagem da realidade política e social do Continente processa-se tanto pela história como pelo mito (no concerto das suas guerras civis permanentes, nos surtos epidémicos, na miséria miserável dos povos, no fluir sem fim de um tempo imutável, que se transmite de geração em geração, sem a assistência do progresso e da justiça). Há uma voz erguida sobre o silêncio e o esquecimento histórico do mundo, cuja ordem internacional votou ao ostracismo e emudeceu a palavra, mas não a alma, desses proscritos da Terra. Essa voz, que inventa os deuses, cria a ilusão do éden e está onde a morte é mais escura e infinita — mas é também o canto-do-cisne e o hino fúnebre dos exploradores e dos ricos, e de quantos têm pena de morrer. Essa voz pertence ao mais conhecido e amado escritor do século primeiro da mundialização, aquele que um dia disse ser a solidão o contrário absoluto da solidariedade, e vice-versa.

Nenhum engenho se me afigura bastante para deixar ao leitor uma noção, ainda que elementar, do perfil, das projecções simbólicas e daquelas figuras errantes que atravessam os desertos e os livros de Gabriel García Marquez. O que me parece mais seguro, sim, é manter expressa a convicção de que poucos serão os autores que, com ele ou por ele, nos forçam não apenas a ler, mas a viver os seus livros. O leitor experimentará sozinho, em si e consigo, a «estranheza» a que me refiro. Pode ser que lhe aconteça pensar, por exemplo, que já de algum modo viveu, sonhou ou foi protagonista de uma ou outra das suas histórias mágicas; ou que está perante um sublime e verdadeiro «mentiroso» da Literatura em quem vale de facto a pena acreditar.

Viagem, em português, pelo universo borgiano

S a r a B e l o L u í s

JORGE LUIS BORGES GOSTAVA DE RECRIAR HISTÓRIAS. Às verdadeiras (ou tidas como tal) acrescentava outras ficcionais. Vindas, a maior parte das vezes, de sonhos, de pesadelos ou de livros imaginários. O resultado é uma história borgiana.

Aqui, as fronteiras entre a realidade e a ficção e as habituais concepções do tempo e do mundo deixam de fazer sentido. Questiona-se, pois, além da própria realidade, o seu carácter ficcional. Ou então: não será a ficção mais real do que a própria realidade? O que está em causa é um jogo em dois planos, como o próprio Borges reconheceu: por um lado, o intelectual ou matemático; por outro, o poético.

E é assim uma viagem ao universo de Borges. Com tigres, livros, tangos, labirintos, sombras, espelhos, Buenos Aires e muito mais à mistura. Às vezes, com um cheirinho a Portugal — cujos escritores não deixou de influenciar — graças a um marinheiro, de apelido Borges, que um certo dia teria viajado até ao outrolado do Oceano Atlântico.

De resto, é pouco aquilo que em Borges está definido: pense-se nas suas histórias (nunca as dava por concluídas, até mesmo após a publicação), na sua identidade e até no seu próprio nome. Tal como o cubano Guillermo Cabrera Infante escreveu, «*Borges era, como os índios da Pampa, um contraditório*»¹.

Até mesmo depois da sua morte, em 1986, não parou de gerar polémica. Só recentemente o problema da herança dos direitos de autor (que já começa a tornar-se clássico no mundo das letras) ficou resolvido. Maria Kodama — sua secretária durante anos e com quem Borges veio a casar, em segredo, dois meses antes de morrer — acabou por ganhar a causa.

É já um lugar comum dizer que Borges foi um dos grandes esquecidos do Prémio Nobel da Literatura, tal como o foram, por exemplo, Joyce ou Kafka. Por três vezes nomeado, Borges tinha

Em Jorge Luis Borges, as fronteiras entre a realidade e a ficção e as habituais concepções do tempo e do mundo deixam de fazer sentido.

JORGE LUIS BORGES

Ficções



cada vez mais admiradores por todo o mundo e, ano após ano, a Academia Sueca parecia ignorá-lo. Como escreve António Alçada Baptista (que traduziu para português *O relatório de Brodie*), a Academia «aguentou, até aos oitenta e sete anos de Borges, este estranho desafio: Borges a escrever cada vez melhor e a Academia a dar o prémio a um escritor cada vez pior»². Borges também não se mostrava rendido: «Penso que os suecos tiveram razão em não mo conceder, pois eu não o mereço». «Os suecos são muito razoáveis. Antes contentavam-se em confirmar reputações. Agora querem revelar escritores», disse ele um dia, numa entrevista.

Com qual dos Borges estou a falar?

Nasceu em Buenos Aires, na Argentina, a 24 de Agosto de 1899. Com apenas seis anos, Jorge Luis Borges confessa ao seu pai a vontade de ser escritor. Algumas das referências que formam a lenda borgiana é aqui que têm início. Conta-se que, com a sua irmã Norah, criava amigos imaginários e gostava de visitar os tigres no jardim zoológico. (O amarelo — dos tigres — será a única cor que consegue continuar a ver já depois de totalmente cego). Começa nesta altura a escrever histórias, a maior parte delas inspiradas nas suas leituras de Cervantes.

Foi na biblioteca do seu pai que Borges tomou contacto com muitos dos livros que o acompanharão. Ele próprio o reconhecerá, mais tarde, numa entrevista. Aliás, umas das muitas que deu. Nelas, respondia quase sempre a mesma coisa. Porque lhe perguntavam quase sempre o mesmo, queixava-se. Irritar-se-á, facilmente, com a primeira pergunta da praxe: «*Com qual dos Borges estou eu a falar?*».

Na década de 80, uma revista alimentaria esta polémica acerca da sua identidade. Afirmava-se que Borges era uma criação de vários escritores argentinos. E que, quando os seus livros começaram a ser apreciados e a sua presença começava a ser requerida em público, o mesmo grupo de escritores argentinos teria contratado um desconhecido actor italiano para dar corpo a Borges. Não passando de uma simples especulação, a história fez as delícias dos seus admiradores. Bem que poderia ter sido um dos contos de Borges que fariam o imaginário do escritor ainda mais mágico.

Ele próprio, no poema «Borges e eu», escreverá (ou ditará): «*É ao outro, a Borges, que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, a olhar o arco de um alpendre e o guarda-vento; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo o seu nome num*

grupo de professores ou num dicionário biográfico. Gosto dos relógios de areia, dos mapas, da tipografia do século XVIII, do sabor do café e da prosa de Stevenson; o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso, que as converte em atributos de um actor. Seria exagerado afirmar que as nossas relações são hostis; eu vivo, eu deixo-me viver, para que Borges possa tecer a sua literatura, e essa literatura justifica-me. [...] Não sei qual dos dois escreve esta página»³.

No fim da década de 50, quando era professor de Literatura Inglesa e Americana, na Universidade de Buenos Aires, apercebe-se da sua cada vez maior popularidade, nomeadamente entre os estudantes. É aqui que começa a falar, não de heterónimos, mas de Borges como se não o fosse. Mais tarde, numa entrevista, dirá: «*Estou farto dele*». Depois, aos 81 anos, afirmará: «*Conformei-me com Borges*».

Dizem que em tudo, incluindo na escrita, era cauteloso e cuidadoso. Das suas histórias, muitos salientam o seu estilo conciso. Influenciado, segundo o próprio, pelo inglês «seco» da sua avó materna, na verdade, Borges nunca escreveu textos longos, nem muito menos um romance (arte na qual, para ele, Conrad era o melhor). Talvez Alçada Baptista esteja também a falar disto quando escreve que a escrita de Borges é «*a arte da comunicação pela palavra devolvida a toda a sua magia inicial*»⁴.

No prólogo de *Ficções*, Borges diz mesmo: «*Desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explicar em quinhentas páginas uma ideia cuja exposição oral cabe em poucos minutos*»⁵.

De resto, esta concisão não se revela apenas ao nível da escrita, mas também no plano das ideias. O próprio Jorge Luis Borges isso reconheceu: «*Não direi que seja um matemático ou um filósofo, mas julgo ter encontrado nas matemáticas e na filosofia algumas possibilidades literárias e sobretudo algumas possibilidades para a literatura que mais me apaixona: a literatura fan-*

tástica»⁶. Quando, aliás, uma vez lhe disseram que as suas histórias eram muito admiradas por matemáticos, Borges mostrou-se bastante contente.

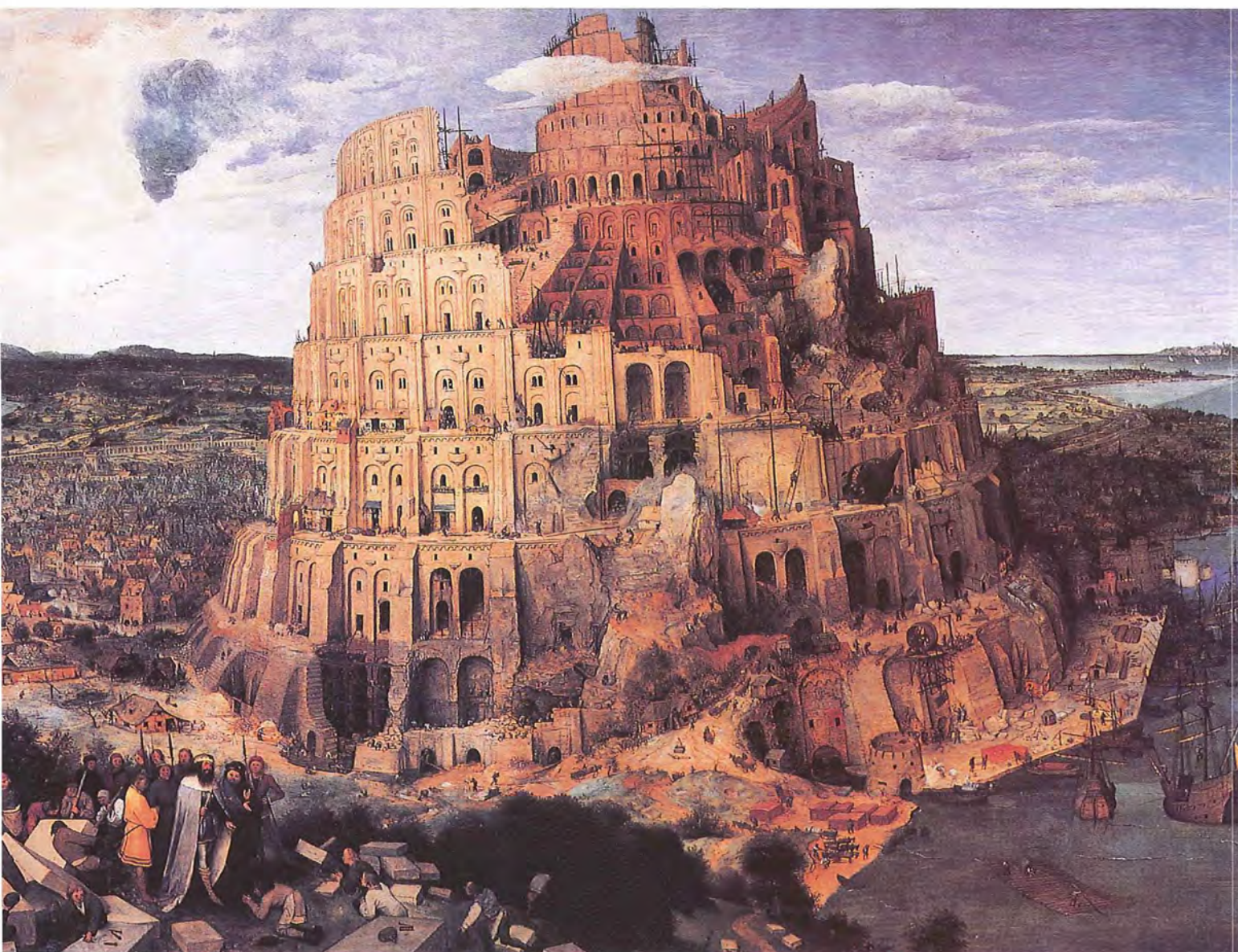
O labirinto e a biblioteca

Os primeiros contos que escreveu estão, hoje em dia, incluídos em *História Universal da Infâmia*. Até aí, tinha escrito ensaios e poesia: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Lua defronte* (1925), *Caderno San Martín* (1929), *Evaristo Carriego* (1930) e *Discussão* (1932). Como ele próprio disse: «*Nunca tinha escrito contos. E não me atrevia a fazê-lo: sentia-me como um intruso. Era poeta, ensaísta*»⁷. O que é certo é que foi mais como prosador que se tornou conhecido.

A maior parte dos contos de *História Universal da Infâmia* foram inicialmente publicados no jornal *Crítica*, entre 1933 e 1934. Borges chegou mesmo a confessar que escolheu a palavra «infâmia» porque o jornal queria ser popular. Assim, adoptou este título, como ele próprio diz, «*um tanto explosivo*»⁸. Editado em 1954, neste livro contam-se histórias de bandidos onde as personagens são re-criadas e re-inventadas a partir de textos já publicados.

«*Tomei como tema diversas histórias verdadeiras. Mas alguma coisa me dizia que talvez não devesse contar com fidelidade essas histórias [...]. De certo modo para me divertir e, por outro lado, para iludir o leitor; era necessário mudar as próprias circunstâncias, alterar um pouco a geografia, inventar pormenores que dessem impressão de realidade*»⁹, explica Jorge Luis Borges. «*Acreasei — diz ainda — um pequeno prefácio no qual dizia que não pretendia enganar ninguém, que tinha feito aquilo para me divertir; que nem todos os factos correspondiam à verdade, que algumas histórias tinham sido inventadas, outras captadas em enciclopédias e outras ainda — a maioria delas — meio copiadas, meio inventadas*»¹⁰.

No conto «A Biblioteca de Babel» assistimos à ideia da biblioteca como concepção do mundo: «*O universo... é constituído por um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação ao centro, cercado por varandas baixíssimas*». Torre de Babel segundo Bruegel «o Velho». Kunsthistorisches Museum, Viena.



Ficções, editado pela primeira vez em 1944, é talvez o seu livro mais conhecido. Composto de duas partes — «O Jardim de Caminhos que se bifurcam» (1941) e «Artíficios» (1944) —, estas não foram inicialmente publicadas num mesmo

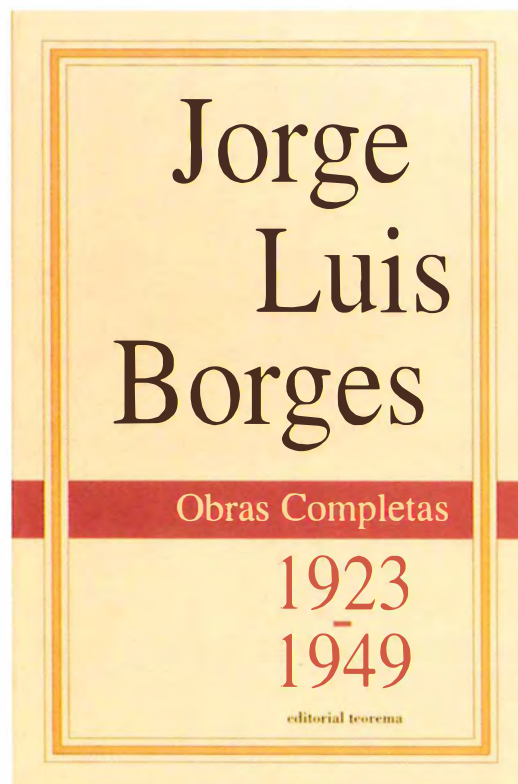
volume. Em «O Jardim de Caminhos que se bifurcam», encontramos contos fantásticos nos quais está presente muito daquilo que forma o universo borgiano. Em especial, nos contos «A biblioteca de Babel» e «O Jardim de Caminhos

que se bifurcam», o tema do labirinto como concepção do espaço e da biblioteca como concepção do mundo. Aliás, o próprio Jorge Luis Borges reconhecerá que na origem deste último estão duas ideias. Por um lado, a do labirinto. Por outro, a do romance policial, «a ideia de um homem que mata um desconhecido para chamar a atenção dos outros»¹¹, explica Borges. «Foi por isso — acrescenta — que inventei essa história, aliás bastante inverosímil, do espião que se encontra na Inglaterra, do romance chinês...»¹².

Foi, de resto, no «Jardim de Caminhos que se bifurcam» que o tema do labirinto foi levado ao extremo. Borges considera a ideia do labirinto perdido mais importante do que a própria história policial que é contada. E confessará: «Divertiu-me a ideia, não de a personagem se perder num labirinto, mas a de um labirinto que se perde a si próprio. Há lá qualquer coisa que achei engraçada e que estimulou verdadeiramente a minha imaginação»¹³.

No conto «A Biblioteca de Babel», assistimos em pleno à ideia da biblioteca como concepção do mundo. Começa exactamente assim: «O universo (que outros chamam a Biblioteca) é constituído por um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação ao centro, cercados por varandas baixíssimas»¹⁴. Este universo (ou biblioteca) atraía, definitivamente, Borges. Quando era director da Biblioteca Nacional da Argentina comentou a ironia de ter 800 mil livros à sua mercê e, ao mesmo tempo, a escuridão.

O próprio Borges analisou o conto «A biblioteca de Babel». Nele, como em todos os outros, existem duas ideias. Por um lado, «a ideia de uma possibilidade de variação quase infinita partindo de um número limitado de elementos»¹⁵. Depois, a «ideia abstracta [...] de estar perdido no universo, de não compreender a vontade de encontrar uma solução precisa, o sentimento de ignorar a verdadeira solução»¹⁶.



Obras Completas de Jorge Luis Borges, primeiro de uma série de quatro volumes, a publicar até meados de 1999, assinalando o centenário do nascimento do poeta.

Realidade e ficção misturam-se, pois, nas suas histórias. Conta-se que, ao escrever o conto «O Sul», incluído na segunda parte de *Ficções*, Borges se inspirou num acidente que ele próprio teve, em 1938 (também o ano em que o seu pai morreu). Este acidente viria a agravar a sua cegueira. Mais tarde, os médicos viriam mesmo a proibi-lo de ler e escrever. Valia-lhe a mãe e, depois, Maria Kodama, a quem ele ditava os seus textos. Diz-se que quando os ditava tinha já as ideias muito bem organizadas e estruturadas. Talvez a sua cegueira tenha contribuído ainda mais para que a sua imaginação se tornasse cada vez mais frutífera. Ou, como escreveu Cabrera Infante, «Borges não era um cego verdadeiro, [...] a sua cegueira era para emular melhor Milton e Homero»¹⁷.

Retrato do poeta quando jovem. Reproduzido de *Obras Completas*, Editorial Teorema.



Essa «vaga gente»

Borges e os seus livros só começaram a ser conhecidos na Europa em meados da década de 60, muito por via das edições francesas e da atribuição, em 1961, do Prémio Internacional de Literatura, pelo conjunto da sua obra. Aliás, o próprio Borges terá reconhecido isso, numa entrevista: *«Sou uma invenção dos franceses porque eles fizeram com que me tornasse visível. No meu país ninguém ainda tinha reparado especialmente em mim»*.

Em 1980, recebe o Prémio Cervantes. Em Portugal, vai acumulando admiradores. No mesmo ano, visita, pela segunda vez, Lisboa (a primeira tê-lo-ia feito em 1923, em viagem com a família pela Europa) e volta seis anos mais tarde. Os jornais da altura mostram os sucessivos agendamentos de uma ida a Moncorvo — terra dos seus antepassados. Nunca chegou a fazê-lo, mas explicou a Alçada Baptista como imaginava Torre de Moncorvo: *«Na encosta de um monte, rodeado de pinhais»*¹⁸.

Como deixou escrito no poema «Os Borges», publicado em *O Fazedor* (1960), *«Nada ou bem pouco sei dos meus maiores / Portugueses, os Borges: vaga gente / Cumprindo em minha carne, obscuramente, / Seus hábitos, rigores e temores»*.

Conhecia Camões, Eça de Queirós e várias vezes referiu que «Borges» deveria ser pronunciado com a pronúncia portuguesa de há dois séculos. Sobre Pessoa, com o qual foi algumas vezes comparado, disse: *«La sangre de los Borges de Moncorvo y de los Acevedo (o Azevedo) sin geografía puede ayudarme a comprenderte Pessoa»*¹⁹.

A pouco e pouco, os seus livros vão sendo traduzidos para português. Os primeiros terão sido *Ficções* e *História Universal da Infância*, ainda na década de 60. Depois, já na década de 80, *O Aleph*, *O Livro de Areia* (contos fantásticos), *O fazedor*, *Os Conjurados* (poemas), *O Relatório de Brodie* (contos «realistas»), *Introdução à literatura inglesa*, *Outras Inquisições*, *Nove Ensaios*

Dantescos (ensaios) e *Evaristo Carriego* (biografia do poeta, amigo de seu pai, e evocação do bairro onde passou a sua infância).

Um dos livros mais referenciados, publicados em Portugal, é *Poemas Escolhidos* (1971), numa tradução de Ruy Belo. A selecção dos poemas foi, de resto, feita pelo próprio Borges. José Bento, também ele tradutor de Borges (*História Universal da Infância*), escreveu um soneto (*Silabário*, Relógio d'Água, 1992) dedicado a «Ruy Belo, pelas suas traduções de Jorge Luis Borges».

A propósito da sua tradução da *História Universal da Infância*, Bento pensou que, no conto «O Homem da Esquina Rosada», Borges se referia, antes, a «O Homem da Face Rosada». E assim traduziu. Quando Borges veio a Portugal, encontraram-se e o tradutor perguntou-lhe se era realmente assim que deveria ter traduzido. Conseguiram chegar a acordo através da palavra em inglês: «streetcorner». José Bento conclui: «Às vezes, os tradutores procuram as coisas complicadas quando o que lá está é o simples».

Borges, de resto, não gostava deste conto que assinou «com o nome de um avô dos seus avós»²⁰, Francisco Bustos. No prólogo da edição de 1954 surpreende-se mesmo com o seu «êxito singular e um pouco misterioso»²¹. Chegou mesmo a dizer, numa entrevista, que o conto era totalmente falso: «Nas antologias, excludo-o sempre». «Sente-se que as personagens são actores em cena. Parece uma ópera italiana», explica.

Agora, foram editadas as suas *Obras Completas* em português, em quatro volumes. Ou melhor, são três volumes e o último é uma compilação de textos dispersos, entre os quais prólogos, conferências, pequenas notas sobre filmes e livros que Borges leu. Borges continua a ter muitos admiradores, não só pelos seus textos — pequenos «apontamentos», chamava-lhes, mas também por aquilo que dizia.

O génio de Borges foi ter uma imaginação extraordinária. Da literatura contemporânea

conhecia pouco, excepção feita a *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez. Mas, pelo contrário, interessavam-lhe, por exemplo, a cabala, os mitos e as antigas literaturas germânicas (escreveu um livro sobre estas, em parceria com María Esther Vásquez). Dizia-se, de resto, um homem do século XIX, mais do que do século XX.

Com uma cultura enciclopédica, conhecedor de várias línguas, nunca se separou de alguns livros. Um deles, a *Encyclopedia Britannica* — que comprou, aliás, com o dinheiro que ganhou ao ser-lhe concedido o 2.º Prémio Municipal, em 1929, aquando da publicação de *Caderno de San Martín*. Talvez porque uma enciclopédia se desdobra em mil e uma entradas e os seus os volumes se podem percorrer de uns para os outros. Tal como a realidade se desdobra em várias leituras. Como num labirinto.

¹ Guillermo Cabrera Infante, «Borges e eu», *Jornal de Letras*, n.º 727, 26 de Agosto de 1998, pp. 13 e 14.

² António Alçada Baptista, *A Pesca à Linha. Algumas Memórias*, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p. 125.

³ Jorge Luis Borges, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995, pp. 81 e 82.

⁴ António Alçada Baptista, *op. cit.*, p. 121.

⁵ Jorge Luis Borges, *Ficções*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 7.

⁶ Georges Charbonnier, *Entrevistas com Jorge Luis Borges*, Lisboa, Infício, s.d., pp. 18 e 19.

⁷ Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 86.

⁸ *ibidem*.

⁹ *ibidem*.

¹⁰ Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 87.

¹¹ Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 120.

¹² *ibidem*.

¹³ *ibidem*.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Ficções*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 83.

¹⁵ Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ Guillermo Cabrera Infante, «Borges e eu», *Jornal de Letras*, n.º 727, 26 de Agosto de 1998, pp. 13 e 14.

¹⁸ António Alçada Baptista, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹ José Blanco, «Breve nota bibliográfica sobre los encuentros de Jorge Luis Borges con Fernando Pessoa» in *Revista de Occidente*, n.º 94, Março de 1989, pp. 173-178.

²⁰ Jorge Luis Borges, *História Universal da Infância*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p. 10.

²¹ *ibidem*.

Lembrando Cortázar

Cristina Norton

Julio Florencio Cortázar nasce em Agosto de 1914, em Bruxelas, nos primeiros dias da ocupação alemã.



A sua vida

JULIO FLORENCIO CORTÁZAR NASCE EM MEADOS DE Agosto de 1914, sendo, como dizia ele, um produto do turismo e da diplomacia. O pai tinha sido incorporado numa missão comercial da legação argentina na Bélgica e, recém casado, levou a mulher a Bruxelas. Calha-lhe aparecer neste mundo nos primeiros dias da ocupação alemã, no começo da Primeira Guerra Mundial chamada ironicamente nessa altura «la der des der» (a última das últimas). Tem quase quatro anos quando a sua família consegue voltar para a Argentina. Fala quase sempre em francês e dessa língua ficou-lhe a maneira de pronunciar os «r» da qual nunca se conseguiu livrar. Cresce em Bansfield, povoação suburbana de Buenos Aires, numa moradia com jardim cheia de gatos, cães, tartarugas e periquitos, em suma o paraíso.

Só que nesse paraíso ele era o Adão, no sentido em que não conservava uma lembrança feliz da sua infância. Demasiada criadagem, uma sensibilidade excessiva, uma tristeza frequente, asma, braços partidos, os primeiros amores desesperados.

Acaba os seus estudos secundários em Buenos Aires em 1932 e forma-se em Literatura em 1935. Os seus primeiros trabalhos foram em liceus de povoações e cidades de campo, viajando a Mendoza em 1944, onde pede a demissão no ano seguinte devido ao fracasso do movimento antiperonista em que andava metido e volta para a capital.

Assim se define numa carta enviada a uma amiga e datada de Novembro 1963 «Levava quase dez anos a escrever sem publicar nada ou quase nada (um livrinho de sonetos, um conto). Do ano 46 até o 51 levei uma vida “portenha” egoistamente solitária e independente, convencido de ser um solteirão irredutível, amigo de pouca gente, melômano, leitor a tempo inteiro, apaixonado de cinema, burguezinho cego a tudo o que acontecia além da esfera do estético. Tradutor

público nacional. Grande ofício para uma vida como a minha nessa época».

Em 1951 vai para Paris com uma bolsa, começa a trabalhar como tradutor para a Unesco e publica o livro *Bestiário*, em Buenos Aires. Dois anos depois casa com Aurora Bernárdez, também argentina e tradutora. Depois do primeiro livro, continua a publicar contos e a fazer traduções até que em 1959 aparece a sua primeira novela *Los premios*. Em 1963 vai a Cuba e apoia a revolução de Fidel Castro. Separado de Aurora Bernárdez, conhece a que viria a ser a sua segunda mulher, Ugné Carvelis, lituana, editora da Gallimard e com quem vive dez anos. Em 1979 casa com Carol Dunlop, canadiana e escritora. Ambos são a favor da revolução sandinista. Em 1981 é internado com uma hemorragia gástrica e diagnosticam-lhe leucemia. No ano seguinte morre a sua mulher e, depois de uma última visita à mãe em Buenos Aires, morre em Paris no dia 12 de Fevereiro de 1984. No seu enterro, alguns amigos íntimos, vários deles argentinos, e um representante do governo francês.

Assim poderíamos resumir a vida de Julio Cortázar. Mas além da sua escolha política tardia, das suas mulheres, dos gatos e da escrita, tinha outras coisas que o tornavam diferente. Lembro-me de me cruzar com ele por duas vezes em Paris. A primeira, atravessando o Jardim de Luxemburgo a passos largos, pareceu-me um par de pernas infundáveis com uma cabeça infantil no topo. A segunda vez que o vi, perto da Rue de Rennes, onde muito tempo depois soube que ele vivia, passou junto a mim e não me atrevi a falar-lhe, tal era a admiração que senti pelo autor dos contos que marcaram a minha juventude e também pela confusão que me fez a sua cara de criança velha, como quem vive fora do tempo, ou demasiado lentamente como para envelhecer sem pressas, ou tão rapidamente que as rugas aparecem sem terem mudado ainda os traços adolescentes. Havia algo nele que afasta-

va as pessoas. Não era antipatia, era mais um pedido de não ser perturbado nas suas deambulações, de não baterem na porta do seu mundo sem serem convidados. E Cortázar não convidava muito, mas nunca fechou a porta a quem lhe tivesse tocado à campainha.

Amigos teve muitos, daqueles com quem se partilha o dia a dia, e teve outros como o escritor Adolfo Bioy Casares cuja amizade foi feita de poucos encontros, só três, de algumas cartas e principalmente de muitos pontos em comum e de uma admiração mútua. Tinham nascido no mesmo ano e eram ambos do signo Virgem. Partilhavam o gosto pelo boxe, acreditavam no azar, sonhavam histórias que depois escreveram, amaram o lado fantástico da vida e transformaram essa magia em literatura.

Uniam-nos também contos parecidos, o que já por si é uma afinidade. Escreveram, sem saber, o mesmo conto. No livro do Julio, *Final del juego*, aparece o conto *La puerta condenada* e no *El lado de la sombra* Casares inclui um relato chamado *Un viaje o el mago imortal* que são praticamente iguais. Nenhum dos dois se sentiu plagiado ou desapontado. Cortázar definiu o inexplicável como *uma mensagem indecifrável, uma terceira vontade*. Bioy preferiu falar em *coincidência*. Os mesmos sentimentos, iguais atitudes, as personagens passeiam, maçam-se, detestam a rotina profissional, esmaga-os o cinzento da cidade. Ambos os protagonistas chegam a um hotel no Uruguai e não conseguem adormecer porque nos quartos contíguos ouvem-se barulhos, as ideias que tiveram para o final foram idênticas.

Os dois autores sempre acreditaram que fosse possível um episódio literário como esse, assim o diz uma personagem de Casares no conto: *«declaro que não acredito nos magos, com ou sem chapéu, mas sim na magia do mundo»*.

Numa das facetas de Cortázar havia qualquer coisa de lúdico, acreditava que quando



Em 1951, Cortázar radica-se em Paris onde desenvolve uma obra literária única que o tornou num dos escritores argentinos mais importantes de todos os tempos.

duas pessoas tinham de encontrar-se não precisavam de cartas nem de telefonemas. Alguma coisa se encarregava de as reunir, o que lhe acontecia amiúde, considerando-o um facto fantástico e não uma pura causalidade. Para ele tudo isso eram signos, indícios dum sistema de leis exterior ao nosso e só quem possuísse uma certa permeabilidade, poderia sentir e, acima de tudo, viver essa experiência.

A título de exemplo fica o encontro numa esquina de Paris com uma amiga que anos antes o tinha inspirado para a sua personagem da Maga na *Rayuela* e que já não vivia em França. E não foi numa esquina qualquer, foi numa que é descrita numa novela sua e onde acontece um episódio muito importante.

Falava sempre pausadamente, expressava-se com clareza, não havia muita distância entre a sua linguagem oral e a escrita. Era metódico para escrever, tomava apontamentos e escrevia muito, com uma aplicação mais ou menos regular. Precisava de tempo para escre-

ver um livro; *Rayuela*, por exemplo, foi escrito em dois anos. Para se inspirar andava muito a pé pelas ruas de Paris, sempre atento aos «sinais». Costumava dizer que a cidade estava cheia de mensagens e encruzilhadas, de cruzamentos e simbioses estranhas e ele seguia essas pistas.

Era muito crítico e ao mesmo tempo muito lúcido em relação ao que escrevia, guardou uma grande quantidade de manuscritos porque fazia uma selecção severa antes de os mandar ao editor. Tinha uma certeza literária invejável e muito orgulho nos seus contos. No entanto, dizia que dedicava mais tempo à música clássica e ao jazz — tocava piano e saxofone — do que à literatura porque não queria ser como a maioria dos escritores, ignorantes em matéria de música e pintura por se considerarem pessoas da palavra.

Para ele a literatura não era só uma vocação, era também uma facilidade da qual não precisava de se gabar por ser uma coisa que lhe fora dada sendo ainda muito jovem, na altura em que chegou ao mundo literário rindo-se da solenidade que reinava entre os escritores argentinos da época, dos quais só resgatava o humor dum Arlt, Borges ou Bioy Casares.

A sua vertente lúdica aparece nos títulos que evocam o jogo e até na ordem que escolheu para publicar os contos completos: jogos, ritos e passagens. Categorias que não se excluem entre si porque para Cortázar o jogo era sempre um rito de passagem. Joga também com as palavras inventando uma linguagem chamada glíglico para duas das suas personagens.

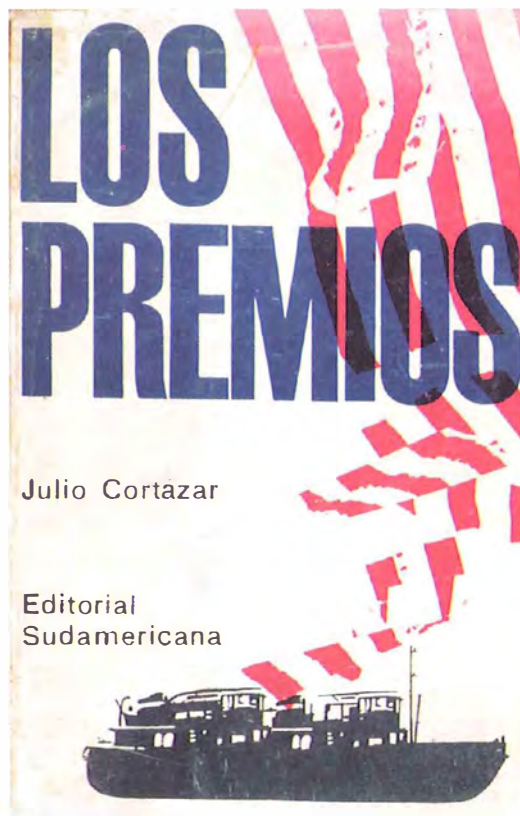
Alguns dos contos do *Bestiário*, o seu primeiro livro de contos, foram autoterapias de tipo psicanalítico. Diz o autor que os escreveu sob o efeito de sintomas neuróticos que o transtornavam sem chegar ao ponto de ver-se obrigado a consultar um psicanalista. Um deles, *Circe*, foi escrito quando tinha acabado de se formar de

tradutor oficial — curso que demorava três anos e que ele acabou em seis meses — tendo estudado demasiado, o que lhe provocou um desequilíbrio psíquico. Nessa época vivia com a mãe, que cozinhava muito bem, e era geralmente com deleite que se sentava à mesa. Começou a notar que cada vez que levava o garfo à boca, olhava cuidadosamente a comida, receando que tivesse caído uma mosca. Esse hábito repetia-se duma maneira pouco saudável. Uma noite, voltando do trabalho, teve a sensação nítida de que qualquer coisa estava a acontecer em Buenos Aires com uma mulher muito bonita, odiada por toda a gente porque dois dos seus antigos namorados se tinham suicidado. Escreveu o conto e alguns dias mais tarde descobriu que comia sem a menor desconfiança. Esse conto foi um exor-

cismo porque o curou do temor de encontrar uma barata na comida.

Cortázar dizia que as palavras tinham o poder de o fascinar. Havia palavras das quais gostava, outras que não, as que tinham um certo desenho, uma certa cor. Durante a sua infância passava longas temporadas na cama, doente com asma e pleurisia, e escrevia com o dedo palavras na parede. Havia certos nomes próprios que tinham um valor mágico para ele, dividia-os em sílabas e as palavras ficavam desenhadas no ar. *«Foi nesse momento que comecei a brincar com as palavras, a desvinculá-las cada vez mais da sua utilidade pragmática e então descobri os palíndromos [ex: ama, lê-se igualmente da esquerda à direita e da direita à esquerda], que depois se fizeram notar nos meus livros»*, referiu numa entrevista.

Para inspirar-se andava muito a pé pelas ruas de Paris sempre atento aos «sinais». Costumava dizer que a cidade estava cheia de mensagens e encruzilhadas, de cruzamentos e simbioses estranhas e ele seguia essas pistas.
Fotografia de Cêu Guarda.



Em 1951 publica o primeiro livro de contos, *Bestiário*, e em 1959 o primeiro romance *Los Premios*.



Como conselho aos jovens escritores que têm uma certa dificuldade em escrever, disse uma vez que *«o melhor que tinham a fazer era deixarem a escrita de lado por algum tempo e dedicarem-se a traduzir boa literatura. Quando uma pessoa não tem a responsabilidade do conteúdo do original, o seu problema não são as ideias de autor; porque outro já as pôs ali. O que tem de fazer é trasladá-los e, então, os valores formais e os rítmicos que sente latejar no original, passam a primeiro plano, transformando-se assim num extraordinário exercício que os ajudará a escrever com uma desenvoltura que não tinham antes»*.

Publicou vários livros de contos, poucos de poesia e alguns romances. Um dos seus amigos, pintor, opinou que a passagem do conto para o romance não foi feliz, porque faltavam-lhe os elementos que fazem dum escritor um novelista. O que não era uma crítica. Borges nunca escreveu uma novela e era um esplêndido contista.

Sobre a poesia referiu um dia que *«As primeiras obras da humanidade foram poéticas. Os primeiros textos filosóficos são poemas. À prosa chega-se depois, porque no princípio, tanto na criança como no homem primitivo, a inteligência funciona com base em analogias, mecanismos mágicos, princípios animistas.[...] Provavelmente quase todas as crianças seriam poetas ou pintores se não existisse a maldita instrução primária. Quando os obrigam a desenhar a maçã, acabam com a imaginação da criança. [...] Com a escrita acontece exactamente o mesmo. As primeiras coisas que uma criança conta são pura poesia; as crianças vivem num mundo de metáforas, de aceitação, de permeabilidade [...]»*.

Transcrevo algumas linhas do poema «La patria» em *Razones de la cólera* de 1951:

*Esa tierra sobre los ojos
 este paño pegajoso, negro de estrellas impasibles, esta noche continua, esta distancia.
 Te quiero, país tirado más abajo del mar; pez y panza arriba
 sobre sombra de país, lleno de vientos,
 de monumentos y espamentos,
 de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos, [...]
 Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,
 vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga,
 tercera posición, energía nuclear; justicialismo, vacas,
 tango, coraje, puños, viveza y elegancia.
 Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado
 en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.
 Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo
 saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,
 no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia.
 La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,
 ser argentino es estar triste,
 ser argentino es estar lejos.
 Y no decir: mañana,
 poraue ya basta con ser flojo ahora.
 Tapándome la cara
 (el poncho te lo dejo, folklorista infeliz).
 Me acuerdo de una estrella en plano campo,
 me acuerdo de un amanecer de puna,
 de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,
 de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos
 quebrando un horizonte de bañados.
 Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
 cubiertas de papeles peronistas, te quiero,
 sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
 nada más que de lejos y amargado y de noche.*

Cortázar dizia que as palavras tinham o poder de o fascinar (...). Quando não encontrava as palavras inventava-as com genialidade, como em *Rayuela*, onde um capítulo é escrito em gílgico, a língua inventada por Horácio e Maga.

C ^{JULIO} R
CORTÁZAR



Rayuela

ALFAGUARA

BIBLIOTECA CORTÁZAR

Outro dos grandes amigos de Julio Cortázar foi o Juan Tata Cedrón, cantor, guitarrista, compositor e director de um já quase mítico quarteto de tango. Em Paris partilhava com toda a família Cedrón o exílio, a militância e a arte, além das empadas e vinho. No livro *Un tal Lucas* fala sobre essas experiências. Juntos editam um disco em 1980: *Trottoirs de Buenos Aires*; num dos tangos, escreve: «*A mí me tocó un día irme muy lejos / pero no me olvidé de las veredas. / Aquí o allá las siento en los tamangos / como la fiel caricia de mi tierra. / Cuando andaré por ahí hasta que pueda / volver a verlas*».

Também escreveu para o músico Juan José Mosalini, a letra do tango «*Buenas noches, che bandoneón*»

*Que bueno verte bien
y en buenas manos.
No se me ponga modesto don fuelle.
Hágame escuchar su música,
mientras yo lo acompaño
con vino y tabaco,
y tantas nostalgias,
todo eso que lleva
los muchos nombres que tiene.
Porque usted se llama Ciriaco Ortiz,
se llama Federico, se llama Laurenz,
se llama Piazzolla, se llama Pichuco,
se llama tantos otros,
y esta noche,
se llama Juan José Mosalini.
Ya ve si lo conozco.
Respire a fondo y dele.
Cuénteme,
cuénteme ese Buenos Aires
tan lejano para mí.
Cuénteme de mi propia vida,
de pibe y de muchacho.
Y gracias, che bandoneón.*

Era amigo de Pablo Neruda e gostavam de conversar sobre viagens, literatura e recordações enquanto passeavam pelos arredores do velho castelo que o poeta tinha comprado na Normandia com o dinheiro do Premio Nobel que recebera em 1971. Desde que adoecera, passava lá todos os fins-de-semana porque acreditava nas virtudes vivificantes do ar puro, coisa que não havia na Embaixada chilena em Paris, que ele considerava um mausoléu. Admiravam-se mutuamente. Para Cortázar, Neruda tinha sido o iniciador da sua literatura. O poeta chileno dizia que Julio era uma das pessoas mais encantadoras e cordiais que tinha conhecido, e descreve-o assim no seu livro *Fim do Mundo*:

*Canta Cortázar su novena
de imponente sombra argentina
en su iglesia de desterrado
y es difícil para los muchos
el espejo de este lenguaje
que se pasea por los días
cargado de besos veloces
escurriéndose como peces
para brillar sin fin sin par
en Cortázar; el pescador;
que pesca los escalofríos.*

Jorge Luis Borges conta numa entrevista a primeira vez que viu Cortázar quando era secretário de redacção duma revista quase clandestina, no ano de 1944, em que a maioria das editoras eram perseguidas pelo governo de Perón.

«Uma tarde, visitou-nos um rapaz muito alto com um manuscrito. Não me lembro da sua cara, a cegueira é cúmplice do esquecimento. Disse-me que trazia um conto fantástico e solicitava a minha opinião. Pedi-lhe para voltar daí a dez dias. Voltou antes do prazo previsto. Disse-lhe que tinha duas notícias. Uma que o manuscrito estava a ser impresso, outra que ia ser ilustrado

pela minha irmã Norah a quem o conto tinha impressionado muito. Chamava-se Casa Tomada. Anos mais tarde, em Paris, Cortázar lembrou-me o antigo episódio e confessou-me que era a primeira vez que tinha visto um texto seu em letras de imprensa. Essa circunstância honra-me».

A segunda vez que o escritor se refere a ele, fala da sua atitude política:

«Julio Cortázar tem sido condenado, ou aprovado, pelas suas opiniões políticas. Entendo que, fora da ética, as opiniões de um homem costumam ser superficiais e efémeras».

Em Outubro de 1968, Cortázar escreve numa carta enviada a um amigo *«Borges deu uma conferencia em Córdoba sobre Literatura contemporânea na América latina. Falou de mim como um grande escritor mas disse também que nunca poderia ter uma relação de amizade comigo porque eu era comunista.*

Quando li a notícia nos jornais, fiquei ainda mais contente de lhe ter prestado homenagem em A volta ao dia... Porque eu, mesmo que ele esteja cada vez mais cego frente à realidade do mundo, continuarei a ter à distância essa relação de amizade que nos consola de tantas tristezas. Receio que essa posição não seja percebida pelos que cada vez mais pretendem que o escritor seja como um tijolo, com todas as arestas à vista, o paralelepípedo maciço que só pode ajustar-se a outro paralelepípedo. Nunca tive jeito para fazer paredes, gosto mais de deitá-las abaixo».

Julio Cortázar nunca pertenceu ao género de escritores que, por preconceitos ou por insuficiência de meios literários, fecha com pudor a porta quando as suas personagens entram no quarto, partindo do princípio de que ninguém precisa de explicações porque todos fazem o mesmo na cama. Ele sabia que ninguém o faz da mesma maneira.

Assim dizia que *«o subdesenvolvimento da expressão linguística no que respeita a libido torna quase sempre em pornografia toda a matéria erótica extrema».* [...] *«O medo continua a desviar a agulha dos nossos compassos; em toda a minha obra nunca fui capaz de escrever a palavra c... que pelo menos em duas ocasiões me fez mais falta do que os cigarros».*

Quando não encontra as palavras inventadas com genialidade como em *Rayuela*, onde um capítulo é escrito em glíglico, a língua inventada por Horácio e Maga, onde descreve o coito num ritmo compassado e crescente que descrevem muito mais do que se tivesse utilizado palavras cruas.

«Apenas ele lhe amalava o noema, a ela agolpava-se-lhe o clémiso e caíam em hidromurias, em selvagens ambonios, em sustalos exasperantes... Tremia o troc, venciam-se as marioplumas, e tudo resolvirava-se num profundo pínice, em niolemas de argutendidas gasas, em carícias quase cruéis que os ordopenavam até o limite das gunfias».

No *Livro de Manuel*, o escritor põe na boca da sua personagem Marcos palavras que podiam ser suas: *«Nós f---, eu e tu f---, quando leio por aí que as pessoas acasalam ou copulam pergunto-me se é gente como nós ou se têm privilégios especiais».*

No entanto só utiliza essa linguagem quando se fala de assuntos eróticos, reservando para as passagens de sexo uma poética alusiva, cheia de expressões directas bem medidas e nunca vulgares. Cortázar dá à união dos corpos a dignidade duma cerimónia. Para ele o erotismo era *a maneira de dar ao corpo as qualidades do espírito.*

Poderia dizer-se que cada uma delas corresponde a um momento da sua evolução intelectual, pessoal e política.



Os livros de Cortázar inspiraram muito filmes sendo *Blowup*, de Michelangelo Antonioni, mais conhecido internacionalmente.

Aurora Bernárdez é uma mulher fina, culta, delicada, sensível e que encaixa perfeitamente com o período em que Cortázar deixa a Argentina alegando que o peronismo não o deixa escutar Bela Bartók. É a ela que deixa a sua herança literária, na certeza de que nunca se desviará do caminho por ele traçado, e a quem chama para que o acompanhe nos últimos momentos no seu leito de morte. É também Aurora que o leva a enterrar no túmulo que ele tinha desenhado para Carol e que, tal como ele pediu, manda pôr o caixão por cima do da sua última mulher.

Ugné Karvelis, a lituana que editara a sua obra na Gallimard e com quem viveu uma década em Paris, é em tudo oposta a Aurora. É temperamental, vulcânica, sensual, bebedora, expansiva e tem uma voz rouca e grave de fumadora. É ela que, muito politizada, leva Cortázar a Cuba, o faz interessar-se pelas lutas latino-americanas, em particular a revolução de Fidel, e lhe desencadeia o mecanismo da consciência política.

Carol Dunlop era uma mistura das outras duas. Jovem, canadiana, delicada, bonita, sensí-

vel, é também escritora e fala sempre em voz baixa. Carol adoece numa das viagens à Nicarágua. Dois meses mais tarde, rodeada do carinho dos amigos mais íntimos, morre nos braços do marido, que a segue dois anos depois. No *Post Scriptum* do livro de Carol que ele acaba, lê-se toda a ternura dum homem que sofre sem deixar de lembrar-se que a dor nunca será mais forte do que a vida que ela lhe ensinou a viver.

Haveria tanto mais para contar sobre Cortázar, os seus livros, os seus amigos, os muitos filmes que os seus escritos inspiraram — *Blow-up* foi o mais conhecido internacionalmente —, a sua indiferença pelo mundo vegetal e a fascinação pelos animais, nos quais descobria afinidades e semelhanças, chegando a considerar o gato como o seu animal totémico. Creio que a melhor maneira de resumir Cortázar, pelo menos a sua obra, é citando uma frase dum dos seus tantos amigos e que nos toca mais directamente. Diz que nele encontrou o que procurava noutros autores: abrir uma porta e passar para o outro lado do quotidiano.

CRONOLOGIA

- 1914 26 de Agosto, nasce em Bruxelas. O pai era adido da Embaixada Argentina na Bélgica, onde vivem durante o tempo que dura a 1ª Guerra Mundial.
- 1918 A família Cortázar volta a Argentina quando acaba a missão diplomática do pai. Passa a sua infância em Banfield, nos arredores de Buenos Aires.
- 1932 Acaba o curso de professor primário na Escola Mariano Acosta.
- 1937 Licenciado em letras, começa a trabalhar como professor nas cidades de Bolívar e Chivilcoy.
- 1938 Com o pseudónimo de Julio Denis publica uma recolha de poemas chamado *Presencia*.
- 1944 Instala-se em Mendoza, onde dá aulas de literatura na Universidade de Cuyo.
- 1945 Tendo o governo peronista intervencionado a universidade, Cortázar renuncia como forma de protesto. Começa a trabalhar em Buenos Aires na Camara do Livro.

- 1946 Publica o conto *Casa tomada* na revista *Los Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges.
- 1947 Na mesma revista aparece o conto *Bestiario*.
- 1949 Publica o poema dramático *Los reyes*, primeira obra assinada com o seu nome. Colabora em revistas culturais como *Cabalgada*, *Realidad*, *Sur*.
- 1951 Viaja a Paris com uma bolsa. É tradutor da Unesco. Publica *Bestiario* (contos) em Buenos Aires.
- 1952 Em *Buenos Aires Literaria* aparece o conto *Axolotl*.
- 1953 Casa com Aurora Bernárdez, tradutora argentina.
- 1954 *Buenos Aires Literaria* publica *Torito*.
- 1956 No México publica-se *Final del juego*, contos. Traduz as obras em prosa de Edgar A. Poe.
- 1958 Publica-se em Buenos Aires *Las armas secretas*, contos.
- 1959 Aparece a seu primeiro romance, *Loa premios*.
- 1962 *Historias de cronopios y de famas* e *Algunos aspectos del cuento*. Viaja para Cuba e apoia a revolução.
- 1963 Sai *Rayuela*. Publica *Una flor amarilla* na *Revista de Occidente* de Madrid e *Descripción de un combate* em *Eco Contemporáneo*. Faz parte do júri do premio Casa de las Américas.
- 1965 Aparece *Reunión* em Buenos Aires e *Instrucciones para John Howell*, em *Marcha* de Montevideo, Uruguai.
- 1966 *Todos los fuegos el fuego*, livro.
- 1967 Publica um livro de ensaios, relatos e poesias: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Viaja a La Habana. Richard Allen, da Universidade de Houston, apresenta no XIII Congresso de Literatura Ibero-americana realizado em Caracas um estudo sobre «Temas e técnicas do atelier de Julio Cortázar».
- 1968 *Buenos Aires, Buenos Aires*, e *62 Modelo para armar*. Conhece Mario Benedetti.
- 1969 *Último round*
- 1970 Aparece *Relatos*, recolha de contos já publicados, e *Viaje alrededor de una mesa*. Viaja com a sua segunda mulher, Ugné Karvelis, para a tomada de posse de Salvador Allende, no Chile.
- 1971 *Pameos y Meopas* (volume de poemas).
- 1972 *Prosa del observatorio*.
- 1973 Publica o romance *Libro de Manuel*, cujos direitos de autor revertem a favor dos presos políticos na Argentina. Com esse livro ganha o prémio Médicis, outorgado à melhor obra estrangeira publicada em França. Viaja para a Argentina no período eleitoral.
- 1974 *Octaedro*. Viaja para os Estados Unidos para a reunião do Pen Club e do Center for Inter-American Relations.
- 1975 Aparece *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, *Antología y Silvalandia*. Viaja ao México para participar na Comissão Internacional de Investigação dos Crimes da Junta Militar do Chile. Viaja para os Estados Unidos, onde a Universidade de Oklahoma lhe presta homenagem.
- 1976 Faz parte do projecto *La prensa literaria centroamericana*. Viaja para a Nicarágua.
- 1977 *Alguien anda por ahí*.
- 1978 Viaja para a Martinica.
- 1979 Separa-se de Ugné Karvelis, de quem continua muito amigo. Casa com Carol Dunlop, a sua terceira mulher. Viaja para a Nicarágua e começa a apoiar a revolução sandinista. Conhece em Panamá o governante Omar Torrijos.
- 1980 Ensina na Universidade de Berkeley, California. Publica *Queremos tanto a Glenda*.
- 1981 Obtém a nacionalidade francesa. Tem de ser internado por uma hemorragia gástrica. Diagnosticam-lhe leucemia.
- 1982 Morre Carol Dunlop. Publica *Deshoras*.
- 1983 Publica *Los astronautas de la cosmopista*, escrito em colaboração com Carol Dunlop e ilustrado por Stephane Herber, filho de Carol. Oferece os direitos de autor à causa sandinista, movimento a que a mulher aderira. Viaja para Nicarágua e Buenos Aires para visitar a mãe. Publica *Nicaragua tan violentamente dulce* e *Negro el diez* (poesia).
- 1984 Viaja para a Nicarágua, onde recebe a Ordem de la Independencia Cultural Rubén Darío. Morre em Paris a 12 de Fevereiro.
- OBRAS PÓSTUMAS:
- Em 1984:
Alto el Perú, Salvo el crepúsculo, Argentina: años de alambrados culturales.
- Em 1986:
Divertimento (escrito em 1949) e *El examen* (escrito em 1950).
- Em 1991:
Juegos de palabras, teatro.
- Em 1994:
Cuentos completos, com material inédito, publicados por Alfaguara.

A expansão da literatura hispano-americana nos Estados Unidos

Mário Avelar

A DIVERSIDADE CULTURAL E A DIMENSÃO GEOGRÁFICA dos Estados Unidos da América colocam, hoje em dia, problemas óbvios a um conhecimento e a uma categorização do fenómeno literário. No entanto, nem sempre foi assim.

Com efeito, para sucessivas gerações de colonos que se foram estabelecendo na faixa leste da costa americana, as zonas da Nova Inglaterra e Boston, em particular, surgiam como espaços privilegiados na preservação das diferentes comunidades e na consequente construção de uma identidade.

Essas comunidades que se foram desenvolvendo naquela estreita faixa e que gradualmente foram penetrando para o interior, numa fronteira que, ainda no início do século XIX, tinha o Mississippi como limite, estavam política e culturalmente ligadas à figura materna, a Inglaterra.

O inglês constituía, por isso mesmo, a forma de comunicação «natural» à qual os emigrantes de outras origens étnicas se viam obrigados a recorrer por razões óbvias de sobrevivência.

Assim, quando em finais do século XVIII, Hector St. Jean de Crèvecoeur, ou Hector St. John of Crèvecoeur, na epístola «O que é um americano?» referia a existência desta «nova espécie de homem» formado pelo encontro de diferentes etnias e vocações culturais e religiosas, o tal «melting pot», a forma de comunicação não era um problema, pois ela surgia «naturalmente» ligada à expressão maioritária.

Recorde-se que, na altura da independência, o «grupo anglo-saxónico» abrangia mais de oitenta por cento dos núcleos étnicos das colónias. O inglês era, deste modo, a forma de expressão e comunicação dominante, e a cultura e a literatura inglesas, referências incontornáveis no modelar do gosto, das convenções sociais e estéticas.

Por outro lado, as elites coloniais e as primeiras gerações iluministas, na base da autono-



mia política face à Europa, demonstraram um evidente cuidado com a educação, e obviamente com a construção de academias e bibliotecas. Estas fornecer-lhes-iam as novas elites que iriam conduzir o rumo da nova nação.

Ainda esempre, a Nova Inglaterra funcionaria como centro, e o inglês e a cultura anglo-saxónica como modelos. Apesar da crescente importância de Nova Iorque, Boston não iria perder o seu lugar enquanto incontornável pólo definidor de um gosto e de uma estética.

Recorde-se que o «renascimento» e a «independência cultural americana» que no século XIX vão tomando corpo, nomeadamente em torno dos chamados transcendentalistas e da figura de Ralph Waldo Emerson, persistem naquele espaço.

Este grupo definirá, com clareza, uma nova postura cultural e literária. Pense-se, por exemplo, na forma como, nos seus ensaios, Emerson sistematiza filosoficamente o novo estatuto do indivíduo.

Pense-se como Walt Whitman reformula a epopeia numa diferente forma de expressão poética, «A canção de mim mesmo», na qual o homem e a História se revelam livres do peso da tradição e do passado.

Pense-se em *Moby-Dick*, a obra em que Herman Melville reformula a própria tradição do romance, num amplo diálogo entre diferentes formas de expressão literária — da poesia à especulação filosófica, do drama à encenação dramática, da gnose à meditação psicológica, passando por vários horizontes de expressão simbólica —, nas quais se antecipa muito do actual cânone romanesco.

Pense-se em Henry David Thoreau, o autor de «Desobediência civil», o ensaio que irá influenciar gerações de políticos e pensadores que tanto marcaram o nosso século, de Gandhi a Martin Luther King, para não falar também da geração universitária que, na década de sessenta, se opõe à guerra do Vietname.



Com os movimentos civis dos anos sessenta, surge um vasto movimento — o *Movimiento* — que ultrapassa a acção política e sindical, atingindo o universo artístico. Neste âmbito, Rodolfo «Corky» Gonzalez assinará, em 1967, um manifesto que aponta a recusa das convenções dominantes e o recurso às tradições ancestrais como forma de recuperação da identidade. Estatuetta azteca que representa a Chalchiuhtlicue (deusa da água). México, séculos XIV-XVI.

Mas esses grandes inovadores oitocentistas não deixam de ter, obviamente, o inglês como forma natural de expressão, o eixo Boston-Nova Iorque como espaço de existência, e a Europa como fonte do saber e da cultura eruditas. Curiosamente, esta mesma geração irá abrir um novo diálogo com as tradições culturais e religiosas orientais, deste modo descobrindo determinadas formas de espiritualismo que gerações ulteriores, mais próximas de nós, tornarão como centro do seu discurso.

O modernismo, e o virar do século, farão surgir um novo pólo, não só industrial, mas tam-

bém cultural. Refiro-me ao *Midwest* e a Chicago, em particular. Kipling visitou esta cidade e declarou «*não desejar voltar a vê-la*», visto ser «*habitada por selvagens*». Por seu turno, o poeta americano Wallace Stevens identificá-la-ia à própria ideia de modernidade. Nela residirá a revista *Poetry*, de Harriet Monroe, um dos veículos mais importantes da literatura que então se insinua.

Simultaneamente, os «novos literatos» emergem de outras profissões: Sherwood Anderson, por exemplo, era um homem de negócios, enquanto que Edgar Lee Masters, tal como Stevens, era advogado; na esteira de Mark Twain, outro homem do Oeste, também Carl Sandburg e Theodor Dreiser nascem do jornalismo.

Por outro lado, a Universidade de Chicago surge em 1893 com um generoso apoio de dois milhões e seiscentos mil dólares doados por John D. Rockefeller.

Os centro literários e culturais fogem à convencional costa leste, e, em particular, ao domínio canónico da Nova Inglaterra. Uma nova realidade surge no centro da expressão romanesca, sem que isso signifique, porém, uma ruptura artística, algo que, efectivamente, agora não nos preocupa; veja-se os casos de *The Jungle* (1906), de Upton Sinclair, e de *The Pit* (1903), de Frank Norris, narrativas que têm esta época e este espaço como núcleos e que, todavia, não escapam à estruturas formais realistas.

Nestes microcosmos revelam-se outras vivências étnicas, sociais e culturais; no entanto, a língua inglesa persiste como expressão privilegiada, algo que não se alterará com a deslocação ainda mais para oeste, e com o aparecimento da Califórnia como destacado centro cultural.

À Califórnia associa-se, naturalmente, a indústria cinematográfica e Hollywood, particular instância mítica. Sobre as novas formas de estar com ela identificados, com seus anseios

míticos, com seus eldorados e consequentes desilusões, surgirá uma das narrativas mais fascinantes da literatura norte-americana novecentista, *The day of the locust*, de Nathaniel West.

Ao mesmo tempo, a cultura sulista, a grande derrotada da cultura norte-americana, ganha voz na figura de William Faulkner. Na sua esteira revelar-se-ão escritores e escritoras que nela reconheceram uma identidade cultural e literária, assim como uma recuperação de registos da língua e de cenários, que lhes faltava.

No entanto, as modelações da linguagem não significarão, obviamente, a recusa, ainda, do inglês enquanto forma de expressão daquelas vivências.

Com a transição da modernidade para a pós-modernidade, assistir-se-á ao aparecimento de outros importantes pólos culturais, literários e artísticos que, sistematicamente, fogem às novas convenções.

Apenas alguns exemplos. Entre 1951 e 1956, na Universidade de Black Mountain, na Carolina do Norte, o poeta Charles Olson reúne um conjunto de artistas — o coreógrafo Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, o músico John Cage, entre outros —, para aí desenvolverem experiências de vanguarda.

Igualmente na década de cinquenta, surge a chamada «escola de poetas de Nova Iorque» — que, de facto, nada tinha de escola, mas isso não é, neste momento, relevante —, em torno de nomes como Frank O'Hara, John Ashbery e Kenneth Koch.

Finalmente, ainda nesta década, e na costa oeste, assistir-se-á ao chamado «renascimento de S. Francisco», mais conhecido por movimento *beatnick*, ligado a nomes como Allen Ginsberg, Jack Kerouac e John Ferlinghetti.

Da dimensão mais regionalista, dos «escritores do sul», à mais urbana e internacionalista, dos «poetas de Nova Iorque», denuncia-se uma constante mutação social e cultural, ligada a um

profundo fenómeno de mobilidade, característico, aliás, da realidade norte-americana.

É neste contexto de mobilidade que se poderá reconhecer a emergência de vozes dissonantes.

Uma breve digressão. Quem tenha seguido a campanha que conduziu à reeleição do Presidente Clinton, recordar-se-á do facto de os republicanos terem trazido para o centro do debate político o problema da língua, sugerindo, até, a inscrição legal do inglês como forma de expressão dominante.

A defesa da língua inglesa inseria-se, em primeiro lugar, num projecto mais vasto de tentar recuperar certas tradições e discursos míticos que o presidente Reagan conseguira voltar a valorizar após uma depressiva década de setenta. Em segundo lugar, com a defesa da língua, acentuar-se-ia o predomínio WASP, branco, anglo-saxónico e protestante.

Curiosamente, essas tradições e esses discursos míticos despontariam na própria retórica do presidente Clinton que, no entanto, con-

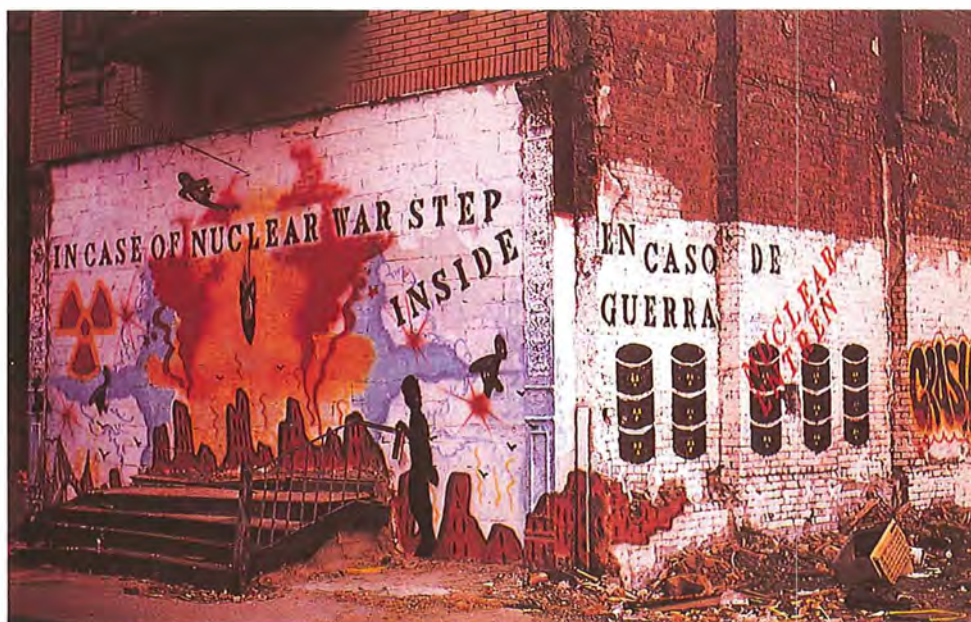
tornaria a questão étnica. Em contrapartida, algo espontaneamente, a campanha de Clinton faria da então famosa *Macarena* a bandeira da sua postura e da sua diferença face ao conservadorismo republicano. Tornou-se um hábito ver os congressistas a cantar e a dançar ao ritmo latino, tendo sido, até, na altura, referido, que, em caso de reeleição, o vice-presidente Gore teria uma dança prometida com a primeira dama no avião de campanha.

A *Macarena* pôde constituir uma resposta política eficaz, apesar de indirecta, face ao problema do predomínio cultural anglo-saxónico e à temática do chamado multiculturalismo.

Com efeito, quem em meados dos anos oitenta aterrasse no aeroporto de Santa Fé, no Novo México, sentir-se-ia, porventura, perplexo ao constatar que as informações eram todas elas expressas em espanhol, em primeiro lugar, só depois surgindo as respectivas versões inglesas.

Já nessa altura se sabia, porém, que a sociedade norte-americana estava a sofrer profundas transformações no seu tecido étnico, e que, den-

Já em meados dos anos oitenta se sabia que dentro de alguns anos o espanhol seria a língua predominante em vários estados, da Califórnia à Florida, com assinalável importância em Nova Iorque. Graffitis bilingues nas ruas de Nova Iorque.



tro de alguns anos, o espanhol seria a língua predominante em vários estados, da Califórnia à Florida, com assinalável importância em Nova Iorque.

A vertente cultural hispânica tem todavia raízes profundas na realidade norte-americana. Habitualmente, associa-se a ocupação daquele espaço do Novo Mundo a um percurso de leste para oeste, ligado aos grupos anglo-saxónicos. No entanto, esta é uma perspectiva claramente distorcida da realidade histórica porque outros houve, nomeadamente o francófono de norte para sul, e o hispânico, de sul para norte.

A cultura católica relacionada com estes dois movimentos surgirá, contudo, sempre marginalmente, face ao protestantismo dominante.

Como designar, então, aquilo que, à partida, se assemelharia a um todo, unificado por uma língua — o espanhol — e ligado a uma denominação religiosa minoritária — o catolicismo?

«Chicanos», «hispânicos», «hispano-americanos»? As designações não são inocentes, decorrem de circunstâncias históricas e de atitudes políticas, ideológicas ou culturais, para além de diferentes origens étnicas. Este será, por isso, um dos centros do debate face a uma cultura que, gradualmente, emerge das margens da retórica dominante e se pretende instituir como espaço autónomo, como identidade.

O Novo México surge, inicialmente, como centro de toda esse repensar da identidade e como núcleo de resistência cultural. Ainda no século XVIII, após a anexação de 1848, levada a cabo pelos Estados Unidos, a resistência dos autóctones passou pela reafirmação da língua, do espanhol, e das dimensões satírica e política da poesia.

Posteriormente, já no século XX, na sequência da revolução mexicana, a fuga de intelectuais espanhóis para os Estados Unidos possibilitará uma superação dos limites impostos pelo romantismo oitocentista, então predominante,

e a abertura às formas de expressão vanguardistas e modernistas. Paradoxalmente, verifica-se a existência pontual de discursos artísticos de elites marcadas pelo recurso ao espanhol, enquanto que, no plano institucional, se celebra a imposição do inglês enquanto forma de aculturação massiva.

Com os movimentos dos direitos civis dos anos sessenta, a reafirmação cultural conhece uma profunda interacção com o discurso político. A mobilização levada a cabo aquando das vindimas de 1965 pelo dirigente sindical César Chávez, no vale de San Joaquín, na Califórnia, gerará um vasto movimento — o *Movimiento* — que ultrapassa a mera acção política e sindical, penetrando o universo artístico.

Só em meados dos anos sessenta, ainda devido aos movimentos dos direitos civis, a questão da língua surgirá no cerne do debate e da formulação de posturas culturais e políticas alternativas à norma branca, anglo-saxónica e protestante. Nesse sentido, existem analogias óbvias com outras comunidades que persistiram nas margens culturais da norma dominante, como os nativos americanos e os afro-americanos.

Assim, tal como alguns líderes afro-americanos celebraram a separação, também em Denver, no Colorado, e no auge da contestação ao sistema (1965), Rodolfo «Corky» Gonzales reclamará as terras ocupadas durante o conflito de 1846. Posteriormente (1967), assinará um manifesto intitulado *I am Joaquin / Yo soy Joaquin: an epic poem*, no qual aponta a recusa das convenções dominantes e o recurso às tradições ancestrais como forma de recuperação da identidade.

Em 1969, em Santa Barbara, na Califórnia, o *Movimiento* revela o *Plano espiritual*, um documento no qual a História, o mito e a linguagem confluem no sentido de uma reformulação da memória do grupo. Estes «filhos e filhas dos reis

aztecas e dos nobres espanhóis» propunham-se afinal «expulsar o Gringo de Aztlán, nossa terra, nossa pátria».

Curiosamente, este reencontro com tradições habitualmente consideradas exógenas, levará a um afastamento de discursos mais marcados pelo imediatismo político e a uma recuperação de certos traços ritualísticos. Tal será particularmente visível na expressão dramática.

No seu início, o *Movimiento* será artisticamente sustentado pelo *Teatro campesino*, o grupo itinerante de Luis Valdez, que produzirá representações junto dos piquetes em greve. Curiosamente, aqui a linguagem oscila já sistematicamente entre o inglês e o espanhol, designando um debate que em breve se tornará nuclear.

Nos finais da década, este *Teatro campesino* irá romper com essa vertente mais voltada para a exploração do presente histórico, percorrendo ritualisticamente o passado em busca de uma identidade perdida.

Por outro lado, a emergência dos discursos feministas, nos anos setenta, possibilitará uma expansão deste processo de reencontro cultural. A esfera essencialmente política é, deste modo, contaminada por um olhar onde o individual e o colectivo dão voz a outro tipo de sensibilidade, também ela, silenciada e marginal.

A escritora Gloria Andalzúa exemplifica todo este processo de reformulação de uma identidade, nomeadamente na sua descoberta de conexões com outras vozes silenciadas, tanto as das mulheres do Terceiro Mundo, como as das que vivem de uma forma diferente a sua sexualidade. Em *La prieta*, Andalzúa explora essa interacção política, tal como antes o fizera ao colaborar na antologia multicultural de 1981, *This bridge called my back*.

Tal como outros artistas hispânicos, também ela reconhece a centralidade da linguagem no processo de construção da sua autonomia, da sua identidade. Em 1987, Gloria Andalzúa escre-

veu *Borderlands*, um texto onde assume a «perplexidade cultural e psicológica» da mulher vivendo entre duas línguas e duas culturas, de um lado a «mexicana», na qual radica um ascendente nativo-americano, e, do outro, a «anglo», a dominante, a do colonizador.

Mas Andalzúa supera essa perplexidade no encontro com a memória histórica. Veja-se como em *Tlilli, Tlapalli*, como ela entende a função do livro, e como ela redescobre o passado, para nele reconhecer a identidade:

«Ao olhar para este livro que estou prestes a concluir; vejo emergir o padrão de um mosaico (azteca), um padrão que se tece, fino aqui, mais denso ali. Vejo a preocupação com a estrutura profunda, com a estrutura que subjaz, com o gesso sob a pintura que é a terra vermelha, a terra negra»¹.

O livro participa naturalmente do reencontro com a História, e nesta a escritora redescobre uma concepção do mundo, uma diferente noção do símbolo e da linguagem na percepção do sujeito e da sua relação com o transcendente:

«Para os antigos aztecas, tlilli, tlapalli, la tinta negra y roja de sus códices eram as cores simbolizando escritura y sabiduría. Eles acreditavam que através da metáfora e do símbolo, pelo recurso à poesia e à verdade, se poderia alcançar a comunicação com o Divino, e topan (o que está lá no alto — os deuses e o mundo do espírito) poderia ser ligado a mictlán (o que está em baixo — o mundo subterrâneo e a região dos mortos)».

E prossegue mais adiante já no que esta concepção implica a nível de uma expressão literária e artística politicamente alternativas:

«Uma imagem é uma ponte entre a emoção evocada e o conhecimento consciente; as palavras são cabos que sustentam a ponte. As imagens são mais directas, mais imediatas do que as palavras, e estão mais perto do subconsciente».

Semelhante processo de redescoberta poderá ser exemplificado, na poesia feminina,



Lower East Side, Nova Iorque.
Fotografia de Céu Guarda.

por Lorna Dee Cervantes que em *Emplumada*, um texto de 1981, explora o espanhol e o inglês no seu percurso de aproximação à complexidade cultural do grupo.

O poeta Victor Hernández Cruz aborda igualmente esta questão da identidade num ensaio intitulado «Montanhas no Norte: escrita hispânica nos Estados Unidos da América». Hernández Cruz é, também ele, um exemplo da mobilidade tão central a toda a realidade americana.

Nascido em 1949 em Aguas Buenas, em Porto Rico, passará a viver a partir dos seis anos em Nova Iorque. Será aqui que, juntamente com outros artista porto-riquenhos, fundará o «East Harlem Gut Theatre». Também aqui tornar-se-á editor da revista literária *Umbra*, ligada a um grupo de escritores negros do Lower East Side. Aos dezanove anos muda-se para Berkeley, na Califórnia. Desde então vive entre Berkeley, Nova Iorque e Porto Rico.

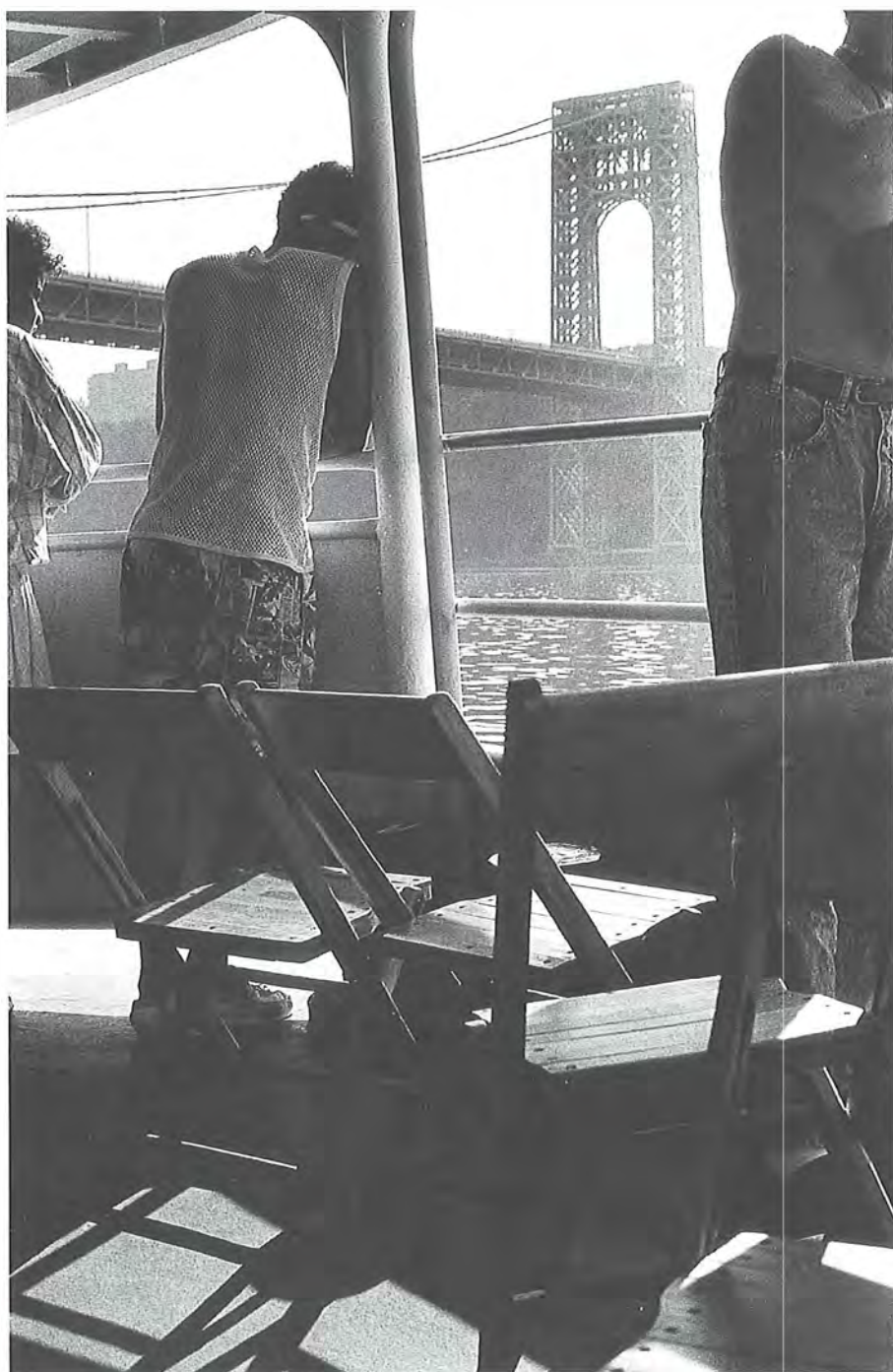
Também a nível da linguagem, a sua obra denuncia a mobilidade. Do inglês ao espanhol, das influências poéticas, convencionais ou «literárias», de Octavio Paz, às expressões culturais populares e, como tal, nas margens das convenções, dos ritmos musicais de Tito Puentes — a tantas vezes falada fusão de géneros da pós-modernidade é aqui nuclear.

No ensaio acima referido, o autor sistematiza essa mobilidade e a forma como ela participa da construção de uma identidade:

«A terra é migração, tudo se move, mudando, interagindo, aperecendo, desaparecendo. As linguagens nacionais dissolvem-se, navegam de umas para outras. ... A velha geografia paira na linguagem dos conquistadores: taino, siboney, chichimeca. Há sons que dela nascem ... fazendo dela um rico instrumento cheio da nossa história, das nossas aventuras, dos nossos desejos, de nós próprios. ... Aqueles que entre nós se lançam na escrita deviam reverenciar as possibilidades inerentes à nossa tradição».

Neste passo evidencia-se a perspectiva histórica, enquanto espaço de reabilitação da memória. Através dessa reabilitação, configura-se a identidade. É preciso ter sempre presente que esta tradição hispânica se ergue contra um peso anglo-saxónico que desde sempre configurou os limites teóricos do cânone, do literário.

Há alguns anos atrás, perguntei a Rudolfo Anaya, uma referência do «renascimento hispânico», desde que em 1972 publicou o seu primeiro romance *Bless me Ultima*, quais haviam sido as suas «figuras parentais». Isto é, onde teria ele reconhecido as vozes literárias que de algum modo lhe teriam permitido reconhecer a sua identidade enquanto norte-americano e enquanto hispânico. Anaya enviou-me para os clássicos americanos oitocentistas (Twain, Melville) e para aqueles que, na América latina, então construía a sua própria identidade (García Marquez, Cortázar). Ora, para as gerações



«A terra é migração, tudo se move, mudando, interagindo, aparecendo, desaparecendo. As línguas nacionais dissolvem-se, navegam de umas para as outras...» (Victor Hernández Cruz, *Montanhas no Norte: escrita hispânica nos Estados Unidos da América*). Fotografia de Céu Guarda.



Em *Os reis do mambo tocam canções de amor*, Oscar Hijuelos revela a forma como uma primeira geração de emigrantes cubanos enfrenta o processo de aculturação.

mais jovens, a filiação continua a ser um aspecto incontornável na definição de uma identidade; estas gerações tentam afinal superar ainda a terra de ninguém entre o espanhol e o inglês.

Observemos como mais adiante no ensaio, Hernández Cruz faz deste tópico algo de central na sua argumentação:

«Enquanto filhos destes imigrantes, estamos no centro de um debate mais vasto... Olhemos com clareza para a trajetória de uma linguagem (espanhola) para outra (inglesa). Que perdemos ou ganhamos nós? ... Há alguma flor interior cuja fragrância apaixona, apesar de ser revestida com roupagens inglesas? Creio que isto está a acontecer em muita da literatura hispânica nos Estados Unidos; a sintaxe do inglês está a ser transformada. Isto pode ser claramente nítido no trabalho de Alurista, um poeta chicano. No seu trabalho recente, o tema é a própria linguagem; não que ele jogue com a linguagem como o fazem alguns experimentalistas Anglo, pois a sua poesia contém sentidos sociais que se direccionam para uma profunda transformação e percepção tanto no plano individual como no social. Também no trabalho em prosa de Rudolfo Anaya se encontra um estilo espanhol, natural e pastoral, insinuando-se no seu inglês... Tanto no inglês como no espanhol, os poetas e os romancistas exibem uma sensibilidade de hispanidade».

Como já ficou claro, não se pode, todavia, reduzir a dimensão hispânica a uma vertente histórica única. Por outro lado, importará ter presente a diversidade cultural étnica dentro de um idêntico horizonte linguístico.

Pense-se no exemplo de Oscar Hijuelos, que em *The mambo kings play love songs* revela a forma como uma primeira geração de emigrantes cubanos enfrenta o processo de aculturação. Aí o protagonista assume a assimilação, e por isso absorve o manual que lhe «ensina a ser americano».

Afinal, já Crèvecoeur assinalara que a América era essencialmente uma atitude face à vida.

A quarenta anos de distância, o universo dos «reis do mambo» é já algo de arcaico na sua forma de denegar a memória e, em derradeira análise, a linguagem — a pronúncia hispânica que trai as origens. Hoje, o presente significa orgulho e afirmação das raízes.

Mas a emergência da cultura hispânica significa também a ênfase numa visão religiosa peculiar para os norte-americanos, a do catolicismo.

Ora, igualmente a Anaya se deve a exibição de uma abordagem do real marcada pelo misticismo católico, uma representação algo estranha, recorde-se, porque lateral, face às convenções literárias e culturais predominantes nos Estados Unidos.

No já referido *Bless me Ultima*, Anaya exhibe um mundo de sonho e fantasia de fenómenos que não conseguem ser explicados, pelo olhar de uma criança de sete anos, Antonio Marez. A «estranha» teologia católica latino-americana funde-se aqui no universo narrativo e na singularidade desta percepção:

«Jura pela cruz da igreja que jamais pescarás ou matarás uma carpa». Apontou para a cruz. Nunca antes eu jurara perante a cruz. Sabia que quebrar esse juramento era o pior pecado que se podia cometer porque Deus era testemunha desse acto em Seu Nome. Mas eu manteria a minha promessa! Eu jamais faltaria ao meu juramento».

Mais do que um diferente universo ficcional, aquilo que estas múltiplas vozes impõem na actual cena literária e cultural norte-americana, é toda uma visão alternativa do mundo, da linguagem, do ser, da relação com o transcendente, com a História, com a memória.

Como muito bem lembrou o Presidente Clinton, semelhante pluralidade só poderá significar, afinal, a riqueza da própria identidade americana.

¹ Todos os textos citados neste artigo foram traduzidos pelo autor.

A poesia de María Victoria Atencia

José Bento

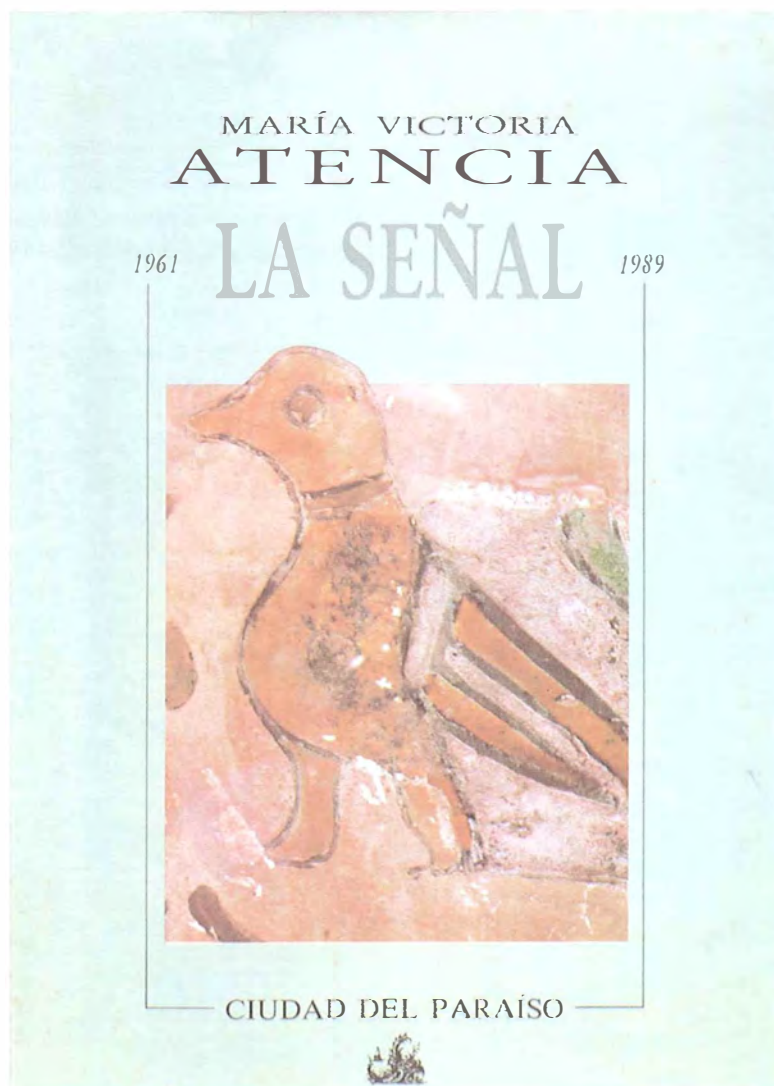
MARÍA VICTORIA ATENCIA NASCEU EM 1931 EM Málaga, cidade onde sempre tem residido e em cujo Conservatório de Música estudou.

A publicação da sua poesia inicia-se com *Tierra Mojada* (1953) e prossegue com *Arte y Parte* e *Cañada de los ingleses* (ambos de 1961). Nesta época colaborou com assiduidade na revista malaguenha de poesia *Caracola*.

Depois de *Canada de los ingleses* María Victoria Atencia nada publicou até 1976, ano em que são editados os livros *Marta & María* e *Los sueños*. Desde então a sua obra poética tem aumentado com a publicação dos livros que adiante se indicam, cujo conteúdo foi por vezes antecipado em *plaquettes* de excelente aspecto gráfico, devido quase sempre ao requintado gosto e saber de seu marido, Rafael León, poeta também e grande conhecedor da



A poesia de María Victoria Atencia é um conjunto magnífico em que estão presentes a sua cidade e o mar que a banha.



La Señal, de 1990, é uma recolha de quase toda a sua obra poética.

história e dos problemas da feitura do papel de impressão.

A poesia de María Victoria Atencia (quase toda em poemas curtos, com predomínio do alexandrino, sem que esta medida implique um forçoso rigor, mas antes cadência, amplitude e contenção), é um conjunto magnífico em que estão presentes, a sua cidade e o mar que a

banha, sem o menor acento de tipicismo mas como vivência passada e presente; o mundo ainda poderoso e fascinante da infância, dos seus lugares e deslumbramentos; a pintura, a escultura, a música, a arquitectura, os lugares, que foram também revelações e experiências; o quotidiano e os sofrimentos, júbilos e plenitudes que estão para lá das horas de cada dia; as vozes perscrutadas nos outros mas que nos seus versos adquirem palavras próprias (uma amiga morta, um velho jardineiro, a mãe de Heitor — este uma personagem da *Iliada*, primogénito de Príamo, rei de Tróia —, Nossa Senhora, Clara Shumann). No seu todo é uma voz que se personaliza e despersonaliza, assumindo a densidade do irremediável e da plenitude, a claridade e o mistério, a clarividência do sonho.

Escreveu María Victoria Atencia: «*A minha poesia, e quero dizer com isto o meu cerco ao acampamento e o seu assédio ao meu (esse assédio que costuma conhecer-se como “inspiração”, termo que há-de reinstaurar-se), parte sempre de um facto biográfico ou de um facto cultural, mas acolhido biograficamente e do qual não seja precisa outra referência. Quero dizer que a minha poesia parte sempre de uma vivência própria ou assumida e com a qual me identifico ou a qual recuso. Mas essa aceitação ou essa repulsa, que na sua redacção podem antecipar-se até ao título do poema, carecem de valor. Porque o que importa é o modo de execução, não o seu desenlace; não o grau de aceitação, de negação ou de perplexidade perante o facto vivido ou assumido. Acreditei sempre que tudo isso a que chamo desenlace é uma mutilação — circunstancial, ocasional, conjuntural — das infinitas possibilidades de um sonho. [...] Não há nada oculto ou fechado numa poesia que me mostra expoliada, despojada, transparente diante de uma ilusão alcançada ou a melancolia da sua perda transitória; porque somente nua se aguarda o amor. E se falei de uma chave não é para encerrar; mas para esperar dela que me abra a porta que proíbe esse encontro*».

MAR

*Bajo mi cama estáis, conchas, algas, arenas:
comienza vuestro frío donde acaban mis sábanas.
Rozaría una jábega con descolgar los brazos
y su red tendería al palo de mesana
de este lecho flotante entre ataúd y tina.
Cuando cierro los ojos se me cubren de escamas.*

*Cuando cierro los ojos, el viento del Estrecho
pone olor de Guinea en la ropa mojada,
pone sal en un cesto de flores y racimos
de uvas verdes y negras encima de mi almohada,
pone henchido el insomnio, y en un larguero entonces
me siento con mi sueño a ver pasar el agua.*

(Marta & María)

CASA DE CHURRIANA

*Estoy viendo la casa y me estoy viendo en ella:
aunque confusamente, las puertas al cerrarse
hacen caer mis párpados, y sus noches de invierno
sólo son mis pies fríos, y es carne de mi carne
o yo soy piedra de ella, y ella es como una cáscara
pequeña en mi bolsillo, y yo como un estuche
ya vacío de té en su vientre de barco.*

*Pero es mi propia casa, o lo casa que tuve,
donde escoger manzanas que endulzaran mi boca
y andar con mi muñeca rota por los pasillos
hasta el armario antiguo con hojas catedrales
que guardaba el estiércol para otras sementeras.*

(Los sueños)

MAR

*Estais sob minha cama, conchas, algas, areias:
começa vosso frio onde meus lençóis acabam.
Roçaria uma xávega, se eu os braços baixasse
e sua rede iria estender na mezena
desta cama flutuante entre ataúde e tina.
Quando fecho meus olhos revestem-se de escamas.*

*Quando fecho meus olhos, o vento do Estreito
põe cheiro da Guiné nas roupas encharcadas,
põe sal num cesto de flores e de cachos
de uvas verdes e negras na minha travesseira,
faz encher a insónia, e então num travesseiro
sento-me com meu sonho a ver passar a água.*

(Marta e Maria)

CASA DE CHURRIANA

*Estou a ver a casa e estou a ver-me nela:
confusamente embora, as portas ao fechar-se
fazem cair-me as pálpebras, suas noites de inverno
são meus pés frios só, é carne desta carne
ou eu sou pedra sua e ela é como casca
diminuta em meu bolso e eu como uma caixa
já vazia de chá em seu ventre de barco.*

*Mas é a minha casa, ou a casa que eu tive,
onde escolher maçãs para adoçar-me a boca
e andar pelos corredores com a boneca partida
até ao armário antigo com portas catedrais
que guardava o estrume para outras sementeiras.*

(Los sueños)

NOITE ESCURA

*Quem amontoa a noite sob o embuço volta
a negar-me para hóspede de seu amor quotidiano,
e a palavra — o ténue sussurro do alento,
quase sem significado — com a calhandra primeira
tece a trama tão frágil da desesperança:
contra si se debate o que combate a sós.*

*O amante mais difícil, que até à alva persigo:
em teu vazio encontra sua feitura meu poema.*

(Compás binario)

NOVEMBRO

A Juan Bernier

*Oiço ranger tuas folhas e volto a estremecer,
memória de novembro com a fruta nos lábios,
pervertido jardim que antes calquei, descalça,
e no qual, de joelhos, levei a frente ao chão.*

*Tenho a leve lembrança de um soluço e meu nome,
e fielmente a do caroço, áspero, cativo.*

(De la llama en que arde)

VIAGEM

*Não sabemos sequer o que somos, mas isso
conduz-nos: continuam a andar nossos comboios.
Passa outra composição pelo carril oposto
e não há nem um adeus, fingindo-nos os mesmos;
os mesmos, e seguindo, sabendo sem surpresa
nem memória. Outra vez a estação e outra vez a sineta.
Volta a arrancar a tarde e mascara-nos seu fumo.*

(La pared contigua)

NOCHE OSCURA

*Quien apiña la noche bajo el embozo, vuelve
a negarme por huésped de su amor cotidiano,
y la palabra — el tenue susurro del aliento,
que apenas significa — con la alondra primera
teje la frágil trama de la desesperanza:
contra sí se debate el que combate a solas.*

*Amante el más difícil, que hasta el alba persigo:
en tu vacío encuentra mi poema su hechura.*

(Compás binario)

NOVIEMBRE

A Juan Bernier

*Oigo crujir tus hojas y vuelvo a estremecerme,
memoria de noviembre con la fruta en los labios,
pervertido jardín que hollé una vez, descalza,
y en el que, de rodillas, llevé mi frente al suelo.*

*Tengo el leve recuerdo de un sollozo y mi nombre,
y fielmente el del huesco, áspero, cautivo.*

(De la llama en qua arde)

VIAJE

*No sabemos siquiera lo que somos, pero eso
nos conduce: prosiguen nuestros trenes en marcha.
Cruza un convoy por el carril opuesto
y no hay adiós alguno, fingiéndonos los mismos;
los mismos, pero yendo, sabiendo sin sorpresa
ni memoria. Otra vez la estación y otra vez la campana.
Vuelve a arrancar la tarde y nos tizna su humo.*

(La pared contigua)

CLARA SCHUMANN, A BRAHMS

*Cuántos inviernos estuvieron distanciándonos:
leña apilada y cosas por decir se consumen;
los inviernos también, tras de su acopio de intenciones.
Pero lo nunca usado, ¿puede deteriorarse?, ¿lo nunca poseído?
Un estrado donde escuchar palabras, leer, sentir tu música
que iba justificando tan larga espera inútil
— bien lo sé — en este trance diáfano y tan frágil
en el que, si alguien viese que mis labios se mueven,
pensaría que encomiendo mi alma, no que digo tu nombre.*

(La intrusa)

CEMENTERIO DE PRAGA

*Cuando intentaba huir lo seguía la muerte,
y él, a su vez, seguía el rastro de una estrella
que denunciaba nombres. Se llegó hasta las verjas
y pisó unos umbrales creyendo que salvaba
del aguijón un salmo penitencial y propio,
y los hierros le entraron entre el dedo y la uña.*

(El puente)

EL MIRLO

*Los silencios,
las tiernas medias voces compartidas,
a la extendida noche extenuada regresan
como a su sitio propio,
aunque la historia aquella esté dada al olvido.*

*Alma mía, que en vanos
tientos te vuelves a debatir; regresa
tu también a los días superpuestos.
En la araucaria, el canto de un mirlo me sostuvo
hasta rayar el alba.*

(Las contemplaciones)

CLARA SCHUMANN, A BRAHMS

*Quantos invernos estiveram a afastar-nos:
lenha empilhada e coisas por dizer consomem-se;
os invernos também, após seu amontoar de intenções.
Mas o que nunca se usou, — pode estragar-se?, o nunca possuído
Um estrado onde escutar palavras, ler, sentir tua música
que ia justificando tão longa espera inútil
— sei-o bem — neste transe diáfano e tão frágil
no qual, se alguém visse meus lábios a mover-se,
pensaria que encomendo minha alma, não que digo teu nome.*

(La intrusa)

CEMITÉRIO DE PRAGA

*Quando tentava fugir seguia-o a morte,
e ele, por sua vez, seguia o rastro de uma estrela
que denunciava nomes. Foi até às grades
e pisou uns limiares, supondo que salvava
do aguilhão um salmo penitencial e próprio,
e os faróis penetraram-lhe entre o dedo e a unha.*

(El puente)

O MELRO

*Os silêncios,
as frágeis meias vozes partilhadas,
à extensa noite extenuada voltam
como ao seu lugar próprio,
embora aquela história esteja entregue ao esquecimento.*

*Alma minha, que em vão
tenteios te debates de novo, regressa
tu também aos dias sobrepostos.
Na araucária, o canto de um melro me manteve
até raiar a alvorada.*

(Las contemplaciones)

«A minha poesia... parte sempre de um facto biográfico ou de um facto cultural mas acolhido biograficamente...».

Retrato de Jesús M. Labrador.



Libros

Terra mojada, 1953; *Arte y Parte*, 1961; *Cañada de los ingleses*, 1961; *Marta & María*, 1976; *Los sueños*, 1976; *El mundo de M. V.*, 1978; *El coleccionista*, 1979; *Ex libris*, 1984; (é uma colectânea da obra publicada, recolhendo os livros editados a partir de 1976 e seleccionando poemas a publicar depois e primeiros poemas); *Compás biná-*

rio, 1984; *Paulina o el libro de las aguas*, 1984; *Trances de Nuestra Señora*, 1986 (esta edição, com palavras da grande Maria Zambrano, tem 14 poemas; a última, de 1997, é formada por 37 poemas); *De la llama que arde*, 1988; *La pared contigua*, 1989; *La señal*, 1990 (é uma recolha de quasa toda a obra poética, organizada por Rafael León, com prólogo de Clara Janés); *La intrusa*, 1992; *El puente*, 1992; *Las contemplaciones*, 1997; O número da revista *Litoral*, de Málaga, que é inteiramente dedicado a María Victoria Atencia, inclui um livro inédito, *A orillas del Ems*.

Uma excelente introdução ao conhecimento da poesia de María Victoria Atencia é a *Antología Poética*, feita por José Luis García Martín (Editorial Castalis, Madrid, 1990).

Tradução dos poemas de José Bento.



Número da revista *Litoral*, de Málaga, inteiramente dedicado à poetisa.

Jaime Gil de Biedma

La Vaguedad
del
Sentimiento

Adolfo García Ortega

DURANTE MUCHO TIEMPO ME PARECIÓ UNA hipótesis errática presuponer que Jaime Gil de Biedma escribía poesía para ilustrar una poética, siendo de ese modo sus poemas ejemplos de lo que él querría encontrar como lector. Hoy, después de su muerte y tenida su obra como parte fundamental de la poesía española de este siglo, no me parece tan errática aquella hipótesis; es más, me parece la razón de ser de un poeta que quiso ser *poema* por encima de todo. Aunque esto no desdice esa especie de bendito error de los buenos poetas que es «*apostarse entero en cada poema*» sin que se note demasiado, mezclando con sabiduría sinceridad y artificio, aunque esto, en última instancia, nunca sea importante a la hora de hablar de poesía. Así, si en un poema como «El juego de hacer versos» — que es un juego — parece no tomarse en serio la escritura, en «Arte poética» expone lo que será un ideario estético, al que será fiel en su poesía posterior. Y lo expone convencidamente. «Arte poética» sintetiza a Gil de Biedma, y define a su autor, a la manera de Wordsworth, como un «*poeta con programa*». Aparecen en ese poema la realidad y un peculiar modo de mirarla («*muro color paloma de cemento*»), la nostalgia («*La nostalgia del sol en los terrados*»), el tiempo («*Y sobre todo el vértigo del tiempo*»), el amor («*La dulzura, el calor de los labios a solas*») y la reflexión levemente irónica («*Es sin duda el momento de pensar*»), ese rasgo que al final da a las palabras un poder exonerador de todo mal, cierta gracia de compendio, último reducto para ese personaje que finge ser el poeta.

¿Cómo tratan las palabras el tiempo, tan importante en Gil de Biedma y tan iluminador de la memoria, nostálgica o pública? Como un hueco, una profundización «*hacia dentro del alma*». Frente a esa exposición de principios que es «Arte poética», la vida, en última instancia («*Lo que importa explicar / es la vida*», dice en «El juego de hacer versos»), se convierte en una exi-



gencia ética, en una reflexión lúcida («*es el momento de pensar*») sobre los dos polos en torno a los que gira la poesía de Gil de Biedma: el héroe que no es el personaje de sus poemas — fantasma de la frustración —, y el héroe de la vida cotidiana al que trata de adecuarse ese personaje, fantasma no menos frustrante pero más a mano, más de «*tratar entre los dedos*». Como buen platónico, lo que media entre ambos polos es la credibilidad para darse una y otra vez oportunidades «*aunque dure más el dolor del corazón*»; una extraña apariencia de fe perdida y encontrada que resurgirá con frecuencia en *Poemas póstumos*.

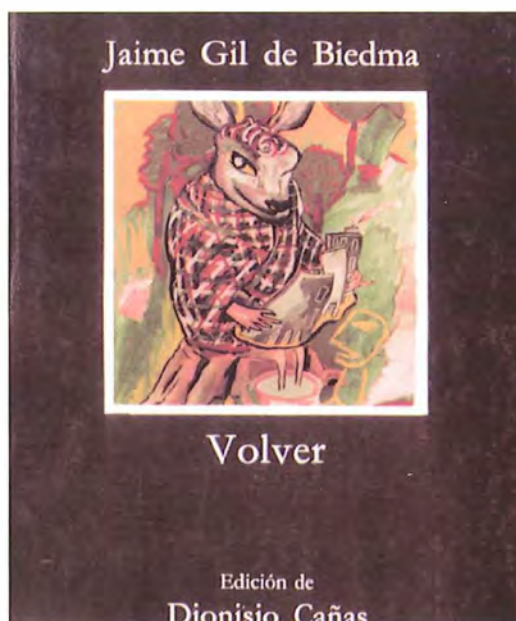
Lo que salva de esa frustración, de esa lucha entre las dos fuerzas que la experiencia enfrenta (ya mito, ya realidad) es el lenguaje («*Yo me salvé / escribiendo después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*») y su transformación poética en la reflexión. ¿Y qué palabras? «*Palabras de familia gastadas tibiamente*». El lenguaje de Gil de Biedma es el justo para la experiencia que lo alimenta. En esto es un mago que administra con sabia economía las palabras.

El lugar central de su reflexión lo ocupa la vida («las noches de sus sábados»). Se puede decir que su poesía trata del proceso entre la vida en abstracto y su una especial transformación en «vida vivida por alguien».

Si es cierto lo que Octavio Paz dijo sobre al acto de la escritura («*Escribir es el espejismo de una recuperación*»), la vida se encuentra con la poesía — y no al revés — en el acto de la reflexión. La reflexión, el pensamiento, se convierte en la poesía de Gil de Biedma en el líquido destilado por la experiencia. De este modo, Gil de Biedma se inscribe en una tradición poética que sólo traslada al poema aquella síntesis sentimental de la emoción que la imaginación ha producido, basada en el devenir de unos hechos en apariencia verosímiles. Pero, ¿por qué poemas? El poema tiene esa capacidad, la más eminentemente literaria, de situar los sentimientos a la altura de los hechos, en un marco autónomo, y de explicar inductivamente, es decir, objetivar (la sinécdoque de las retóricas).

Cuando se dice que la reflexión preside la poesía de Gil de Biedma, de lo que se está hablando es de una determinada tradición poética en la que deliberadamente él inscribe su poesía. Gil de Biedma es un poeta simbolista, con los mismos extremos de la poesía baudelairiana. Es el simbolismo que recoge, matizado, de Jorge Guillén, cuya influencia es más que notable en por lo menos media parte de su obra. Es el simbolismo que puede advertirse en ciertos poetas anglosajones que él prefiere, como Auden, Eliot, Cummings o Frost. Es el simbolismo de determinados poemas de Cavafis. Y es el simbolismo de Cernuda, con quien las proximidades son, a veces, más de cercanía de afectos poéticos en conjunto que de auténtica influencia directa.

Pero existe otro ángulo desde donde se ilumina el sentido de la reflexión en Gil de Biedma. Se trata de la mirada. La mirada, llevada al poema, se convierte en arte. La manera de mirar del poeta no es inmediata, pasa por la experiencia acumulada acerca de los objetos, las situaciones, las personas, los hechos y, sobre todo, acerca de sí mismo. En definitiva, el pasado. Y en



Antología Poética e Volver, incluem poemas como "Arte Poética", "Happy Endings" e excertos de "Poemas Póstumos".

esto se aproxima mucho a los principios dominantes de una de sus piezas preferidas, los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot: mirar, pensar y escribir en la distancia. De ahí que todos los temas de la poesía de Gil de Biedma correspondan a hechos y a situaciones pasadas, retomadas durante un tiempo, el tiempo de la composición del poema.

En ese tiempo, y sólo mientras se escribe el poema, conviven vida y arte. Luego la vida sólo es el poema. ¿Cómo es la reflexión de Gil de Biedma sobre la vida y el arte, materias esquivas por excelencia? Una reflexión que conduce a la insuficiencia. En un ensayo sobre *Valentín*, de Juan Gil-Albert, escribe Gil de Biedma: «sobrellevar el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida»¹.

¿No es ésta la reflexión de un utópico, de un ingenuo, en cierta medida? Es más, en el citado ensayo, Gil de Biedma, apelando al arte como valor en sí, escribe: «No es que el arte enmascare la realidad, sino que la magia del arte, hasta que se entromete la vida, es una realidad suficiente»².

En su reflexión, el poeta, jugando al arte — lo que importa es la vida, luego el arte es un juego — define y apuesta por otra realidad que intente explicar, con más fortuna, la realidad vivida y vivible, la realidad «real», por así decir, nada agradable y más bien gris y plana. De alguna manera para eso se escriben los poemas, para inventarse una identidad. Y esta es, por tanto, su reflexión: ordenarse el mundo, explicarse la vida, para que el engaño — léase poema — sea tan fiel que no lo parezca. De lo que se deduce que no interese la variación en sus poemas. De lo que hablan, como él dijo, es el argumento de todas las novelas. El asunto estriba en que ese argumento se acerque lo más posible al arte.

Esa dicotomía arte-vida, vieja como el mundo, esa constante reflexión sobre lo que la vida no da porque quizá no tenga, y que el arte apenas pone como puede, será la base de toda la reflexión del poeta Gil de Biedma. En este sentido tal vez sea «Canción final», un poema más bien metafórico y oscuro, el que mejor explicita esa reflexión:

*Las rosas de papel no son verdad
y queman
lo mismo que una frente pensativa
o el tacto de una lámina de hielo.*

*Las rosas de papel son, en verdad,
demasiado encendidas para el pecho.*

Que la vida no es teatro, el tiempo nos lo avisa. Es otra cara del poliedro de su reflexión: el dolor frente a la realidad. La crudaverdad del arte, que siempre nos recuerda que «*hay un secreto perverso*». ¿Cómo, pues, se conjugarían el arte y la vida, la realidad y su engaño? Podría parecer que conjugando hábilmente sinceridad y artificio. Sin embargo, conviene aclarar que la sinceridad nunca ha sido una aliada del arte; más bien los buenos poemas, como dice Auden, sin sinceramente insinceros.

Existe, además, en toda la obra de Gil de Biedma una dialéctica, un juego de contrastes que con el paso del tiempo se torna juego de propósitos y despropósitos. Su poesía en un álbum de fotos, de escenas, frente a las que un personaje reflexiona, revive secuencias de su vida. «Según sentencia del tiempo», frase de Anaximandro que da título a uno de los primeros poemas de Gil de Biedma, ese álbum va culminando en un viaje interior por las experiencias y el poso que dejaron. A medida que pasan las fotos, el personaje que las ve ya no es el mismo, pues ese devenir real ya modificó su manera de mirar las primeras fotos. De todos modos, en ese juego dialéctico de la reflexión de Gil de Biedma, el poeta no acaba de exponerse completamente: introduce la ironía, con la que distancia y crea al personaje.

Gil de Biedma busca un equilibrio entre sentimiento y pensamiento difícil de conseguir: «*fui feliz y a menudo me acuerdo*». En «Trompe l'oeil» el poeta apuesta, con la excusa de la pintura de Todó, por un mundo ordenado, idea que proviene de Guillén y que en cierto modo Gil de Bied-

ma no abandonará nunca. Esa armonía vital, adecuación de ritmos, tiene su origen en el vínculo que une razón y sentimiento. Sólo así es posible el poema, como en Guillén.

El sentimiento, por otra parte, es el evocador de una emoción. Así, en «En una despedida» se narran las incisiones sentimentales de una emoción. Emoción y conciencia, como ha visto en Baudelaire, son las lindes dentro de las que sitúa Gil de Biedma su reflexión: «*Siempre en la creación poética existe un intervalo entre emoción y conciencia durante el cual se realiza una parte apreciable del trabajo*»³. A esto añade Joan Ferraté: «*Siempre [se observa] un complejo de emoción y conciencia, de visión y actitud, de vida vivida y juicio sobre la vida... donde ambos polos opuestos guardan la misma distancia con relación al yo del poeta*»⁴. Como apuntaba Wordsworth, al sentimiento lo modifica el pensamiento mediante su cualidad de registro de los sentimientos anteriores. Tal vez sería ésta la relación existente entre poesía y reflexión, una relación a todas luces experiencial. El papel que juega la emoción no es otro que el impulso para ordenar la experiencia de emociones pasadas, ya concebidas por el poeta como conciencia, subjetiva sin duda. Hacer de la emoción un espacio objetivo es la tarea de la poesía. Gil de Biedma lo dice así: «*Toda la literatura de imaginación, y no sólo la poesía, es la expresión de un mundo subjetivo que lucha por encontrar salida, mejor dicho, por crear un sistema de referencias al mundo de la realidad objetiva*»⁵. La imaginación (recreo de la emoción) engarza subjetividad y objetividad. La imaginación es el poema.

De nuevo hay que recurrir a Wordsworth, cuando escribe el *Prefacio* que el poema es el resultado de una serie de hábitos meditativos: «*La poesía tiene su origen en la emoción acumulada en la tranquilidad*». La imaginación sería, por tanto, el segundo paso tras la reflexión, la parte volitiva de la poesía posterior a la reflexiva.

Por otra parte, Gil de Biedma hace numerosas referencias expresas al pensamiento como elemento fundamental para la buena articulación de la emoción en el poema. El poeta quiere dejar muy claro que primero piensa. E incluso a veces lo manifiesta explícitamente: «*Pienso ahora...*», «*pensaba...*», etcétera. Ese hábito meditativo es lo que permite enjuiciar, dar un valor moral a la vida.

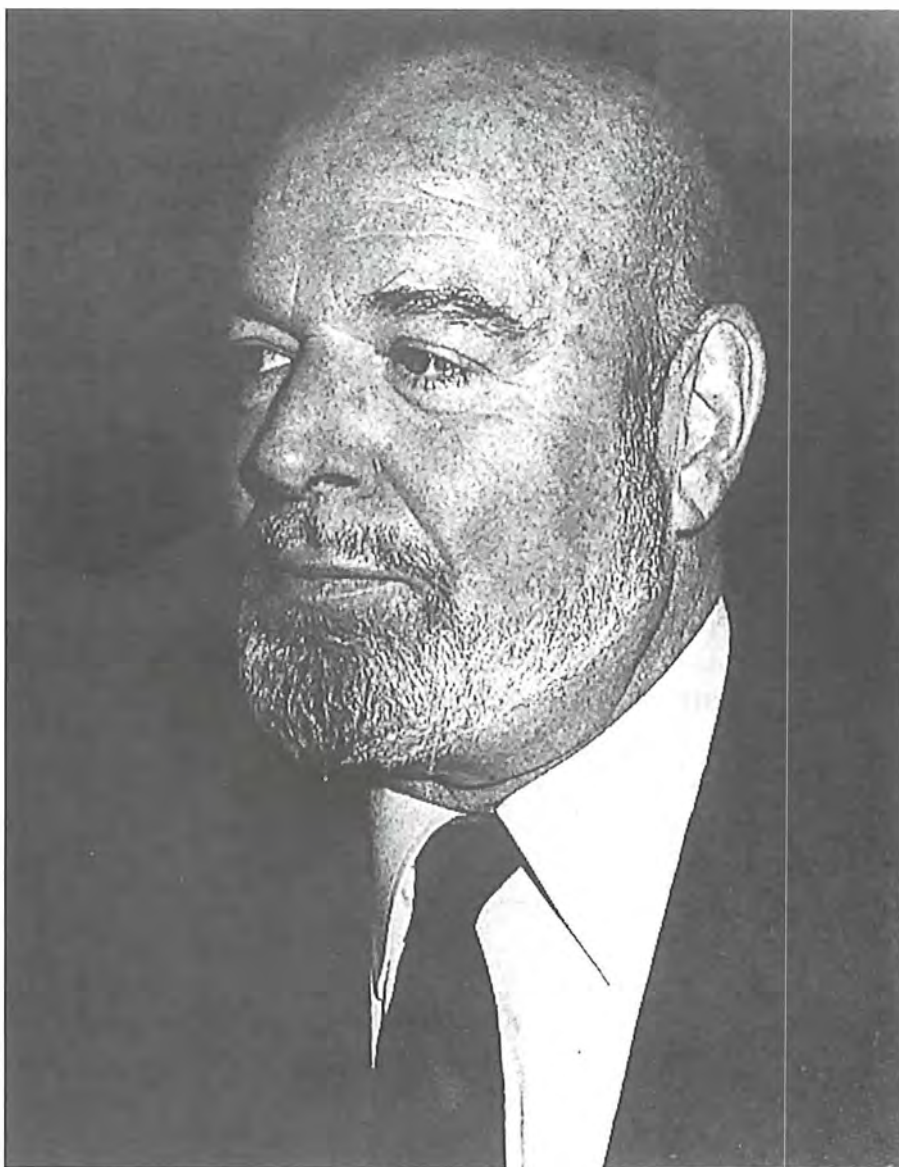
De algún modo la consistencia del monólogo interior tan nutrido en Gil de Biedma tiene que ver con la reflexión, en el sentido en que la razón de la escritura es ese «*yo pienso*» de ambiguas reminiscencias cartesianas. Ese pensar no es nada en el poema sin estar sustentado sobre la vivencia primigenia, la imagen. El pensamiento de Gil de Biedma es eminentemente fotográfico, imaginativo («*Lo imagino enseguida*», dice en un poema).

En cierto modo la reflexión de Gil de Biedma se apoya en una visión del «poema necesario» para, como él escribió, «*indagar en el íntimo paraíso imposible, e intransferible, cuya nostalgia acompaña a cada cual a lo largo de su vida, como una sombra*»⁶. ¿Cómo se llega al poema? Por afecto, tal como Gil de Biedma dice de Guillén. «*Lo que ocurre — continúa — es que la emoción originaria aparece muy arriba en el proceso de génesis del poema, y cuando el poeta empieza a trabajar ha encarnado ya en un principio de situación de hecho, o por lo menos en la intuición de una particular atmósfera emocional, que poco a poco irá sedimentando hasta constituirse en ámbito de la acción del poema*»⁷. En algún lugar del pensamiento — o previo a él incluso — el poema se está gestando. El poeta no lo *sabe* aún, porque el poema es recreación de una emoción que se ha ido y que regresa luego bajo la forma de otra emoción nueva. El afloramiento de esa emoción a la consciencia es lo que impulsa a escribir el poema. Como escribe en su *Diario del artista seriamente enfermo*: «*Una diminuta, bre-*

vísima inspiración, y se salta misteriosamente de no saber a saber»⁸.

Es interesante considerar aquí, con respecto a la composición del poema, los conceptos *invención* y *modo*, tal como los emplea Ben Jonson en «*Timber*». Invención — cuestión de inge-

A poesia de Gil de Biedma é um álbum de fotografias, o seu pensamento é eminentemente fotográfico, imaginativo...



Retrato del artista en 1956, diario de Biedma que, a pedido do autor, só foi publicado postumamente.

RETRATO DEL ARTISTA EN 1956

Jaime Gil de Biedma



nio — para dotar a la emoción de todo aquello de que, por ser apreciación subjetiva, carece. Y modo, obviamente, para que al leerlo llegue también a emocionarnos otra vez. Refiriéndose al modo, habla Jonson además de un tercer elemento, la *imitación*. La imitación no es, claro está, plagio bizarro, ni siquiera un juego de habilidades cultas; guarda más bien relación con la aptitud y el gusto para inscribirse en una determinada tradición poética, justamente aquélla en la que el poeta deseaba, y no en otra. De ese gusto y de esa aptitud participaba Eliot, y Gil de Biedma hace otro tanto. Y es precisamente Eliot quien establece el vínculo entre las preceptivas de Jonson y de Dryden acerca de la *invención, variación y elocuencia*, «*que es el arte de vestir y adornar esa idea, hallada y variada, con palabras justas, significativas y sonoras*». Estas funciones consecutivas se encuentran fácilmente en la práctica poética de Gil de Biedma.

La variación de la idea adquiere primordial importancia en el momento de concebir el poema. Es «*lo que se lleva en la cabeza*» durante

tiempo, tal vez meses. La elocuencia, esas palabras justas, tiene que ver con el «*poco de trabajo*» de que habla en «El juego de hacer versos».

El recuerdo es la transformación de la experiencia. Y lo que se recuerda son imágenes y sensaciones, tan importantes en Gil de Biedma hasta el punto de ser omnipresentes: «*Mi recuerdo eran imágenes*». El personaje de sus poemas se enfrenta a la vida. Pero, ¿a qué vida? A la pasada. Es interesante un análisis de José Luis Merino extraído de la entrevista mencionada: «*...las dudosas meditaciones sempiternas que justifican haber vivido para dejarlo escrito. En contradicción con esto último, en ocasiones parece que el poeta quiere vivir para no escribir; aunque a pesar de ello, una vez que ha vivido no le queda otro remedio (¿recurso?) que escribir su vida para volver a vivir aquello que no está seguro si vivió*».

La poesía, el poema: son dos términos diferentes que remiten a conceptos diferentes. La poesía es algo que sabe el lector, que le incumbe a él. Sigue teniendo vigencia aquello que dijo Eliot: «*¿Qué es la poesía? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de que me interese saberlo; o quizá sí lo sé, cuando no me empeño en definirla*»⁹. El poema es algo que compete en exclusiva al poeta.

¹ Jaime Gil de Biedma, «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje», en *El pie de la letra*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980.

² Jaime Gil de Biedma, *op. cit.*

³ Jaime Gil de Biedma, «Emoción y conciencia en Baudelaire», *op. cit.*

⁴ Joan Ferraté, «A favor de Jaime Gil de Biedma», en *Si la píldora bien supiera, no la dorarán por defuera*, n.º de enero-abril 1969. Trent University, Peterborough, Ontario. Reeditado en Jaime Gil de Biedma. *Cartas y artículos*, Quaderns Crema, Barcelona 1994.

⁵ Entrevista concedida a J. L. Merino en *Los Cuadernos del Norte*, n.º 12, 1982.

⁶ Jaime Gil de Biedma, «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?», en *op. cit.*

⁷ Jaime Gil de Biedma, «Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén», en *op. cit.*

⁸ Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1974, p. 86.

⁹ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Seix Barral, Barcelona 1968.

Guía de Casados

Jorge Edwards

QUE EL LECTOR NO TENGA MIEDO NÍ SE HAGA, tampoco, ilusiones. No pretendo dar consejos matrimoniales. Menos, elaborar una guía para los casados. Comprobé hace, pocos días, con asombro que voy a enterar un cuarto de sigla de vida conyugal. Un cuarto de sigla en el que no han faltado las interrupciones, los conflictos, los accidentes del viaje. Siento que esos casi 25 años, sin embargo, no me dan autoridad para opinar ni para dar consejos. Sospecho, a estas alturas del camino, que cada uno tiene que resolver el problema por su propia cuenta. Ese cuarto de siglo ni siquiera me da seguridad con respecto a los años próximos. Soy un casado en duda permanente, con puntos a favor y puntos en contra: un casado en tela de juicio. Miro a mi alrededor, veo que mis amigos acumulan divorcios, y tampoco me convencen. El hecho de que existan los problemas no significa que existan las respuestas. Cada cierto tiempo encuentro una persona que me da soluciones definitivas y después descubro que su sistema, que me había explicado con el brillo de la convicción en los ojos, se derrumbó como un castillo de naipes. El casado feliz se divorció. Al solterón fanático le pusieron el yugo. La mujer liberada, polígama, tuvo un acceso de



celos y estuvo a punto de estrangular a su amante.

Lo que ocurre es que un amigo de Rio de Janeiro, casado durante nueve años e incluso, según él, bien casado, y después divorciado y soltero durante cerca de treinta, seguro en su celibato tardío, me regaló y me aconsejó la lectura de un clásico portugués curioso. El libro se titula en su lengua, *Carta de guía de casados*, y fue escrito por don Francisco Manuel de Melo, gentilhomme portugués, en pleno siglo xvii, en el año de gracia de 1650.

No soy historiador de la literatura, pero siempre he creído que a mediados del siglo xvii se produjo un estancamiento de la gran riqueza literaria peninsular. La corriente que venía desde la Edad Media, heredera de los lenguajes populares, poderosos, del Arcipreste de Hita, del romancero, de las novelas de caballería, corriente que había tenido un florecimiento espectacular en el Siglo de Oro, con Miguel de Cervantes en España y Luís de Camões en Portugal, empezó a secarse. Se había producido el cansancio de la conquista americana.

La lucha contra la Reforma se había resuelto, mal resuelto, en último término, levantando Inquisiciones. El oro de América, según parece, corrompía las finanzas de las dos metrópolis. En literatura, el brillo de los inicios del barroco degeneraba en cultismo y en sumisión a las reglas académicas.

Don Francisco Manuel de Melo, según descubrí después de leer el libro regalado por mi amigo carioca, fue uno de los últimos grandes personajes literarios de la península. Por lo menos, fue el último heredero de la universalidad y la variedad renacentista. Busco su nombre en una antigua enciclopedia española y veo que ocupa dos páginas enteras, en letra apretada, a tres columnas. Nuestro mundo se ha olvidado por completo sin embargo, del ilustre don Francisco Manuel, amigo íntimo y corresponsal habitual de don Francisco de Quevedo, pariente de reyes de

Castilla y de Portugal, escritor notable en lengua castellana y una de las cumbres, junto al padre Antonio Vieira, de la literatura portuguesa de su siglo.

Don Francisco era hombre grave, apasionado, fogoso, comprometido en las luchas de su tiempo, poco dado a las complacencias o a las veleidades feministas, puesto que siempre ha existido un feminismo «avant la lettre» y a falta de otras pruebas de esto último, ninguna mejor que la lectura de la *Carta de guía de casados*. No fue amigo de componendas administrativas ni de astucias para guardar la fachada, como la gran mayoría de mis actuales colegas criollos. Luchó por sus principios y por la defensa de Portugal, su patria, contra los invasores castellanos. Esto significó, según el novelista portugués Camilo Castelo Branco (autor de una novela extraordinaria, *Amor de Perdição*, que leí en mi adolescencia instigado por un comentario de Miguel de Unámuño), que don Francisco Manuel aunara dos celebridades: «la del talento y la de la desgracia». Celebridades que suelen andar unidas! Mi antiguo Diccionario Enciclopédico Hispano Americano explica que nuestro personaje fue encarcelado por ordenes del Conde Duque de Olivares, también encarnizado perseguidor de su contemporáneo y compañero de letras, Francisco de Quevedo. Después de salir de la cárcel, don Francisco Manuel, que no ahorra sus energías ni aspiraba a premios literarios y jubilaciones, intervino en guerras, empresas de gobierno, embajadas, asuntos de corte, y escribió sin descanso, desde sonetos hasta tratados de matemáticas y filosofía. Tomó parte en la guerra de Cataluña, junto a las tropas de Felipe IV, y recibió el encargo oficial de escribir su historia. Encarcelado por segunda vez, bajo una acusación calumniosa de asesinato, terminó la relación de esa guerra en la cárcel y optó por darla a conocer con el seudónimo de Clemente Libertino. La narración de los hechos era excesivamente objetiva y

Carta de Guia de Casados. Para que pello caminho da prudencia se acerte com a casa do descansa. A hum amigo. Por D. Francisco Manuel de Melo. Lisboa, 1650. BNL (Res. 2746 P).

don Francisco Manuel calculó que el poder español no iba a tolerarla. Fué, según todos sus exégetas, un calculo prudente y justo. A pesar de eso, después de la cárcel tuvo que salir al destierro en el Brasil. Sólo consiguió regresar a Europa y ser absuelto de toda pena gracias a la intercesión del rey de Francia y del cardenal Mazarino.

Don Francisco Manuel de Melo dejó un hijo natural, pero fue solterón empedernido, sin concesiones. Uno de sus biógrafos extranjeros, Edgar Prestage, resumió su personalidad en esta forma: «Era versado en las materias más diversas; sabía tener el comando de una escuadra en alta mar o de un ejército, dirigir un banquete diplomático o un baile en la Corte, argumentar sobre un punto de teología, dictar una balada, explicar los derivados de una palabra, componer música para una ópera o penetrar en los misterios de la Cábala. En sus variadas empresas alcanzó, en general, éxito, porque tenía cerebro sólido y trabajaba mucho. Pese a ser erudito e imitador de los clásicos, que admiraba profundamente, evitaba la pedantería y desdeñaba a los gramáticos, ya que, según decía, hablaban de un modo más incorrecto que el común de los mortales».

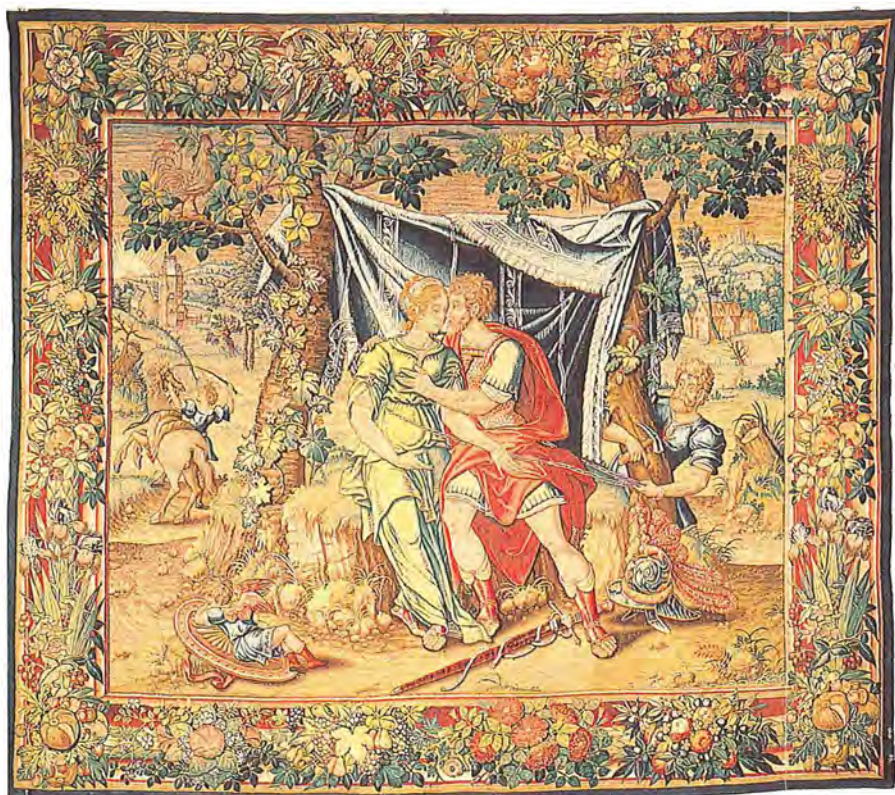
No es tan extraño que al solterón don Francisco Manuel, dentro de la universalidad de sus talentos y curiosidades, que abarcaban las disciplinas más serias y las más frívolas, escribiera una colección de consejos matrimoniales. Los escribió, o pretendió que los había escrito, a petición de un amigo que se casaba. Al respecto, se esmeró en dejar en claro que son mucho mas escasas las personas, que piden consejos, que aquellas que los dan. «Aquel que desea buenos consejos, da ya la impresión de que no los necesita; porque también es prudencia grande pedir consejos, y el hombre que los sabe pedir, me hace creer que no le harán ninguna falta».

Don Francisco Manuel, personaje de universalidad renacentista, escribe con ironía, distancia, maneras barrocas. En la dedicatoria, se defi-

ende de alguien que lo criticaba por publicar demasiados libros: «Señor (le dije) déjeme hacer muchos, hasta que haga uno que lo deje contento. Dije esto, y que Dios os guarde...»

Los consejos de la *Carta de guía* se refieren a las mujeres feas, a las bonitas, a las que se dejan ver demasiado, a las cultas, a las ignorantes, a las dilapidadoras. Don Francisco Manuel aconseja la prudencia, un escepticismo razonable, el permanente equilibrio. «Los que se casan con mujeres mayores en el ser; en el saber y en el tener, están en grandísimo peligro». Desconfía de los excesos de la pasión amorosa, que más bien contribuye, a su juicio, a complicar los matrimonios. «Tratemos de ver si es posible dar alguna regla al amor; al amor, que suele ser la causa principal de que los casados estén mal casados. Unas veces porque

«Provemos a ver se será possível dar alguma regra ao amor, ao amor, que soe ser a principal causa de fazer os casados mal casados, umas vezes porque falta, e outras porque sobeja. Armemos-lhe, se quer, as redes; caia ele se quiser; e o mais certo será que võe, e fuja delas, porque quisá por isso o pintaram com asas». (Guia de Casados). Tapeçaria do século XVI: «Vulcano surpreende Vénus com Marte». Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.





falta, y otras porque sobra. Armémosle, si se quiere, las redes; que él caiga si es su voluntad; y lo más probable será que emprenda al vuelo, y huya de ellas; porque quizás por eso lo plantaron con alas».

No conviene, considera don Francisco Manuel, que las mujeres asistan a todos los convites ni se muestren en todas partes. Si la Reina las conoce, basta con que las vea de vez en cuando. Nunca se cansa nuestro escritor de contar anécdotas castellanas. Lo hace con una buena dosis de burla. Habla de un casado a quien le preguntaban donde iba a misa su mujer. «*Donde ouvir charamelas*», frase que se podría traducir en castellano: «*Donde escuche chirimías*». Y agrega: «*Conocí en Castilla a una titular vieja y graciosa, y en extremo honrada, que cuando se metía al coche, y le preguntaba el cochero, a donde?, respondía: A donde hubiere más gente*». Don Francisco Manuel coloca esos diálogos en castellano, con fruición y con una pizca de saña.

Poco aficionado a los animales domésticos era don Francisco Manuel. Ni siquiera se escapaban los ruiseñores. «*Ruiseñor de todo el año, que canta de noche y después dicen que despierta nostalgias (saudades), de qué sirve? De qué sirven las "saudades" cuando está el marido en casa? No conviene que haya "saudades" en este tiempo, ni que se conozcan*».

Pensava que las amigas de la mujer pueden ser peligrosas. «*Soy tan mal pensado, que creo que*

han hecho mucho más daño en el mundo las amigas que las enemigas. Y así, acostumbro decir que a los hombres los pierden sus enemigos y a las mujeres sus amigas».

Grave y agudo observador, desde sus guerras, sus cárceles, sus banquetes, don Francisco Manuel de Melo!

«*Las mujeres bonitas, sostiene, acarrearán toda clase de riesgos, desde el momento en que salen a la calle. En cambio, si se está casado con una fea, basta con salir de casa para encontrar a otras mejores, que alegran la vista*».

Las gastadoras y las vanidosas reciben frases lapidarias. También aconseja tener sumo cuidado con las mujeres que se parecen al río Nílo, «*del que no se conoce el nacimiento y toda su corriente. Hay que huir, Señor, de ellas, como de los mismos cocodrilos que dicen que lleva ese río*».

El destinatario misterioso de los consejos siempre recibe el trato de Señor o de Vuestra Merced. Es un recurso retórico que confirmaría plenamente, a la luz de la teoría literaria moderna, el carácter creativo y ficticio del texto de Don Francisco Manuel. «Discurso imaginaria» diría una mujer culta de nuestros días. E incurriría, de inmediato, en el furor de nuestro personaje, que dirige algunas de sus andanadas principales a las supersábias, a las cultas latiniparlas. He aquí, para terminar, una anécdota de confesionario en la *Carta de quía de casados*:

«*Confesábase una mujer honrada con un fraile viejo y malhumorado; y como comenzase a decir su confesión en latín, preguntóle el confesor: Sabéis latín? Díjole: Padre, me crié en un monasterio. Tornó a preguntarle: Qué estado tenéis? Respondióle: Casada. Ante esto volvió: Dónde está vuestro marido? En la India, mi Padre. Entonces repitió el viejo con agudeza: Entended, hija mía: sabéis latín, vos criasteis en un monasterio, tenéis marido en la India? Idos, entonces, y venid acá otro día, ya que es fuerza que traigáis mucho que decir y yo hoy día tengo mucha prisa*».

Jorge de Sena

A Poesia olhando a História

(com ecos de Álvaro
de Campos)

H e l e n a B a r b a s

*Dos Lloyd Georges da Babilónia
Não reza a História nada.
Dos Briands da Assíria ou do Egipto
Dos Trotskys de qualquer colónia
Grega ou romana já passada,
O nome é morto, inda que escrito*

*Só o parvo de um poeta, ou dum louco
Que fazia filosofia,
Ou um geómetra maduro,
Sobrevive a esse tanto pouco
Que está para lá trás no escuro
E nem a história já historia.
(Gazetilha, Álvaro de Campos)*

O PRIMEIRO PARALELISMO POESIA/HISTÓRIA a marcar todo o pensamento ocidental estabelece-se implicitamente em Platão e declaradamente em Aristóteles, a partir das respectivas concepções (antagónicas, dado as diferentes cosmogonias) da relação entre a arte e o mundo. Platão entende as Ideias como o verdadeiro real, de que a Natureza é reflexo — acusa a arte de mimésis, de ser o reflexo de um reflexo; Aristóteles considera que o verdadeiro real reside na Natureza, cuja imitação será a suprema qualidade da arte.

Esta velha divergência institui-se como demarcação base entre as estéticas idealistas e materialistas, entre uma interpretação idealista e materialista da arte, resistindo a leituras posteriores da relação entre a arte e o real — neste caso, a poesia como arte, e a história como real — e ainda às tonalidades que a evolução epistemológica lhe tem vindo a dar.

Na teoria e na prática, poesia e história surgem ligadas na sua origem: a primeira vai buscar os seus temas à história (ainda como lenda e mito); a segunda recorre à poesia como meio de transmissão para garantir a sua permanência, divulga-se pelas epopeias.

Oriundo de um país de marinheiros,
Jorge de Sena assume-se como um ex-marinheiro
«Traído pelo mar» e forçado à terra.



O amálgama épico inicial (poesia, história, mito e direito) fragmenta-se, dando lugar a outros géneros. O poder do mito é minado pelo cristianismo; a veracidade da narrativa desafiada pela história e pelo direito. A síntese épica divide-se em duas vias paradoxais: uma de carácter ficcional, orientada porém para os ideais do Belo, do Bom e do Justo; outramais empírica, dirigida para o Real. Na primeira vão enquadrar-se os impulsos estéticos e éticos; na segunda, descobre-se como componente a história aspirando à verdade dos factos.

Diz Hecateu de Mileto: «*Escrevo de acordo com o que me parece ser a verdade, pois as histórias [logos] dos gregos são, em meu entender, muitas e ridículas*»¹. É a partir de um desejo, e de um conceito de verdade, que a história se afasta da poesia. Deixa de ser *logos*, como já fora em Hesíodo; torna-se uma exposição de informações para manter na memória os actos grandiosos e as razões dos conflitos, como afirma Heródoto². O conceito evolui, e a história passa a pretender-se não só verdadeira, mas ainda científica e imparcial, como o exige Tito Lívio³.

Ao contrário do poeta, o historiador tem por ofício explanar uma evidência e para tal deverá adoptar um determinado critério. A sua notícia exige um suporte empírico passível de verificação — os documentos, ou os factos. Por si, gene-

raliza e sintetiza. Não concebe o passado colectivo da humanidade como composto de um número infinito de acontecimentos, actos ou actividades isolados, todos eles igualmente significativos e importantes por resultarem da dor individual — o sofrimento humano que o discurso histórico postula, mas que sempre soube não poder penetrar — diz Tucídides: «*a causa mais verdadeira [dos conflitos] é a menos evidente na exposição*»⁴. Por outro lado, há um apelo ao historiador como testemunha da verdade. É responsabilizável perante uma realidade exterior ao seu discurso; o seu trabalho é sempre referencial, e susceptível de controle. Era.

No momento em que o conceito de verdade se pluraliza, esta medida torna-se variável: «*Não é um invariante transhistórico, mas uma obra da imaginação constituinte*»⁵, afirma Paul Veyne, e continua falando sobre esta imaginação que subjaz ao evoluir do conhecimento, que relativiza o conceito de verdade, fazendo-nos aceitar que nada seja verdadeiro nem falso: «*a verdade é o nome que damos às nossas opções de que não queremos abdicar; se abdicássemos delas, di-las-íamos seguramente falsas por tanto respeitarmos a verdade*»⁶.

Relativizada, uma verdade torna-se homónima e analógica de outras, origina uma verdade plural (a verdade é que a verdade varia, de Nietzsche), um sistema de verdades fabricadas, ou diversos programas de verdade, contraditórios entre si, pertencentes a um tempo e espaço heterogéneos e plurais, e dependentes da esfera de crenças, igualmente sinceras e profundas, adoptadas no momento.

Deste modo, a história — como as outras ciências — é verdade e ficção em simultâneo, porque é uma verdade nunca definitiva, que se estabelece, ainda segundo Veyne, a partir de uma ficção interpretativa.

É a analogia dos sistemas de verdade que nos permite entrar nas ficções romanescas, de

achar *vivos* os seus heróis e também de descobrir um sentido interessante nas filosofias e pensamentos de antigamente. E nos de hoje. As verdades, a da *Ilíada* e a de Einstein, são filhas da imaginação e não da luz natural⁷.

Ou, como já foidito por Álvaro de Campos: «*O binómio de Newton é tão belo quanto a Vénus de Milo. / O que há é pouca gente para dar por isso*»⁸. Será a imaginação subjacente à interpretação do historiador que encena os factos históricos, ou as marcas deixadas por eles, sob a forma de um discurso — «*Transformando as realizações de muitos anos! Numa hora de ampulheta*»⁹. Curiosamente, com a Nova História, recai agora sobre o historiador, e por razões idênticas, a secular acusação de falsidade de que o poeta se conseguiu ilibar após o Romantismo. Diz Sena, em *O Poeta é Um Fingidor*, «...a verdade em poesia, aquela verdade não perturbada pelos factores ocasionais e aquela verdade que é visão, resultarão da elisão da antinomia verdadeiro-falso, elisão essa que irá processar-se através de um ultrapassamento do em-si do poeta, ao qual tradicionalmente se identificava a essência da poesia que o poeta materializava, existenciava objectivamente»¹⁰.

O historiador é acusado de ilusionismo, de transformar em discurso sobre o real a fabricação de um texto a partir de restos documentais: a montagem ficcional dos fragmentos de que se compõe a história. Por outro lado, embora atravessasse vários graus de sofisticação, o seu objectivo mantém-se o mesmo: manter *vivo* o passado para que possa servir de exemplo, positivo ou negativo, ao presente. A sua imparcialidade é, por mais esta razão, fictícia. Os impulsos éticos, gradualmente escamoteados, emergem discretamente por detrás do desejo de proporcionar ao presente um ponto de referência necessário a uma comparação: «*nós teremos mais ardor para contemplar e imitar as vidas belas, se não ignorarmos sequer as que são más e merecem a censura...*» dizia Plutarco¹¹.

A história (seja geral ou específica, seja eventual, serial ou quantitativa) tornou-se vulnerável. Chega-se ao ponto de se aventar (com Paul Veyne) que uma vez que a história não existe, tudo é histórico. Recuando perante o risco de uma posição iconoclasta, Le Roy Ladurie considera antes que a sua força e a sua fraqueza residem no facto de ser «...uma mistura entre as ciências humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o cinema, o teatro e a ópera por outro»¹². De ciência com pretensões ao exacto, ao construir de leis universais, revela-se como uma arte de tratar os restos, uma arte de memória e encenação. Recupera, de certa forma, a sua qualidade inicial de lenda e mito: pode ser a *legenda*, no sentido original do termo, o exemplo que deve ser lido e que poderá ser seguido ou evitado; é o mito, em que se não distingue entre os seres, as acções ou os acontecimentos reais, e os imaginados ou desejados. Em Sena, a história é olhada como o ponto de confronto necessário ao presente e ao real e o recurso ao passado histórico vai manifestar-se como desejo de vencer o tempo.

Aproveitar o tempo!

*Tirar da alma os bocados precisos — nem mais
nem menos —*

*Para com eles ajustar os cubos ajustados
Que fazem gravuras certas na história
(E estão certas também do lado de baixo que se
não vê)...*

[...]

*Imagens de jogos ou de paciências
ou de passatempos —*

*Imagens da vida, imagens das vidas, Imagens
da Vida*

Verbalismo...

(*Apostilha*, Álvaro de Campos)



«Aproveitar o tempo! / Tirar da alma os bocados
precisos — nem mais nem menos — / Para com
eles ajustar os cubos ajustados / Que fazem
gravuras vertas na história...», «Apostila».
Álvaro de Campos segundo Almada Negreiros.
Faculdade de Letras de Lisboa.

Quer a sociedade, quer o indivíduo que se
interroga sobre si mesmo, que tente compre-
ender e compreender-se, que busque situar-se,
tem que se apoiar numa reflexão segunda
(termo de comparação), que não pode ser outra
senão a sua própria história. Diz-nos Sena: «a
História tem que estar presente na compreensão
da própria e pessoal humanidade, com a qual lhe
é dado compreender a dos outros...»¹³. Preenche
assim uma necessidade de passado e de funda-
mento em relação ao real, que se poderá tradu-
zir na procura de raízes:

*Raízes? Como — por metáfora — se ganham
Ou se perdem? Sendo filho? Sendo pai? As duas
coisas?
Vivendo aqui na pátria mais ou menos do que
quantos anos?
Perderam-nas Camões e Mendes Pinto no Oriente?
Ganhou-as Eça nos seus exílios de Cònsul?
Manteve-as fumos de ópio aquele Camilo
apenas Pessanha por Macau? Ganhou-as
Pessoa tão inglês de sul das Áfricas,
No seu tão esperto exílio de Lisboa?
E o Vieira padre e brasileiro na Bahia,
largara-as lá por Roma à Cristina da Suécia?*

(«Raízes», *Poesia III*, p. 206)

Tentando reatar com os desaparecidos, o
indivíduo recorre à história para simbolizar o
seu lugar, para se situar numa rede complexa
de forças e analisar as suas relações com o
social — a começar pelas instituições: a pátria,
a família. Mas, em primeiro lugar, para saber
se era noutro tempo, que se deveria ter nas-
cido:

*desta vergonha inominável que é
ter de existir num tempo de canalhas
de umbigo preso à podridão de Impérios
e à lei de mendigar favor dos grandes.*

(«Hei-de ser tudo o que...», *Visão Perpétua*, p. 175)

Ou de outro modo, noutro lugar. Saber se é
ou não arbitrário viver nesta sociedade em vez
de qualquer outra:

*Esta é a ditosa pátria minha amada. Não.
Nem é ditosa, porque o não merece.
Nem minha amada, porque é só madrastra.
Nem pátria minha, porque eu não mereço
A pouca sorte de ter nascido nela.*

(«A Portugal», *40 Anos de Servidão*, p. 89)

Ainda que nalguns casos se equiparem no
degradado das gentes, ao passado são atribuídas
as características de uma Idade de Ouro mítica,
que fazem ressaltar a coloração férrea do pre-
sente. Porém, mesmo por denegação, não se
espera um eterno retorno. É uma história linear
que serve de instrumento crítico, e justapõe a
diferença de outras organizações, outras leis e
outras modas à realidade do presente, relati-
vizando-o no tempo — um tempo que «*nos afina
e nos apura*». Depois, por si só, o tempo não exis-
te, e dele se toma consciência a partir dos «*lugares
que acabam*»:

*Apenas sei que as circunstâncias mudam
e que os lugares acabam. E que a gente
não volta, ou não repete, e sem razão, o que
só por acaso era a razão dos outros.*

(«Noutros Lugares», *Poesia III*, p. 90)

O presente é sempre vivido e construído
individualmente — a «*narração*» histórica que
cria a humanidade, ou a voz individual que, a
partir da infância («*As Crianças Cantavam*»,
Poesia II, p. 32), vai dando forma à vida, cons-
truindo a memória pela acumulação e registo
de experiências. Crescer é afastar-se de um
silêncio inicial que advém da ausência de
conhecimento do tempo, quebrado pela soma
dos instantes:

*Um intervalo
se abre de outro intervalo que foi,
e outra rasura no fluir do tempo
se instala,
da antiga em mim como de mim na antiga rasura.*

(«A Chuva Torna», *Poesia II*, p. 33)

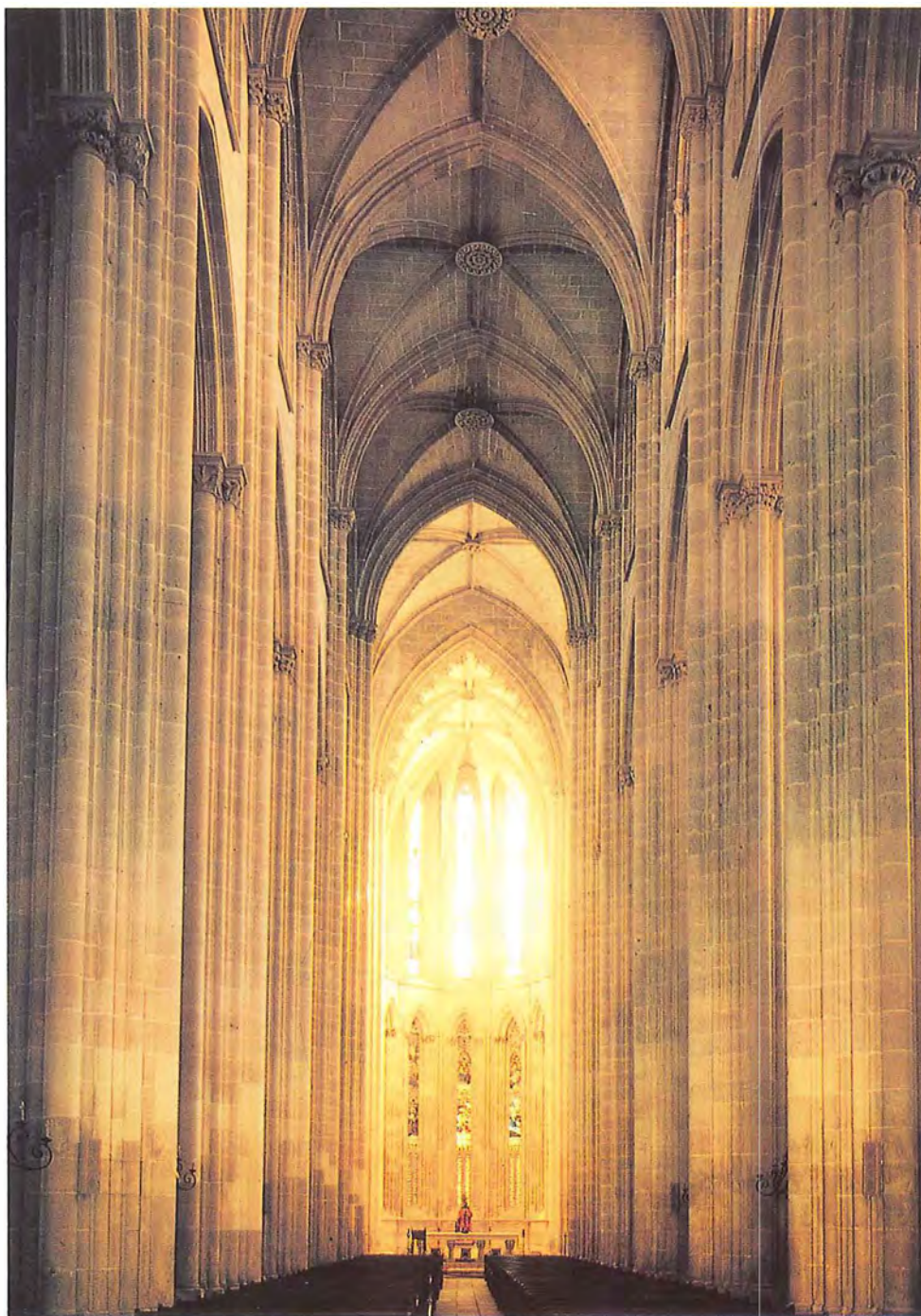
São os momentos entre os intervalos, os fragmentos — pessoais, ou históricos, mas sempre individualizados pela sua irrepetibilidade — que se instituem como memória, e se organizam verbalmente em algo de contínuo.

Do mesmo modo que o presente é indissociável do passado, também o é do futuro, dado que ambos nele se fundem e por ele se definem. O presente pode então ser considerado como um instante contínuo de confluências pelo que, quanto mais vasto for o conhecimento do passado, tanto mais vivas e fortes forem as suas experiências, tanto maiores as probabilidades de se vir a definir como um padrão para o futuro. Por tal, mais rico será o presente alargado pelo excesso de vida, de experiências, que é a pluralidade de emoções: «*O que é preciso é que o artista sinta por certo número de Outros, todos diferentes uns dos outros, uns do passado, outros do presente, outros do futuro*»¹⁴. Um sentir que é conhecimento adquirido não só pela memória das vivências individuais, mas também pela experiência imaginária das experiências dos outros:

*parado que ouves, não mais é que o tempo
de hoje em que vives só alheias vidas
de ti alheadas qual de ti vividas.*

*Por outro tempo te criaste impuro,
difuso e firme, no clamor dos versos
que os tempos de hoje reconstroem como
delidas cartas um fogacho acendem.*

(«Poema manuscrito...», *Poesia III*, p. 30)



«Mazia, vertical, de pedra branca e fria, /
longa de luz e linhas, do silêncio a arcada
sucessiva...», «A nave de Alcobaça»,
Metamorfoses.

Ou seja, dá-se a apropriação das memórias dos outros, que é manifestação de uma ânsia de totalidade, de um desejo de vencer o tempo, apesar do reconhecimento do seu curso imparável. Ao afirmar, pela memória, que o passado está morto, o presente eterniza-se e permite que se esqueça que o futuro traz a morte implícita. O tempo transforma-se em história.

Mas, enquanto a história — como memória colectiva da humanidade — organiza os seus elementos linearmente, os tempos, espaços e experiências individuais vão ser concentrados em sucessivas intuições únicas, onde a história será apenas mais uma componente, confirmando a proposta de Bergson: «*A memória é praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, contrai também numa única intuição os momentos múltiplos da duração e, deste modo, pela sua dupla operação, é causa que de facto nós percebamos a matéria em nós, enquanto que de direito a percebemos nela mesma*»¹⁵.

Enquanto soma das experiências da humanidade — ou de uma nação —, a história é absorvida e transformada em conhecimento individual. Porém, como diz ainda Paul Veyne, a história «*é conhecimento mutilado*»¹⁶, e assim aparece como o tempo mutilado do mundo que serve de contraponto ao tempo também mutilado do «eu»: o termo de comparação que lhe permitirá ordenar e datar as suas experiências, enquadrar as suas memórias. Individualizada, a história retira ao indivíduo as antigas garantias de perenidade e fama, tornando-se fonte de solidão e angústia, o medo de que «*os lugares acabem*»: «*E o medo que a vida seja isto: um hábito quebrado que se não reata/ senão noutras lugares que não conheço*».

Assim, passado e futuro encontram-se indissolivelmente unidos num presente que recoloca a noção de tempo como reconstituição finita de uma série de momentos, e explica o actual pela história.

Incapaz de vencer o tempo, Sena vai em demanda do passado pelos espaços (as cidades) e pelos objectos (as obras de arte) que heroicamente lhe sobreviveram:

*ergue-se alheia a tudo e sobre tudo a Acrópole
Polida a pedra tão marmórea em lâminas
como crispadas vidas em deuses congeladas,
...*

*Os deuses como humanos, como deuses estes
ao mesmo tempo uma cidade e gente
um vértice jamais revisitado,
devastada memória do que poderia ter sido.
Não foi, e não será.*

(«Atenas», *Poesia III*, p. 216)

Pela invocação aristotélica, o passado associa-se ao mito: o historiador conta a verdade, o que aconteceu; o poeta narra o verosímil, o que poderia ter acontecido, recriando o mundo de acordo com a sua memória. E cada fragmento — os lugares geográficos célebres ou apenas visitados, cada obra de arte olhada ou ouvida — transforma-se num dos velhos *loci* da memória retórica — de espaço, na pintura, na escultura, na fotografia, no filme; *loci* de tempo na música. Ou também na própria revisitação da linguagem que é o recurso às figuras de retórica e formas mais antigas: Camões, as cantigas de amigo, as diversas glosas de autores e momentos marcantes da literatura. E ainda, a revisitação dos lugares secretos da linguagem, pelas suas «*experiências de esvaziamento semântico*»¹⁷. Abolindo o elemento convencional das palavras, nota-se que estas continuam ainda, e apesar disso, a significar, pelo recurso a paradigmas sonoros de um *inconsciente* da linguagem. Esta é a visita ao local do som puro, das ressonâncias misteriosas: o espaço da incantação, da bruxaria e do exorcismo.

Porém, todos estes espaços, como todos os seus tempos, mesmo que apareçam em simultâ-

neo, são dados como independentes uns dos outros. Não há um tempo puro, mas tempos múltiplos, e o passado surge maculado, degradado pela intromissão do presente:

*Havia enorme, por entre as inscrições em todas as letras e línguas
uma em negras e majestosas letras: O GRAVANITA ESTEVE AQUI.
Entre mim e o Hamlet, entre a Dinamarca em que algo havia de podre
e o Portugal que estava em mim, erguia-se como um fedor turístico
(ó Mendes Pintos, Cortes-Reais, Dias e Gamas de outras eras!...)
o espectro intenso e inamovível
do Senhor Gravanita. TINHA ESTADO LÁ.*

(«Helsingör», *Poesia III*, p. 157)

A degradação que é resultado da marca humana, e em consequência da qual, todo o tempo — passado ou presente — é um tempo contaminado. Do mesmo modo, a história confirma-se como um tempo deteriorado pela humanidade:

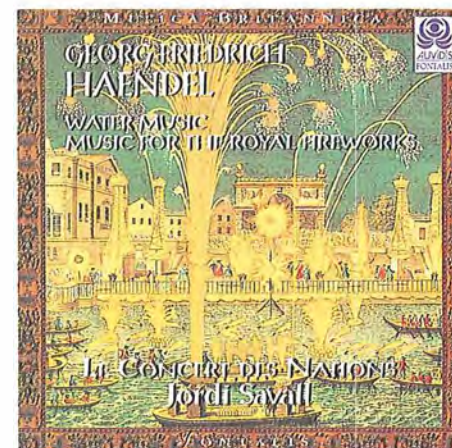
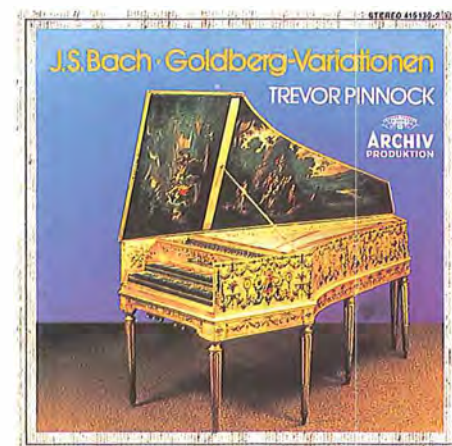
*Não foram nunca as circunstâncias nem a história
nem o destino nem a providência
quem matou a grandeza em qualquer coisa
império ou obra ou simples gesto vivo
de ser-se por instantes mais feliz.
Mas sempre o assassino se esconde
na outra humanidade...*

(«Passando onde haja túmulos», *Poesia III*, p. 142)

O miasma passível de ser remido apenas por alguns eleitos incompreendidos, que habitam o espaço: «entre o divino e o humano, onde os heróis se geram» — os artistas, os poetas:

*há só uns quantos raros transformando em ouro
a merda milenária, e sempre a multidão
ansiosa de burguesa e de servil a transformar em merda
os oiros todos de sofrer-se o mundo
e de lhe dar em forma o senso que não tem.
Para quê obras de arte? P'ra quê a literatura?*

(«A Última Calista de Milão», *Poesia III*, p. 161)



«E se a música
fôr música, ouçamo-la e mais nada».
«Bach: Variações Goldberg», *Arte da Música*.

«Ouço-te, ó música, subir aguda
à convergente solidão gelada».
«Requiem de Mozart», *Arte da Música*.

«Crepitam trompas e destilam flautas
na cressa ondulação que as proas tangem
e morre em margens de oboé e bombo,
cadenciando o choque das remadas de ouro».
«Water Music de Handel», *Arte da Música*.

Em Sena, encontra-se a alternativa entre uma história real, degradada, e uma história ideal, feita de acontecimentos a-temporais e por seres sobre-humanos, pertença do espaço do mito (que acaba também a ser desmitificado em *Ganimedes*).

Paradoxalmente, o passado aparece sempre como um tempo linear, porque irrepetível, e simultaneamente espiralado, porque parcialmente recuperável. O recurso ao passado histórico representará, pois, uma tentativa de fuga à condição de «*bicho da terra tão pequeno*».

Peregrino (*ad loca infecta*), sujeito a um tempo enganador, manhoso e cheio de sinuosidades, reconhece-se exilado, por acaso, no século xx. Por sua vez, o local que habita é demasiado estreito, e torna-se imperioso um alargamento dos horizontes. Assim, eleger como sua pátria, não mais um terreno delimitado geograficamente, nem um tempo cronologicamente determinado, mas a permanência (relativa) da sua língua, enquanto transmissora não só da sua cultura, mas principalmente enquanto elemento da cultura universal. A língua não é a pátria, mas a porta para o mundo além dela. Assim, o irónico lusitanismo de Sena prova-se como uma necessidade indesejada, porque é o único meio que lhe pode dar acesso ao cosmopolitismo e ecumenismo artístico. Será através da sua língua, pela sua poesia, que lhe poderá ser concedido o passaporte de cidadão do mundo.

O presente e o real, demasiado limitados, alargam-se ao mundo da ideias, uma metáfora do mundo da Arte, aquele que permanece para além das revoluções das sociedades e não conhece fronteiras políticas. Trata-se de um espaço interior e transcendente em simultâneo, que consegue abolir os limites temporais, e cuja história será a verdadeira história da humanidade.

Oriundo de um país de marinheiros, Jorge de Sena assume-se como um ex-marinheiro

«Traído pelo mar» e forçado à terra. Sentindo-se desterrado no seu país natal, viaja, exila-se (in)voluntariamente, muda de nacionalidade, morre longe e «estrangeirado». Nascido português, naturalizou-se brasileiro e depois americano — qualquer nacionalidade lhe serve enquanto cidadão do mundo das Ideias. Também o seu viajar é uma outra alternativa de conhecer um mundo real «*que não se conhece nunca*» — porque apenas reflexo daquele outro —, ou que é «*um conhecimento inútil*»¹⁸ mesmo em primeira mão:

«*acontece que o homem — se pode viver e criar abstrações — é pelo rosto e pelos seus gestos e pelo que ele, com o olhar transfigura, que podemos interrogativamente, incertamente, inquietantemente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida. E, se não fora a poesia olhando a História, nenhuma vida em verdade conheceríamos, nem a nossa própria. Não adianta muito, concordarei, este saber, e é mais do que prudente recusá-lo. Mas são precisamente as metamorfoses o que nos permite olhar a cabeça de Medusa*»¹⁹.

A metamorfose que é toda a poesia, não só olhando a história, mas a própria vida, e o que permite que esta possa ser aceite na sua estreiteza e limitação; o transfigurar da palavra que é conhecimento, experiência transformadora do próprio e dos outros:

*Pensei ser esta a soma teimosa do que não existe:
exigência, anseio, dúvida, e gosto
de impor aos outros a visão profunda,
não visão que eles fingem,
mas a visão que recusam:
esse lixo do mundo e papéis velhos
que sai dum jarrão exótico que a criada partiu
como a catedral se iria em acordes que ficam
na memória das coisas como um livro infantil
de lendas de outras terras que não são a minha...*

(«La Cathedrale Engloutie», *Poesia III*, p. 171)

o lixo do mundo e os papéis velhos, os restos de um acidente — uma metáfora da história — transformados em acordes que ficam — as imagens da vida a ser aproveitadas e verbalizadas pelos poetas.

O tipo do mundo

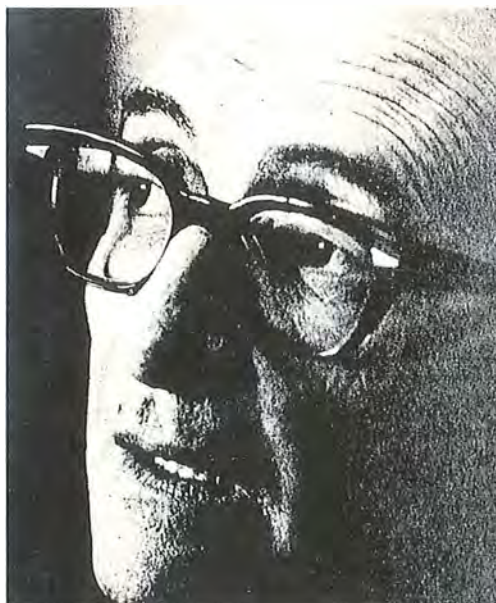
*Complexidades da vida! As facturas são feitas por gente
Que tem amores, ódios, paixões políticas, às vezes crimes —
E são tão bem escritas, tão alinhadas, tão independentes de tudo isso!
Há quem olhe para uma factura e não sinta isto.*

...
*Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!
Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a
Por tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,
Porque as facturas e as cartas comerciais são o princípio da história
E os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim.*
(*Ode Marítima*, Álvaro de Campos)

O facto histórico positivista, o evento seleccionado porque marca os tempos fortes da história, o elemento do arquivo que constitui a memória das nações, deixou de ser importante enquanto tal. A Nova História só o reconhece relativamente à série em que é enquadrado. Para a Poesia, só será relevante na medida em que possa interessar aos «cidadãos do mundo das ideias» os quais, pelo simples facto de se servirem dele, o elevam acima da sua condição de fragmento, transformando-o numa totalidade.

Deste modo, ao ser promovido a facto artístico, o facto histórico deixa de estar debaixo da alçada do referencial, muda de programa de verdade. É esta a situação que permite a anacronia de pôr em diálogo personagens históricas verídicas, mas tendo vivido em épocas diferentes, que se preencham os vazios que rodeiam os fragmentos, que se subverta o facto histórico do passado ou se alargue o seu sentido inicial — como se encontra magistralmente, por exemplo, em Cavafis (cujas referências não se pode aqui ignorar, dado ter sido traduzido por Sena). Também se descobre o contrário, o con-

denar da degradação que acaba por sofrer um evento que inicialmente se apresentou como ideal — os acontecimentos vividos por Sena aquando do 25 de Abril —, reprovação que se manifesta pela «impossibilidade» de cantar:



»... acontece que o homem — se pode viver e criar abstrações — é pelo rosto e pelos seus gestos e pelo que ele com o olhar transmite, que podemos interrogativamente, incertamente, inquietantemente, angustiadamente, conhecer-lhe a vida».

*Como te calas, poesia, longamente
Deixando-me em silêncio dentro de ti.
...
Tu calas-te de angústia. Aquele país
...
se despedaça...
...
Mas como hás-de cantar (cantaste outrora)
de uma revolta agora a desfazer-se
em lutas suicidas que condenas?
...
Ao menos grita o teu protesto agudo
O grito do silêncio que te amarra.
...
Não pela História que as nações inventam.
Mas pelo povo...»*
(«O Grito do Silêncio», *40 Anos de Servidão*, p. 179)

E poder-se-ia acrescentar, mas pela história que os poetas inventam. Nestas condições, é também possível propor um programa político:

*«Não, não subscrevo, não assino
que a pouco e pouco tudo volte ao de antes,
...
E vamos ao que importa: refazer
um Portugal possível em que o povo
realmente mande sem que só o manejem
...
E tu, canção mensagem, vai e diz
o que disseste a quem quiser ouvir-te.
E se os puristas da poesia te acusarem
de seres discursiva e não galante
em graças de invenção e de linguagem,
manda-os àquela parte. Não é tempo
para tratar de poéticas agora».*
(«Não, não subrecrevo...», *40 Anos de Solidão*, p. 200)

Não se depara aqui nem com o historiador, nem com o poeta, mas com o cidadão comum demasiado próximo dos acontecimentos, que

deles não se consegue distanciar, nem para passar ao mundo das Ideias, nem para lucidamente regressar ao seu «*entendimento amargo*»²⁰. O facto histórico precisa de tempo para poder subir ao artístico.

Apesar de nem todos os factos históricos se conseguirem transmutar em arte, e pela razão diametralmente oposta, todos os factos artísticos podem ser considerados como factos históricos do mundo das ideias, e celebrados como tal — os epigramas, as glosas, os poemas sobre outras obras de arte, como em *Metamorfoses* e *Arte da Música*. São as meditações aplicadas a situações particulares da música, da pintura, escultura ou literatura, o especular para além da arte que se institui como história também dos homens e das mentalidades. Será também o único modo de estudar uma obra de arte enquanto elemento de uma história, dado que cientificamente é impossível dar conta do acto criador e da sua originalidade — só atestáveis por outro acto criador original (como já os Românticos haviam percebido).

Assim, tanto o transformar o objecto da história das nações em objecto artístico (logo, original e único), como o recriar do objecto artístico enquanto elemento de uma história ou sociologia da arte, vão dar origem a que a história surja como palimpsesto: o poeta re-escreve-a, e transforma-a na história do que deveria (ou poderia) ter sido.

Mas o mundo da arte tem por base o mundo real, e só adquire sentido em função dele. A arte existe enquanto um modo sempre diferente de olhar o real, de o nomear e instituir. O poeta vai recorrer à estratégia da impessoalidade modernista, socorrer-se do monólogo dramático, das citações, das colagens, mas principalmente ao uso da máscara, nas suas *personae* literárias de que «Camões dirige-se aos seus contemporâneos» será um exemplo. O recurso ao facto histórico revela-se como uma outra alternativa desta estratégia: conciliar as experiências pessoais ou políti-

cas, os temores e os receios pelo estado do seu país, ou pelos abusos dos seus governantes, com a experiência colectiva de que elas são símbolo.

Deste modo, os acontecimentos históricos do passado vêm a funcionar como o eliotiano «objectivo correlativo» de uma situação presente. O passado (longínquo ou recente) é o espelho que o poeta ergue frente ao leitor, e onde este último irá projectar os seus próprios receios ou emoções, um espelho onde se vão acumulando as experiências humanas. Em Jorge de Sena, o reflexo vai de par com imagem da lente transformadora que obriga a uma visão diferente — melhorada:

*Lentes poliu para de Holanda os míopes
que delas precisavam para a escrita
comercial do açúcar e saborearem
os cantos delicados das pinturas.
...
os ângulos mediu aos teoremas
da vida humana em lentes tão convexas
que até o latim lhe é como o hebraico morto....
E sem deus teólogo traçou
as linhas da cidade constituída
segundo as leis dos anjos da razão.
E Bento se chamava este coitado
suma gentileza de existir-se
e de pensar-se em glória a paciência triste
de polir lentes sem ter deus nem pátria.
Mas só assim é que os cristais flamejam
em pura transparência apavorada.
(«Homenagem a Spinoza», *Poesia III*, p. 156)*

Reflectido, ou refractado, o objecto histórico real é transformado em poesia. Recebe uma dimensão supra-histórica: deixa de pertencer à história das nações, de que é fragmento, para passar à história da humanidade, como um todo, singular. E o poeta que o vai polindo em solidão e terror poderá ter o prémio póstumo da fama.

O conjunto de objectos, ou a série de acontecimentos, surgem como a superfície

que, por ausência, oferece a profundidade; o cenário onde se deverá enquadrar individualmente o drama situacional apropriado. E a história, enquanto universo da representação e da aparência, em que se dá primazia à manifestação exterior de um acto social, transforma-se no elemento superficial, o reflectido por excelência.

Máscaras históricas

*Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.*

...

*Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que
uma vez foi vil?
Ó príncipes meus irmãos,*

*Arte, estou farto de semi-deuses!
Onde é que há gente no mundo?*

(«Poema em Linha Recta», Álvaro de Campos)

Como em resposta a Álvaro de Campos, Sena vai dar voz ao lado mais humano da dor individual, transformando os próprios príncipes em seres iguais aos outros, recriando um mundo de gente.

As suas personagens históricas (que na maioria são literárias) chegam por vezes à beira do ridículo pela exacerbação do seu lado demasiado humano — recorde-se «Camões na Ilha de Moçambique» (*Poesia III*, p. 189) — ou atingem as raias do sublime — «À Memória de Adolfo Casais Monteiro» (*Poesia III*, p. 207).

Entre o *bathos* do primeiro e o *pathos* do segundo, há a possibilidade do *ethos* aristotélico, que procura a virtude do meio, a descrição do tom ou sentimento que prevalece numa comu-

nidade, ou num indivíduo, para suscitar os afectos suaves, a benevolência que permita compreender a realidade do ser pela sua reprodução artística — que se vai encontrar em «O Indesejado». O processo exige distanciamento relativamente à personagem que se exhibe num determinado momento de fala ou de acção. O efeito dramático acentua-se pelo facto de o poeta, omnisciente, jogar com os acontecimentos posteriores à história que relata, e que o seu protagonista ignora. A personagem é focada na iminência da queda — no momento imediatamente anterior a deixar de ser importante para a história — dado que esta só se preocupa com os vencedores, e ignora os vencidos.

António-Rei surge como um peão num jogo de xadrez, a caminho do destino certo e igual para todos que é a morte, tão indesejado quanto Camões:

*Aqui passaram todos: almirantes
ladrões e vice-reis, poetas e cobardes,
os santos e os heróis, mais a canalha
sem nome e sem memória, que serviu
de lastro, marujagem, e de carne
para os canhões e os peixes, como os outros.*
(«Camões na Ilha de Moçambique», *Poesia III*, p. 189)

Assim, ao destino certo da *tyché* (a fusão helenística da ideia de destino e *nemésis*), junta-se o destino incerto, a que estão sujeitos os homens durante a vida, a *heimarmene*. É este destino trágico que orienta todas as personagens históricas, e que domina António-Rei — cuja dimensão se agrava pelo comparar implícito com D. Sebastião:

«— Todos... E nunca saberão quem fui.
Nasci antes dos outros, morro depois deles
como se Deus se esquecesse que viver é tempo,
e que, entre ver o mundo e perdê-lo para sempre,
não basta o brilho ansioso de uma coroa distante...

*A verdadeira, a c'roa do meu povo,
rolou de mãos alheias sem passar por mim,
sem de leve ao menos me pousar na testa!
O peso que senti não era o dela,
não era o Destino a irmanar-me à Terra,
mas a montar-me... — azêmola dos Fados!»*
(«O Indesejado», *Acto III*, p. 85)

António-Rei é a personagem mais cavafiana de Sena, pois o futuro transforma-o numa «nota de rodapé», num simples pormenor marginal à história. E a tragédia do seu destino é realçada pelo facto de encarnar a versão ática do conceito de *kaloikagathia*: os belos e os bons que deveriam governar o mundo, a que os deuses e os fados se mostram indiferentes.

À tragédia da instabilidade nobre do destino individual contrapõe-se a fragilidade e o pouco valor da miríade de insectos humanos anónimos, com os quais se fazem guerras e leis, constroem e destroem impérios e civilizações. Uma tragédia existencial pois, para o historiador, são irrelevantes. Trata-se da parte da humanidade que faz *graffitis* nos monumentos e que, pela sua ignorância, tanto pode ser manipulada quanto oprimida:

*Mas este povo: o povo: esse de séculos
em terra dura e curta vida imerso?
Que sonha ou pensa? Franças e Araganças?
Se lhe tiraram a cama em que sonhar!
Se lhe não deram nunca o imaginar
mais que sardinha assada sem esperanças!
Não sonha ou pensa, apenas faz os filhos
que um dia houveram sido povo se —
um se e sempre se de tantos séculos
e terra dura e vida curta e gente
que está por cima e há outros mais abaixo
danados só de não estarem em cima
do mesmo povo, o tal que todos amam
e lhes faz figas quando voltam as costas.*
(«Os Ossos do Imperador», *Poesia III*, p. 176)



*«Aqui passaram todos: almirantes
ladrões e vice-reis, poetas e cobardes,
os santos e os heróis, mais a canalha
sem nome e sem memória...».*
(«Camões na Ilha de Moçambique», *Poesia III*).
Fotografia de Francisco José Viegas.

A noção dramática da inutilidade do sofrimento humano, bem como a generalização a partir de incidentes particulares, combinam-se com a total ausência de um tom moralizador. O olhar de Sena sobre a história nunca é neutro — por vezes leva-o ao sarcasmo, ao ataque directo ou à corrosão dos mitos da história enquanto pretexto de manipulações. Mas mais do que moralizar, trata-se apenas de um esforço didáctico:

«No que respeita ao elemento moralístico, acrescentemos que toda a poesia — [...] — é uma meditação moral. Sem dúvida que o não é (ou não deve sê-lo) num sentido normativo; mas indubitavelmente o é num sentido escatológico, de inquirição aflita sobre as origens e os fins últimos do Homem»²¹.

Às personagens agindo como actores, sujeitas a um determinismo por vezes divino, por vezes histórico; à utilização das máscaras e monólogos dramáticos; ao recurso aos acontecimentos históricos interpretados de um modo pessoal; contrapõe-se o culto da sensualidade nos poemas eróticos, enquanto modo de transportar para todos os dias a festa dionisíaca, pelo sacralizar do momento do encontro (que poderia corresponder à atomização de um ritual), será possível considerar que, em Jorge de Sena, a história (e a vida) se transformam numa nova versão de tragédia — ecoando ainda a proposta de Aristóteles. Mas, mais do que isso, nas mãos do poeta, descobre-se que a história acaba a recuperar o seu estatuto primordial de *logos*.

¹ M. H. da Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, F.L.U.C., 1982, p. 127.

² «Esta é a exposição de informações [estória] de Heródoto de Hali-car-nasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis praticadas quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros; e, sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros»; *Ibid.*, p. 217.

³ «Eu Lívio [...] enquanto indago e revolvo com toda a aplicação e cuidado aquelas coisas antigas (as histórias dos antigos romanos) de todo o cuidado, o qual posto que não possa torcer o ânimo de mim, que escrevo da verdade, contudo pode fazer esse ânimo inquieto. Determino eu Lívio nem afirmar nem refutar aquelas coisas que se contam antes de se fundar a cidade de Roma, ou na sua fundação mais convenientes às fábulas dos poetas do que aos verdadeiros escritos das coisas verdadeiras e obradas. Concede-se esta licença à antiguidade que, confundindo as coisas humanas com as Divinas, faça os princípios das cidades mais dignos e respeitados»; «Prefácio» in *Historiarum ad Urbe Condita Decadis Primae*, trad. anón. séc. XIX, p. 2.

⁴ M. H. da Rocha Pereira, *op. cit.*, p. 294.

⁵ «... la vérité est la plus variable des mesures. Elle n'est pas un invariant transhistorique, mais une oeuvre de l'imagination constituante», Paul Veyne, *Les Grecs Ont-ils Cru à Leus Mythes?*, Paris, Seuil, 1983, p. 127.

⁶ «... la vérité est le nom que nous donnons à nos options, dont nous ne démordrions pas; si nous en démordrions, nous les dirions décadémement fausses, tant nous respectons la vérité»; *Ibid.*, p. 137.

⁷ «C'est l'analogie des systhèmes de vérité que nous permet d'entrer dans les fictions romanesques, de trouver vivant leurs héros et aussi de trouver un sens intéressant aux philosophies et aux pensées d'autrefois. Et à celles d'aujourd'hui. Les vérités, celle de l'Illiade et celle d'Einstein, sont filles de l'imagination et non pas de la lumière naturelle»; *Ibid.*, p. 34.

⁸ In *Poesias*, Lisboa, Ática, s/d., p. 110.

⁹ W. Shakespeare, Prólogo a *King Henry the Fifth*.

¹⁰ In *O Poeta é um Fingidor*, Lisboa, 1961, p. 24. Todas as restantes obras de Sena foram consultadas nas primeiras edições. Lisboa, Moraes Editores para *Poesia I, II e III*; bem como *40 Anos de Servidão, Sequências e Visão Perpétua*, Porto, Paisagem Editora para *O Indesejado*.

¹¹ Plutarco, *Vidas Paralelas*, tomo IV.

¹² In «História – Uma Paixão Nova», apud. *A Nova História*, Lisboa, Ed. 70, 1977, p. 34.

¹³ In «Postfácio-1963», *Metamorfoses*, apud. *Poesia II*, p. 58.

¹⁴ In «O Poeta é um fingidor», *op. cit.*, p. 25.

¹⁵ «La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent, contracte aussi dans une intuition unique des moments multiples de la durée, et ainsi, par sa double opération, est cause qu'en fait nous percevons la matière en nous, alors qu'en droit nous la percevons en elle», H. Bergson, *Matière et Memoire*, Paris, P.U.F., 1982, p. 24.

¹⁶ Paul Veyne, *Como se Faz a história*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 24.

¹⁷ F. B. Martinho, «Leituras na Poesia de Jorge de Sena», in *Colóquio Letras*, Maio, 1982, nº 67.

¹⁸ «De correr mundo...», *Poesia III*, p. 159.

¹⁹ «Postfácio — 1963» a *Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 163.

²⁰ «Os Poetas se publicam todavia», *40 Anos de Servidão*, p. 205.

²¹ «Postfácio — 1963» a *Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 158.

O «amargo rio» da melancolia na poesia de Carlos de Oliveira

Fernando Pinto do Amaral

NÃO PARECE DESPERTAR HOJE GRANDES DÚVIDAS a importância da obra poética de Carlos de Oliveira e o modo como nos seus textos se faz sentir essa peculiar forma de tristeza a que os Antigos chamavam melancolia. A sua escrita avulta, assim, entre as mais decisivas do século xx português, não só pela inteligente abordagem de uma dimensão social enquadrada no neo-realismo, como também por uma acentuada preocupação com a linguagem e com a procura da harmonia no espaço interior do poema, de forma a que cada uma das suas palavras adquira o peso mais justo em relação às outras, reforçando o rigor, a coerência e a eficácia expressivas, ao ponto de nada parecer estar a mais nos seus versos. Esta atitude — que, segundo Maria Alzira Seixo, «*se dirigiu no sentido da depuração da matéria verbal, de uma contenção de expressão e de um rigor no contorno do verso*» (Seixo, 1980, p. 201) — haveria de influenciar a geração dos anos 60 e de conferir à poesia de Carlos de Oliveira uma mistura de *densidade* e *rarefacção* absolutamente singular na nossa contemporaneidade.

Procuremos, então, acompanhar o *Trabalho Poético* do autor e comecemos por sublinhar até que ponto nele se fazem sentir as consequências de uma radical contradição, de um conflito que radica bem fundo e ultrapassa a clássica dialéctica neo-realista do desespero transformado em esperança ou vice-versa. Decerto que tal dialéctica está presente em Carlos de Oliveira, mas atinge aqui um grau e uma amplitude mais *existenciais* — uso este adjectivo na esteira de Eduardo Lourenço, que o aplica ao poeta (Lourenço, 1983, p. 143) —, uma intensidade mais intimamente ligada à génese da própria escrita e à sua incessante busca de harmonia:



Fotografia de arquivo do JORNAL DE LETRAS.

*Em lágrimas e rios se define
a dialéctica da esperança:
nas lágrimas que são o espanto e o frio,
nos rios, a torrente que não cansa*

*De contrários se faz toda a harmonia:
e nasce nas crisálidas, nas casas,
entre o sonho e o preço da alegria,
o desenho do voo antes das asas.*

*Assim meus versos noutros explicados,
contradição, crisálida, bolor;
me levassem à fonte donde corre
a harmonia do canto libertado.*

(Oliveira, 1982, p. 55)

Há nestes versos matéria suficiente para alargar o âmbito das pulsões contraditórias em Carlos de Oliveira: por exemplo, e apesar da essencial correspondência entre as lágrimas e os rios graças ao mesmo elemento líquido, deparemos com uma ânsia de atingir a harmonia e a libertação através de um movimento ascensional (o voo, as asas, o sonho) oposto a uma realidade terrestre na qual as palavras são, afinal, «*contradição, crisálida, bolor*» — três substantivos carregados de sentido nesta poesia, sobretudo pelo valor de *metamorfose* insinuado no destino da crisálida, mas também pelo carácter involuntário, surdo, sub-reptício ou clandestino que define o lento mas inexorável crescimento do *bolor* sobre todas as coisas, do modo mais pobre e imperceptível: «*Os versos / que te digam / a pobreza que somos / o bolor / nas paredes / deste quarto deserto*» (id., p. 78).

Regressemos, porém, à faceta contraditória mais neo-realista e recordemos a formulação de Eduardo Lourenço, para quem tal aspecto passa pela «*contradição entre uma “tristeza” na qual a subjectividade tem parte e uma obrigação de esperança capaz de*

dar sentido à vida e sobretudo à luta de certos homens por um mundo diferente» (Lourenço, 1983, p. 144). Permanecendo a este nível interpretativo (operatório em Oliveira mas também noutros autores da mesma tendência), não é difícil arrolar textos que ilustram quer essa esperança sentida como necessária — «*Por mais que nos doa a vida / nunca se perca a esperança*» (Oliveira, 1982, p. 61) —, quer a situação histórico-literária em que o poeta se encontra inserido, marcada por uma espécie de imperativo do código neo-realista segundo o qual os escritores devia tentar fugir de quaisquer queixumes ou melancolias. É claro que, como notou Eduardo Prado Coelho, «*essa acusação só podia vir dos que pretendem ver em toda a poesia um optimismo beato e estupidamente alheio à condição desamparada dos homens*» (Coelho, 1972, p. 108) mas, ainda que primária, ela é suficientemente importante para que num célebre soneto Carlos de Oliveira lhe responda, sintetizando a posição pessoal que assume nessa encruzilhada:

*Acusam-me de mágoa e desalento,
como se toda a pena dos meus versos
não fosse carne vossa, homens dispersos,
e a minha dor a tua, pensamento.*

[...]

Hei-de cantar-vos a beleza um dia,

[...]

*Entretanto, deixai que não me cale:
até que o muro fenda, a treva estale,
seja a tristeza o vinho da vingança.*

*A minha voz de morte é a voz da luta:
se quem confia a própria dor prescrita,
maior glória tem em ter esperança.*

(Oliveira, 1982, pp. 20-21).

Ao procurarem, de certo modo, *justificar* pelo sofrimento colectivo a insistência na tristeza individual — que chega a ser tomada como «vingança» —, estes versos ajudam a explicar a atitude socialmente empenhada do poeta e contribuem para o integrar numa problemática neo-realista que surge, aliás, em moldes naturalmente disfóricos ao longo da sua obra, tanto nas referências à miséria económica dos camponeses — «*Trago notícias da fome / que corre nos campos tristes: / soltou-se a fúria do vento / e tu, persistes. / (...) / Foi-se a noite foi-se o dia, / fugiu a cor às estrelas: / e, estrela nos campos tristes, / só tu, miséria nos velas*» (id., p. 14) — como no sentimento humano de *compaixão* (etimologicamente compadecer-se é *sofrer com* alguém, ao escutar o eco de uma dor colectiva chorada pelo povo: «*oiço sem querer o meu povo chorar*» (id., p. 21); «*Olhos do povo que cismais chorando, / olhos turvos de outrora, / chegai-vos ao calor que irá secando / o coração — da chuva que em nós chora*» (id. p. 12). Neste contexto, mais uma vez a mágoa do sujeito se legitima, porquanto não passa do simples reflexo de uma desgraça nacional: «*Nunca o fogo dos fâscios nos cegou / e esta própria tristeza não é minha: / fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha*» (id., p. 31).

Ainda num quadro de contornos neo-realistas podem compreender-se alguns (relativamente raros) fragmentos que transmitem a fé num futuro melhor sob todos os aspectos, como quando se escreve que «*Cantar é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras*» (id., p. 55), quando o sujeito adquire a primeira pessoa do *plural* para afirmar a crença nas virtualidades científicas do modelo marxista — «*medimos o futuro em anos-luz / dando à esperança a validade da ciência*» (id., p. 75) — ou ainda quando acaba por exhibir, no texto final de *Terra de Harmonia*, uma serena confiança na renovada alegria de viver a vida: «*Escrevo na*

madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua» (idem, p. 72).

Qualquer leitura atenta verificará, todavia, que este não é o *pathos* preponderante em Carlos de Oliveira, parecendo sempre, de algum modo, o resultado de um esforço racional e consciente do sujeito para combater o seu instintivo e frequente pendor para se entregar à melancolia. Não que se trate de uma tristeza estéril ou umbilicalmente voltada sobre os meandros da sua vida, já que está embebida por um sentido universal da dor terrestre. Como observou Gastão Cruz, «*Carlos de Oliveira vê o planeta como uma extensão do sofrimento humano*» (Cruz, 1989, p. 85) e daí, talvez, o clima *trágico* de que fala Eduardo Lourenço a propósito da sua poesia, bem mais complexa do que poderia ser sugerido por uma interpretação segundo o código neo-realista habitual. Para mergulhar (e este aqui é um verbo adequado na densidade desse clima, gostaria de citar na íntegra um poema aparentemente legível segundo a dialéctica desespero/esperança, mas carregado de uma ambiguidade capaz de sabotar qualquer conclusão mais linear ou reconfortante:

*Canta na noite, o sentimento da terra,
ou morreste, flor estranha?
Há tanto já que chove e nós sem lenha,
sem paz e sem guerra.*

*Há tanto. E eu sei lá bem
se ainda persistes,
minha incólume esperança.
Vão-me doendo os olhos já de serem tristes.*

*Vão-me doendo,
que mos turva de sombra o desespero.
E escrevendo à luz débil me pergunto
se é a morte ou a manhã que espero.*

(Oliveira, 1982, p. 13)

De acordo com a nota dos editores, esta edição da Caminho, de 1992, «responde a um desejo de Carlos de Oliveira: reúne num único volume os textos que o Autor reconhecia como constituindo a sua obra».

Um texto como este mostra-nos até que ponto a «*incólume esperança*» está minada por uma incerteza quanto ao seu desabrochar futuro, que corresponderia à transformação da *noite* (com que inicia o poema) na *manhã* com que termina. Tal metamorfose permanece, contudo, num plano meramente hipotético, sob a ameaça da morte, que paira, aliás, sobre todo o amargo lirismo de Oliveira.

E é num belo soneto de *Cantata* (quase uma *arte poética*) que esta poesia, francamente impregnada por uma surda tristeza existencial, se reconhece prisioneira do sofrimento e incapaz de dar «*a leve tẽmpera do vento*» ao duro mineral de que são feitas as suas palavras:

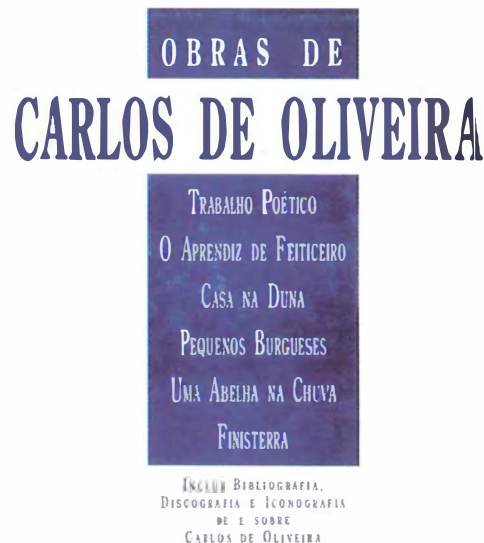
*Rudes e breves, as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
mas as pedras de fogo transformei-as
nas lousas cegas, áridas, da morte,
o dicionário que me coube em sorte
folhee-i-o ao rumor do sofrimento:
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve tẽmpera do vento.*
(id., p.80, destaque meu).

Espreitemos, então, para essa «*mina obscura e insondável*» e reparemos num traço distintivo deste poeta — refiro-me à consistência *material* adquirida pela emoção a que geralmente se chama *tristeza*, manifestada, acima de tudo, pela frequência e pela pregnância das imagens relacionadas com um campo semântico ao qual pertencem diversos emblemas do estado líquido, como por exemplo, ao nível humano, o *sangue*, o *choro*, as *lágrimas*, e, ao

nível da paisagem, a *chuva*, ou os *rios e mares* que engrossam com a sua água. Disso nos fala um texto em prosa intitulado «O Fundo das Águas» — «*E desta angústia vou tecendo as palavras, desta água salgada e doce como as lágrimas e o sangue*» (id., p. 71) — e ainda outros poemas como «Lágrima» (cf. id., p. 79) ou o conhecido «Soneto da Chuva», em que a dor é algo que *se bebe* e em que a própria definição da poesia surge sob a forma fluida de um caudaloso rio de lágrimas:

*Porque bebes as dores que me são dadas,
desfeito é já no vosso próprio frio
meu coração, visões abandonadas.
Deixem chover as lágrimas que eu crio:
menos que chuva e lama nas estradas
és tu, poesia, meu amargo rio.*

(id., p. 71)



CAMINHO

Penetrando um pouco mais na referida «*mina obscura*», dir-se-ia que, sob a égide de uma clara oposição entre o *alto* e o *baixo*, entre a elevação e as profundezas — «*Ao alto, imprevisíveis tempestades / e um difícil limite a conceber; / debaixo grutas e profundidades / estruturas a criar e a apodrecer*» (id., p. 34) —, a poesia de Carlos de Oliveira não hesita em descer ao abismo de si mesma, fazendo-o sem a religiosa tensão de um Régio, mas descobrindo ao longo desse caminho o fascínio e o terror de um panorama submerso e infestado por uma sombria e luxuriante fauna e flora repleta de imagens informes ou viscosas, próximas desse lodo indefinido onde cresce o plâncton das mais ínfimas vidas — musgos, líquenes, fungos, vermes, fetos, algas, etc. — imersas num magma larvar e placentário que exprime, como sublinhou Eduardo Lourenço, «*obsessão pelo orgânico abortado*» (Lourenço, 1983, p. 176), e se concretiza em inúmeros poemas alusivos a «*lagos esverdeados*», a «*vermes que apodrecem*» (cf. Oliveira, 1982, p. 7) ou ao «*mundo das verdes águas e dos pântanos*» (id., p. 39), atingindo o resultado alegoricamente mais estruturado em «*Descida aos Infernos*», de que citarei apenas alguns excertos:

*Desço
pelo cascalho interno da terra,
onde o esqueleto da vida
se petrifica protestando.*

[...]

*Toldam-me os olhos gigantes de placenta
génios abortados no parto destas furnas
onde não chega nunca, ó coisas diurnas,
a vossa luz piedosa.*

*Desço
para o centro da terra,
atravessando o sono inicial
dos fetos líquidos dos lagos.*

[...]

*cavalgo devassando as fontes da vida
donde goteja um leite amargo e turvo.*

[...]

*Coisas sem forma rastejando
nas estalactites de chama
como larvas ou baba*

[...]

*como aranhas do susto
na minha alma de lama.*

[...]

*Esse segredo de fogo inviolado,
esse fragor apenas, que não se pode olhar;
essa dor sem alívio
que seca as lágrimas antes de as criar.*

(id., pp. 42/45)

Poder-se-á objectar que tudo isto parece ter pouco a ver com a melancolia. Nada mais falso, visto que em Carlos de Oliveira a dimensão elegíaca e a pulsão nostálgica, ao arrastarem o sujeito para um passado diluído no tempo e ao fazerem arder com um peculiar perfume a «*lenha / da melancolia*» (id., p. 83), obrigam a essa estranha descida iniciática e abismal rumo ao desconhecido de si mesmo, atravessando um plasma psicanaliticamente associável ao inconsciente e à escuridão de uma noite habitada por figuras oníricas. Ao definir o *tempo* como «*lama de sangue*» (id., p. 69) ou ao afirmar, na abertura de «*A Noite Inquieta*»: «*deixai que escreva pela noite dentro: / sou um pouco de dia anoitecido / mas sou convosco a treva florescendo*» (id., p. 31), o sujeito está a mergulhar nessa água sempre misteriosa cujo caudal se alimenta da «*chuva da lembrança*» (id., p. 86) e vai escorrendo à medida que o fluxo da memória se deixa impregnar por esse reino de penumbras, cujo regresso se torna por vezes tão penoso que leva o *eu* a desejar o esquecimento:

*Já escuro e denso o rio da memória
flui e me entristece,
se acaso lembro que chorei
o que nem lágrimas merece.
[...]*

*Foge, inimiga sombra, volve
à sombra antiga de que vens rumorejando:
e lá, pátria do esquecimento,
seja olvidado o que me fores lembrando.
(id., p. 36)*

Deste modo, a melancolia inscreve-se neste discurso lírico em diversos planos: por um lado, como resíduo da memória turva e impura de um tempo que passou e já não volta, sendo nessa «*dor do tempo que se perde*» (id., p. 30) que mais tragicamente sentimos todo o lodoso peso de uma alma procurando em vão a limpidez pura e cristalina dos dias engolidos pela voragem — repare-se, a este propósito, no poema «Água» e na angústia dos seus versos breves e contidos, quase a fazer lembrar Nemésio:

*A água pura dos poços
que a alma teve
leva já lodo à superfície:
e o escuro tempo da velhice
e nós tão moços.*

*A água tormentosa
que a alma agora tem
cai de meus olhos tristes:
ó tempo, ó tempo alegre,
onde é que existes?*

(idem, p. 26)

Por outro lado, é precisamente a ingloria busca desse tempo desaparecido que transmite a alguns poemas uma intensa carga afectiva, por vezes evocando reminiscências pessoais marcadas pelo repentino fulgor de um

sentimento passional de novo claramente visível à superfície do rosto mais amado, aí desencadeando uma desesperada fusão amorosa mercê da qual as próprias lágrimas choradas pelo *eu* e pelo *tu* se confundem:

*Arde no lar o fogo antigo
o amor irreparável
e de súbito surge-me o teu rosto
entre chamas e pranto, vulnerável:*

*como se os sonhos outra vez morressem
no lume da lembrança
e fosse dos teus olhos sem esperança
que as minhas lágrimas corressem.*

(id., p. 70)

Noutros momentos igual e dolorosamente líricos, tais recordações surgem ligadas a lugares concretos, que se deixam extravasar em textos de recorte tradicional como a «Elegia de Coimbra» — «*correm as lágrimas ao rio, / a esse vale das dores passadas, / mas choram as paredes e as almas / outras dores que não foram perdoadas*» (id., p. 20) — ou a comovida «Elegia da Ereira», colocada sob uma epígrafe de Afonso Duarte, encarado como o *mestre* do poeta:

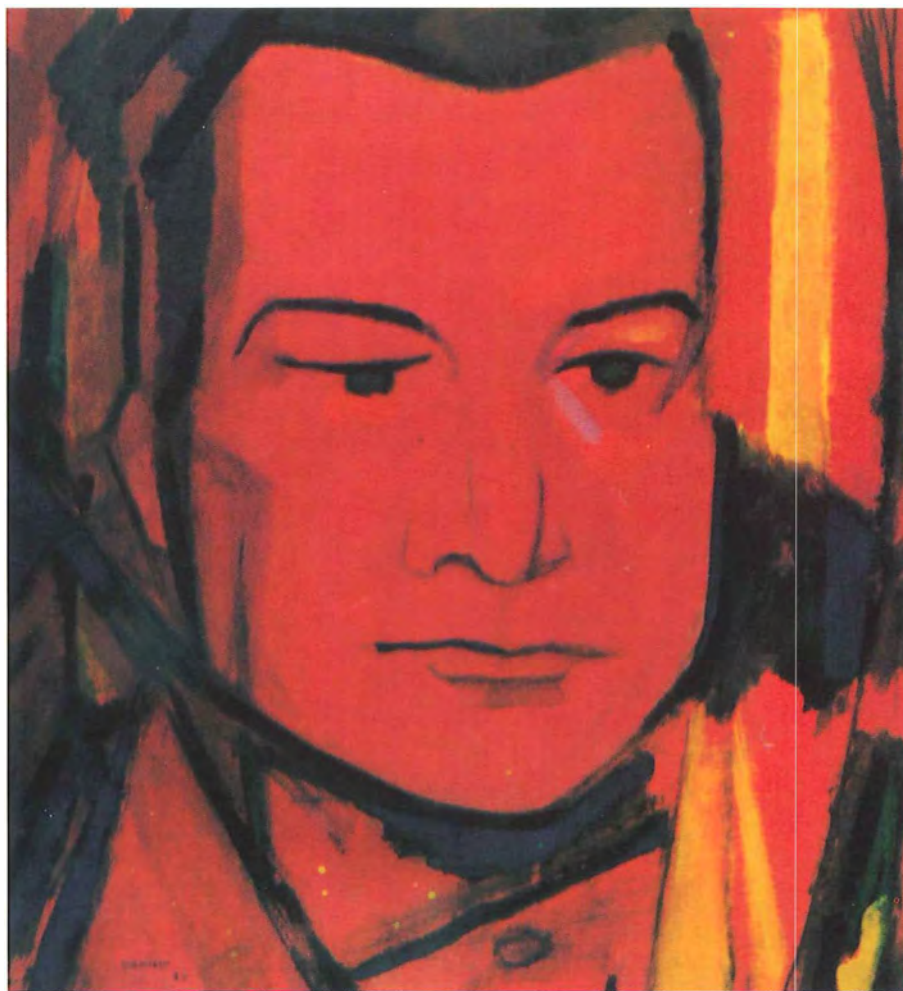
*Lágrimas desprendidas
dum olhar terrestre
que a loucura escurece,
lá vamos nós,
lá somos, mestre,
aquelas sombras flutuando ao luar.*

*E no entanto a terra,
esse magoado coração do espaço
chama ainda por nós.*

*Que lhe diremos, mestre,
tão pobres e tão sós.*

(idem, pp. 68-69)

Por último, deve dizer-se que a pertinência destas considerações a respeito da melancolia se motiva sobretudo na primeira parte da obra poética de Carlos de Oliveira (até *Sobre o Lado Esquerdo*), já que na derradeira fase da sua poesia (digamos a partir de *Micropaisagem*) a tendência para a rasura da instância subjectiva inibe qualquer leitura rastreadora de sentimentos melancólicos nos moldes em que os temos visto até aqui. Propondo, num ensaio recente (cf. Silvestre, 1994), uma interessante interpretação da poesia dessa última fase e articulando-a com o romance *Finisterra*, Osvaldo M. Silvestre soube mostrar-nos até que ponto o isolamento laboratorial do sujeito, ocupado a descrever e a analisar o universo no seu *micro-rigor*, implicando uma «suspensão da História» (cf. id., p.25) e «transformando o mundo (as suas ruínas) em paisagem» (id. p.28), confere a esta poesia a dimensão de uma pastoral desertada pelo pastor ordenador e a afasta do clássico modelo neo-realista. De acordo com a leitura de Silvestre, «nas obras terminais de Carlos de Oliveira assistimos ao finis terrae do imaginário marxista, o que nos é dado por uma textualidade alheia já às convenções da literatura neo-realista» (id., p. 43). Curiosamente, e ainda segundo este crítico, é à luz (ou à sombra) desse *finis terrae* que a obra de Oliveira se relaciona com a atmosfera de pós-modernidade que marca o nosso final de século e, poderia acrescentar-se, com o difuso e fragmentário perfil da sua *melancolia* — um perfil tão fugidio e imperceptível como o do *musgo* de que nos fala o último poema de Carlos de Oliveira e que, «em seu discurso esquivo/ de água e indiferença» (Oliveira, 1982, p. 190), talvez nos dê «alguma ideia disto» (idem, *ibidem*).



BIBLIOGRAFIA

- Eduardo Prado COELHO, *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense ed., 1972.
- Gastão CRUZ, «Carlos de Oliveira: uma Poética da Brevidade no Contexto do Neo-realismo» in Aa.Vv., *A Phala / um Século de Poesia - 1888/1988*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
- Eduardo LOURENÇO, *Sentido e forma da Poesia Neo-realista*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1983 (ed. org.1968).
- Carlos de OLIVEIRA, *Trabalho Poético*, Lisboa, Sá da Costa, 1982.
- Maria Alzira SEIXO, «Carlos de Oliveira», in Aa.Vv., *Portugal — Terra e o Homem*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1980.
- Osvaldo M. SILVESTRE, *Slow Motion — Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade*, Coimbra/Braga, ed. Angelus Novus, 1994.

Carlos de Oliveira num retrato de Mário Dionísio, incluído na edição da Caminho.

Entre dois mundos

Referências clássicas na poesia de Graça Moura

Isabel Pires de Lima

QUANDO SE FALA NA OBRA DE GRAÇA MOURA, conceitos como polimorfismo, intertextualidade, erudição, neo-maneirismo, narratividade poética, neo-classicismo, racionalidade irónica, melancolia contida, biografismo dessorado, sensibilidade pós-moderna acorrem. Com efeito, disso tudo importa falar se se quer conjugar todas as vertentes numa obra tentacular como a do autor em questão. E o qualificativo tentacular não é despidendo, porque há qualquer coisa de ameaçador e de dificilmente cernível na obra de Graça Moura — ameaça que atinge leitor e autor, num «nó cego» em que um e outro se enredam, obrigando-os a um eterno «regresso» à leitura e à criação, como se o mundo, a realidade estivessem aí. E não estará aí a sua inteligibilidade?

Falarei, portanto, e antes de mais desse polimorfismo que se manifesta na acumulação de títulos de poesia, ficção, teatro, ensaio, tradução. Desde o ano de 1963, em que se estreia como poeta com *Modo Mudando*, a sua torrencial obra contempla: 1- cerca de uma vintena de livros de poesia; 2- quatro romances, o primeiro dos quais, *Quatro Últimas Canções*, publicado em 1978; 3- duas peças de teatro, sendo a de estreia de 1987, um auto de Natal, intitulado, *Ronda dos Meninos Expostos*; 4- à volta de quinze títulos de ensaio, abrangendo áreas tão diversas como os estudos camonianos — em que Graça Moura é particularmente reincidente —, a historiografia, ou obras de escritores contemporâneos (Mourão-Ferreira, Nemésio, mas também Herculano) e 5- uma destacada actividade de tradutor, envolvendo autores de épocas e línguas diversas, de língua inglesa (Shakespeare), alemã (Gottfried Benn), italiana (Dante), francesa (Villon). Graça Moura tem sido um escritor bastante premiado, mas foi exactamente o seu trabalho de tradutor de Dante, designadamente de *A Divina Comédia*, que lhe valeu aquele que porventura foi o mais importante de todos os que até agora recebeu, o Prémio Pessoa.



Esta vasta obra é construída — e acentua a palavra construída — sobre um aturado trabalho ofical, visível a diversos níveis e desde logo, no que à poesia diz respeito¹, num tratamento do ritmo, da rima, da assonância ou da paranomásia que contribuem muitíssimo para uma limpidez que a percorre e para uma inteligibilidade nem sempre imediatamente discernível mas sempre por essa via imediatamente presentida e como que oferecida ao ouvido e ao fôlego do leitor. Proponho um poema de um dos dois livros que Graça Moura publicou em 1997 — *Uma Carta no Inverno*² e *Poemas com Pessoas*³. Trata-se do soneto «égua e vento» (p. 30), deste último livro, que glosa uma epígrafe de André de Resende — «*tagrum montem, in quo equae vento concipiunt olesiponi vicinum varro afferit*» («Varrão diz que existe um monte Targo perto de Lisboa no qual as éguas concebem do vento»):

*dizes que emprenham éguas do vento
dizes que o vento não lhes dá tréguas,
dizes que o tejo corre barrento
por muitas léguas.*

*dizes que bebem nas águas éguas,
crina enredada, ventre sedento,
digas, desdigas, o vento é cego: as
margens fogem no assombramento.*

*no rodopio vai-se a paisagem
e a égua é fogo, de alucinada,
quando os sentidos turvos reagem,*

*suão fecundo, estéril nortada:
dão seus relinchos através da imagem
potros de nada.*

Serve ainda este poema para atentar na aludida intertextualidade enquanto acentuado e permanente traço da obra de Graça Moura,

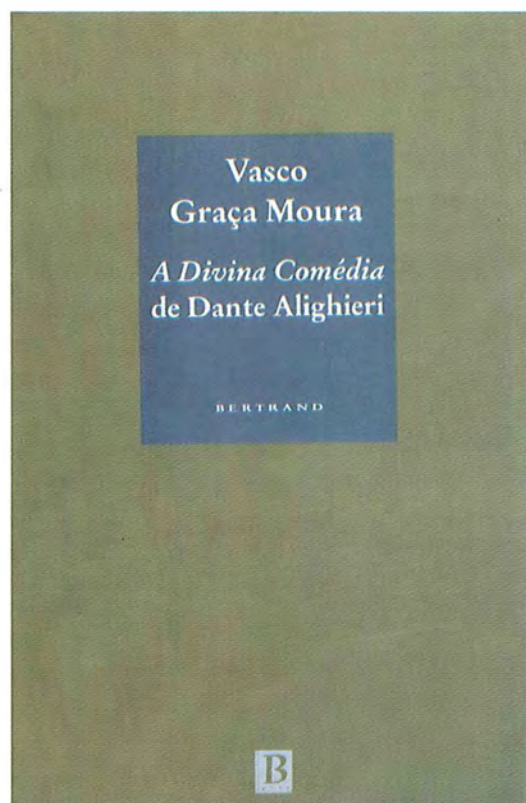
sugerida pelo próprio poeta em títulos como *Os Rostos Comunicantes* (1984) ou o referido *Poemas com Pessoas*. Intertextualidade que se estabelece com o arquitepo da cultura ocidental nos seus mais diversos textos da ordem da literatura, da filosofia, da música, da pintura. Há da parte do nosso autor uma tendência omnívora relativamente à cultura ocidental e muito especialmente à cultura clássica — que aqui nos importa de sobremaneira — e que o leva, num gesto bem pós-moderno, a fazer seus, numa atitude mais ou menos paródica, mais ou menos lúdica ou mais ou menos reverenciadora, um sem número de textos dos outros, uns mais, outros menos canónicos.

No poema em questão, essa intertextualidade manifesta-se explicitamente na epígrafe de André de Resende, que por seu turno cita Varrão, a qual é pretexto para a elaboração de uma belíssima metáfora sobre a metáfora, ou se se preferir sobre a «imagem» de que fala o último terceto: «*suão fecundo, estéril nortada: / dão seus relinchos através da imagem / potros de nada*». E manifesta-se ainda, a referida intertextualidade, implicitamente na própria adopção de um género clássico, o soneto, atitude que se repete inúmeras vezes no universo poético do autor: sextinas, elegias, oitavas, éclogas, cartas, odes, canções, recitativos povoam esse universo, incorporando inclusivamente muitos títulos de poemas, se não de livros mesmo. Lembre-se títulos de livros como *Quatro Sextinas* (1973), *Recitativos* (1977), *Sonetos Familiares* (1994), *Uma Carta no Inverno* (1997).

Mas a tão convocada intertextualidade, nomeadamente a intertextualidade do texto clássico, encontra na obra de Graça Moura os mais diversos caminhos para se insinuar, às vezes até a própria capa, como acontece no romance *Partida de Sofonisba às Seis e Doze da Manhã*⁴ ou em dois dos últimos livros de poesia acima referidos — *Uma Carta no Inverno* e *Poe-*



A Divina Comédia, obra cuja tradução valeu a Vasco Graça Moura a atribuição do Prémio Pessoa.



mas com Pessoa —, cujas capas são concebidas sobre quadros de Piero della Francesca, para além da revisitação mesma, visível na sua poesia desde a primeira hora, dos temas clássicos da fugacidade do tempo, da vacuidade da experiência humana, da sombra da morte, da variabilidade do mundo, «modo mudando», que o livro *Uma Carta no Inverno* retoma, bastando atentar para o confirmar em títulos de poemas como «*vita brevis*» e «a passagem do tempo» ou no primeiro verso do poema «*miudinha e quietinha*», que diz «*pé ante pé há-de chegar a morte*». Nesses caminhos sulcados pela intertextualidade, umas vezes depara-se com um verso abertamente incorporado no texto, tendo ou não o poeta a preocupação de fornecer em nota ao leitor a sua fonte e dando a sensação ora que ele foi

um pretexto para o texto, ora que foi o texto que o chamou a si, através de uma memória voraz e de uma enciclopédia pessoal rica e erudita. Outras vezes, porém, o jogo intertextual é motivado por uma meditação que irrompe do circunstancial vivido e que encontra uma equivalência no mundo clássico, na mitologia, muitas vezes, porque afinal «*a leitura do efémero transcende / suas minúcias próprias*», diz-se logo num dos *Recitativos* de 1977⁵.

Tal é razão suficiente para permitir ao poeta todas as evocações próximas ou longínquas, todas as liberdades transcronológicas, todas as referências ou todos os atropelos mitológicos, todos os encontros, todos os «rostos comunicantes». Camões pode conversar sobre «*as sombras da realidade / nas letras do ocidente*» com Auerbach, num terraço de Istambul, ou confundir-se com «*jorge de sena na ilha de moçambique*», no poema do mesmo nome, onde este último volta a pagar os duzentos cruzados da dívida de Camões, aliviando-lhe o exílio e a peregrinação em que ambos se irmanaram. Ou então Goethe, Lorca, Sanchez, Cesário podem ser convocados pelo poeta para uma celebração dos dois mil anos da morte de Virgílio num prosaico hotel de Frankfurt, por ocasião da «grande feira das palavras» que aí anualmente se celebra, momento para pensar questões centrais como o fingimento e a representação em arte.

O poema tanto afirma o diálogo intertextual clássico em tom reverenciador desde o próprio título, embora esse diálogo possa ser apenas uma leve reminiscência, um breve verso, uma expressão, como em «homenagem a home-ro» (*Poemas com Pessoa*, p. 41), como pode ser uma paródia que o título esconde mas o primeiro verso escancara e o resto do poema exorbita, como «o par» (*A Sombra das Figuras*), onde o mito de Atalanta, a veloz virgem caçadora que prometeu um dia casar com aquele que se mostrasse capaz de a vencer na corrida, entretece o

texto, só que Atalanta vira «silvina das galápagos», Hipómenes, aquele que finalmente a venceu na corrida pela astúcia (o estratagema das 3 maçãs de ouro) e enfim a desposou, torna-se «aquiles pé leve», paráfrase lúdica do «Aquilies de pés velozes» da *Ilíada* e, para maior liberdade mitológica, Zenão, o filósofo pré-socrático, autor da aporia de «Aquiles e a tartaruga» transforma-se num psiquiatra ou psicólogo contemporâneo. E o resultado é:

*aquiles pé leve, emigrante alentejano,
perseguia incessantemente silvina
das galápagos, sem conseguir alcançá-la. no metro,
por exemplo, ela ia sempre uma*

*carruagem à frente e quando aquiles
corria para a porta, ela já estava a subir
a escada rolante. mas silvina queria casar
e um dia fingiu que se deixava*

*convencer: o paradoxo é que,
como ela era infinitamente variável,
aquiles nunca pôde encontrá-la realmente, nem
quando
o dr. zenão, que os examinou, mandou internar
ambos.*

Uma das vertentes mais claramente pós-modernas desta visitação intertextual dos textos clássicos é exactamente o gosto, que no poema que acabámos de ler se anuncia, de rever a formulação canónica do mito, do herói, do episódio, do tópico, de encontrar para eles uma contrafacção irónica que constitui uma porta para «uma espécie de desdizer» que, como o próprio Graça Moura afirma, o poema sempre é. Atente-se, por exemplo, em poemas como «a serpente e eu» (*Poemas com Pessoa*), «retrato da infanta, conjecturas» (*A Sombra das Figuras*) ou como o extraordinário «um cão para pompeia» (*A Furiosa Paixão pelo Tangível*, p. 326):



*aos amantes enlaçados contraponho
um cão de pompeia. decerto ele andaria
a brincar junto ao forum, à cata de algum osso,
quando o vesúvio o caçou, mais lesto,*

*para moldá-lo em pedra-pomes.
insisto em vê-lo como um bicho magro e descuidado,*

*de penúria diuturna. passou de leve
pelos peristilos, alheio ao luxo, à corrupção,*

*à astrologia, e nunca dos triclinios
lhe caiu um naco envenenado, nunca se tornou
nem animal simbólico, nem mito que ganisse.
nunca foi encontrado nas escavações, mas é para
aqui chamado.*

*era um cão, just a dog, com pulgas e
que alçava a perna como todos os cães
e ladrava e mordida quando era preciso.
fazia pela vida e, fauno das esquinas, pelas
cadelas no cio.*

A intertextualidade encontra na obra de Graça Moura os mais diversos caminhos para se insinuar, às vezes até a própria capa, é o caso de *Uma Carta no Inverno* e *Poemas com Pessoa*, cujas capas são concebidas sobre quadros de Piero della Francesca.

«...só/ o ticiano se importava com as mulheres / de maneira ostensiva e radical. a ambiguidade / era dos outros, mais libidinosos, ...»
 («Ticiano», in *Poemas com Pessoa*, 1997).
 «Festa Campestre» de Giorgione – Ticiano.
 Óleo sobre tela, c. 1510. Museu do Louvre, Paris.

*alguma tabuleta diria cave canem em tésseras
 minúsculas,
 sem alaridos da história, e só sobreviveu
 nos livros de latim expurgados, misturada
 com a guerra das gálias e alguns nomes de deuses.*

*eu canto um cão sem fábula nem pedigree, que
 não fugiu aos fados.
 um rafeiro vulgar; digamos, de plínio
 velho que, a propósito, morreu perto dali,
 talvez uiivando, uns dias depois dele.*

*«você é um cerebral», disse-me cloé, flava e enervada.
 «sim», disse-lhe eu com prudência, «mas há tantos.
 e o amor e a morte sempre foram pensáveis».
 e acrescentei «e depois? que mal faz isso ao cão?»*

Ou leia-se o final de «píramo e tisbe» (*Uma Carta no Inverno*, pp. 39-43), poema onde é longa e belamente glosado o amor trágico e contrariado de Píramo e Tisbe, que termina no duplo suicídio dos amantes, fruto de um equívoco nascido de um desencontro temporal; o poeta, após comprazer-se na glosa, ao longo de 84 versos, diz:

*e eu fiz do caso apenas ironia
 para falar de píramo e de tisbe
 noutro registo, tal como faria*

*outro qualquer autor que sofonisbe
 tratando a violência da paixão
 que se ia resolvendo por um triz, be-*

*bido nos textos clássicos. dirão
 qua são leis imutáveis do destino
 e trágicos vaivéns do coração,*

*mas bastaria um puco mais de tino
 e pontualidade organizada:
 já não seria amor o assassino*

e o mito, que era tudo, fora nada. (...) (p. 42)



Este expresso desejo de reavaliação do mito permite uma relativização pós-moderna dos valores, neste caso do sentido da paixão, lido como «matéria de poema e de novela», abrindo acesso àquele que é porventura o nó górdio — o «nó cego» — de toda a obra do autor, a questão da representação em arte ou, dito de outro modo, da relação da arte com o real. O poema termina assim: «os sentimentos são literatura. / e a literatura um bumerangue/ que nos regressa às mãos sob a figura// de uma metamorfose desde o sangue».

São estas últimas, as questões que mais me interessaram na aproximação dos textos poéticos de Graça Moura que dialogam com o mundo clássico. Parto de dois textos centrais a este respeito, «ulisses», poema de abertura de *A Furiosa Paixão pelo Tangível* e «a medida velha» de *A Sombra das Figuras*. O poeta na aventura da escrita é um Ulisses navegando em busca, em eterna busca de mundos, de «modelos da realidade», que desde as brincadeiras da infância se constroem/se fantasiam («nós construíamos os modelos de realidade fantasiada sob os chapéus de palha», p. 311), movido(s) todos, Ulisses, os

poetas, nós, «da furiosa paixão pelo tangível» (p. 313). O mundo que se nos oferece não será tão-só feito de «sombras da realidade» (p. 263)? Não será uma construção, um modelo de realidade? «Uma cópia dos livros», como pretende Camões contra Auerbach na tal conversa num terraço de Instambul (p. 263)? A discussão processa-se em torno do «*nihil est in mundo/ quod prius non fuerit in libro* [de crepusculis, III, 27]» (nada existe no mundo que antes não tenha existido em livro), defendido por Camões, contra o «*nisi mundus ipse*» (a não ser o próprio mundo), afirmado por Auerbach.

*se ulisses não tivesse a cicatriz, homero não poria
a serva a conhecê-lo. não, responde o ruivo⁶,
ulisses tinha-a porque homero lha marcara.*

O que está em causa é pois saber o que é real, a cicatriz de Ulisses ou a palavra de Homero, o tangível ou a sua idealização/construção? Não atestará isto uma leitura neo-platónica do mundo? A isso nos convida o poema III de *Nó Cego, o Regresso* (p. 181), «o real será», todo construído sob a forma interrogativa:

*o real será
a tradução da sombra,
a inquietude
de existirmos?*

*será com numa
auto-estrada o carro
que pede ultrapassagem
abusando dos códigos?*

*o real será
a epígrafe
de sermos?*

*uma espécie de canto
que a música transcende?
uma realidade?*

Uma realidade, o real, não a realidade, uma caverna de sombras, não a luz, aí reside o sentido do trabalho do criador, chamemos-lhe do poeta: a sua busca terá por objectivo a construção/a figuração da realidade que permita aceder ao real. O mar de Ulisses é então um «golfo de tinta» e voltemos ao poema «ulisses»:

*«navegava por entre os perigos da literatura,
os seus brutais escolhos ou subtis perfidias
e doenças. as musas, teve-as todas,
que a todas, em camas de viagem, inventou:
as primeiras três, as segundas três, as terceiras três.*

*o mundo existia nessas enredadas narrativas
que o iam repetindo: até a morte, até a música. Ele
navegava, navegava até ao fim, em busca
de algum esplendor, de agonias triunfais, do
conhecimento se calhar inútil.*

*e nunca há-de saber-se se alcançou
alguma periferia, algum sustento
da ordem do inefável. o mundo era uma áspera
inexactidão fugindo-lhe, ou então uma espuma
a desfazer-se,
ou então algum sarro em cada página. (p. 315)*

Este sarro da escrita faz então do poeta um «figurador», como é dito, logo em 1977, no IX^o dos *Recitativos* (p. 89), um «figurador», no sentido que a «fictor» dá Varrão, cuja autoridade é convocada para marcar distância em relação ao «fingidor» pessoano, imprimindo-lhe uma dimensão ontológica: «*fictor cum dicit fingo figuram imponit*» (o modelador quando diz eu modelo realça/aplica a figura/a forma). O poeta é então o que transcende o efémero, a circunstância, abrindo pela «figuração» o caminho para a inteligibilidade do real. Ele é mestre num jogo no qual «o real/ só é dizível porque algumas palavras o destroem/ e algumas palavras lhe resistem», como é constatado no poema «jorge de sena na ilha de moçambique» (*Os Rostos Comunicantes*,



Camões é uma presença tutelar que atravessa diametralmente toda a obra de Graça Moura. Óleo de Vieira Portuense ilustrando o Canto IX d'Os Lusíadas. Século XIX.

p. 214). Assim, ganha todo o sentido a epígrafe de Tertuliano escolhida para encabeçar o livro, não por acaso chamado *A Sombra das Figuras* (p. 241), que diz: «*de umbra transfertur ad corpus, id est de figuris ad veritatem*» (da sombra passa-se para o corpo, isto é, das figuras para a verdade).

O Ulisses da escrita, que é o poeta, navega então num mar de tinta, de palavra em palavra, de poema em poema, transcendendo o efêmero, construindo mundos, realidades que permitem aceder ao real, fazendo «pactos frouxos» — como diz o poeta em *A Escola de Frankfurt* (p. 173) — «*entre um real perdido e os putedos da escrita*». O sarro da escrita faz da sombra luz através dum manuseio, no caso de Graça Moura mais disfórico que eufórico e muito fabricado, das sombras do quotidiano, na certeza de que «*a vida é brevel e não vale um poema, ou só vale se transformada nele/ pelos que havia antes*», o que parece fazer eco com o aforismo de Hipócrates que Sêneca fez também seu, «*A arte é longa a vida é breve*».

Tratava-se aqui da permanência da cultura clássica na obra de Graça Moura. Nada disse da ficção, e haveria a dizer. Basta ter presente títulos como *Naufrágio de Sepúlveda* ou *Partida de Sofonisba às Seis e Doze da Manhã*. Quase não nomeei os seus mestres clássicos, por ele mesmo apontados, e haveria que lembrar pelo menos Horácio, Dante, Petrarca, Shakespeare: «*citei vezes abundantes os meus mestres, / trinta anos de os pastar, bem os servi, e fui discreto*» («celebração de modo mudando», *O Concerto Campestre*), constata o poeta numa auto-celebração da passagem dos 30 anos do seu primeiro livro de poesia. Não aludi suficientemente a Camões e haveria que fazê-lo abundantemente.

Essa é uma presença tutelar que atravessa diametralmente toda a obra de Graça Moura, desde o eco camoniano do primeiro título publicado, *Modo Mudando*, até a con-fusões sentidas como naturais com o texto camoniano, do tipo da do verso acabado de citar — «*trinta anos de os*

pastar, bem os servi, e fui discreto» — ou das que se repercutem no «fado do coração vadio» (p. 31), recém-publicado no livro *Letras do Fado Vulgar*⁷:

*vadio coração que logo acodes
do mais fundo do peito e do poema
sendo este o teu perfeito estratagema
diz de quanto palpitas quanto podes*

*ó coração vulgar assim te exprimes
com palavras que são de toda a gente
que toda a gente fala, entende e sente,
no fado são só estes os teus crimes*

*e és louco e desgraçado e vagabundo
e a ter cada vez menos sofres mais
e quando sofres mais menos te vais
resguardar e à deriva corres mundo*

*vadio coração que sem abrigo
sem norte ou passaporte ou de que vivas
preso às palavras delas te cativas
e as cativas palavras vão contigo*

Isto para além das longas visitações do mito Camões — vida e obra —, como as que os belos poemas, «a sua dinamene» (*O Concerto Campestre*) ou «Regresso de Camões a Lisboa», propiciam, numa espécie de eterno retorno, que às vezes quase entenece, à figura fundadora tutelar, como acontece neste último poema, de 265 versos, que começa por estas palavras, como se de uma fatalidade se tratasse, «*num areal de goa li as dez/ canções camonianas*», «*mas lendo — acrescenta-se adiante — ia deixando de ser eu, / ou sendo densamente outros sinais*» (p. 463), para terminar pelos versos seguintes que confirmam a fatalidade da dependência dessa espécie de pão poético: «*foi desse pão que incerta vez proveil num areal de goa, ao ler as dez/ canções camonianas, mas não seil já distinguir os versos*

das marés,/ vaivéns de coração e mar ao rés/ do
silêncio das conchas que escutei,/ não perguntes,
canção, porque cantei» (p. 469). Mas nem o culto
camoniano vai sem paródia, não tanto de Camões
quanto do próprio culto e da exegese camo-
niana. Leia-se o poema «não sei se camões hoje»
(*O Concerto Campestre*, p. 383):

«não sei se camões hoje teria escrito as suas
rhythmas,
começa porque não saberia ao certo quais eram
e então não havia camonistas
para discutirem a questão. e depois talvez
não valesse a pena
falar àquela gente. e os auditórios têm limites
de paciência.

por exemplo, o dia em que eu nasci moura
e pereça,
diz-me o aguiar e silva, não é dele quase
de certeza.
e eu respondo: é tão bom que tem mesmo deser dele.
e o vitor ri, exclamando: você já está como o faria
e sousa.

a ironia desta conversa é que ela se passava
no instituto camões, calcule-se, somos ambos
do conselho geral,
tratando da expansão da língua portuguesa
que se mais mundo houvera lá chegara

e estava uma tarde esplêndida de janeiro
e se o camões estivesse ali não havia de acreditar
que um de nós estivesse prestes a tirar-lhe um soneto
o mais doutamente possível e o outro lho
quisesse devolver;

invocando-lhe o som, a fúria e o sentido,
nem que há séculos que as coisas se vão
passando assim,
tirando e pondo, invocando lições e testemunhos,
e uns gajos de nome germânico, lachmann, storck,

e mais alguns. a moral desta história é que um
verso de camões
com pouca variação é sempre um verso de camões,
é a coisa mais bela e mais difícil do mundo
e dá cá uma guinada tão especial que só pode
ser dele».

Esta «guinada tão especial» apenas a arte a
produz. Em sua busca Graça Moura persegue os
textos dos outros e engendra os seus, eterno
Ulisses navegando em busca daquilo que, já
vimos, só a arte, chame-se poesia, pintura, músi-
ca, pode dar e que o poeta sintetiza magistral-
mente no poema «*ut pictura poesis*» (*Poemas
com Pessoa*, p. 99), que expressamente retoma
no título a afirmação de Horácio na sua *Arte Poé-
tica*, «*A poesia é como a pintura*». O que procura
o poeta na pintura, na poesia? «*busco/ uma
medida humana da representação,/ mesmo que
ela flutue numa irreabilidade palpável/ em que
também posso reconhecer as dimensões efêmeras/
do que sou, contraditórias, obscuramente pres-
sentidas, quantas vezes informúladas ou desfigu-
radas/ nas sinópias da alma*».

É a rota dessa Ítaca que Graça Moura pere-
grinante busca em Camões, busca nos clássicos.

¹ A edição utilizada neste trabalho foi a seguinte: Vasco Graça Moura, *Poemas Escolhidos*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996. Reportar-se-á a ela, portanto, toda a paginação incluída no corpo do texto, excepção feita das obras cuja primeira edição é posterior àquela data.

² Vasco Graça Moura, *Uma Carta no Inverno*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.

³ Vasco Graça Moura, *Poemas com Pessoa*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.

⁴ Vasco Graça Moura, *Partida de Sofonisba às Seis e Dozedas Manhã*, Lisboa, Quetzal Editores, 1993.

⁵ Valerá a tentara este respeito no posfácio de *Poemas com Pessoa*, intitulado «Poesia e autobiografia» (*Idem*, pp. 103-7).

⁶ Refere-se a Camões.

⁷ Vasco Graça Moura, *Letras do Fado Vulgar*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997.

José Saramago

Os livros do nosso desassossego

José Manuel Mendes

AS RELAÇÕES ENTRE JOSÉ SARAMAGO E OS SEUS leitores vêm conhecendo, a cada dia que passa, os frêmitos crescentes de uma afectividade. Não há nelas lugar para a indiferença ou, se se quiser, para um território descontaminado de sobressaltos de múltipla natureza. Antes de mais porque o ficcionista prefere a interrogação e o desafio, o lado sonegado do real, um imaginário perturbador, renunciando às lógicas concertadoras, sedimentadas num jogo de previsão dos gostos correntes. E di-lo sem tibieza: «*Os escritores não têm que andar cá para tranquilizar, suponho mesmo que é nosso dever intranquilizar toda a gente*». Assim, o seu êxito não repousa num trabalho feito de interdições, alheamentos, cómodos ou calculados dizeres, nem num processo de enunciação à medida do consumo imediato, mas, pelo contrário, do desassossego que os seus livros transportam e fazem emergir. Apesar da serenidade de uma literatura que recusa toda a espécie de disfemismos para dizer a elegia, o tormento e a angústia, tal como para as notações do júbilo, do enlevo e da fruição apolínea.

Livros do nosso desassossego, portanto. Em que nos revemos e questionamos. Na diversidade das épocas e estórias que nos moldam, seres precários, povo capaz de tocar a estrela e o tojo. Por isso, desde sempre renovando-se, mesmo quando reiterando problemáticas e soluções formais. A saga de *Levantado do Chão*, capaz de iluminar as vicissitudes recentes de um humanizado regime da terra, não se prolonga, seguramente, em *Memorial do Convento* ou *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, obras tão diversas entre si e, contudo, de igual modo investidas no diagnóstico do que somos. Se, no primeiro destes dois romances, uma das melodias dominantes continua a exprimir o que há de épico no labor da gente anónima, dissecado com minúcia e entermecimento, no segundo procede-se a um périplo revelador pelos lugares de certa melancolia colectiva, mesmo quando interceptada pelos rituais do Estado Novo, e à deambulação interior de uma personalidade



que, a partir do célebre heterónimo pessoano, cruza, num segmento de meses, a atmosfera sócio-política do País. No entanto, num como noutro irrompem figuras, articulações e micro-narrativas que, pela sua singularidade contagiante, acabam repondo, senão mesmo fixando, temas fundamentais: o amor e a morte, o poder, a mentira, a intolerância e a hipocrisia, o desengano, o fatalismo, a História enquanto movimento (com os seus nexos e projecções na actualidade), a abolição das fronteiras do tempo, o tropismo depredatório do homem em comunidade, o carácter mutável dos entes e das coisas, a utopia de uma nova génese que ao universo restitua quanto fomos destruindo. E também a contingência, a procura da verdade, o sortilégio do imprevisível, a convocação lírica, o epigrama, um diálogo penetrante com o quotidiano, as tensões dialécticas entre o efémero de cada realização e a sua apetência de perenidade.

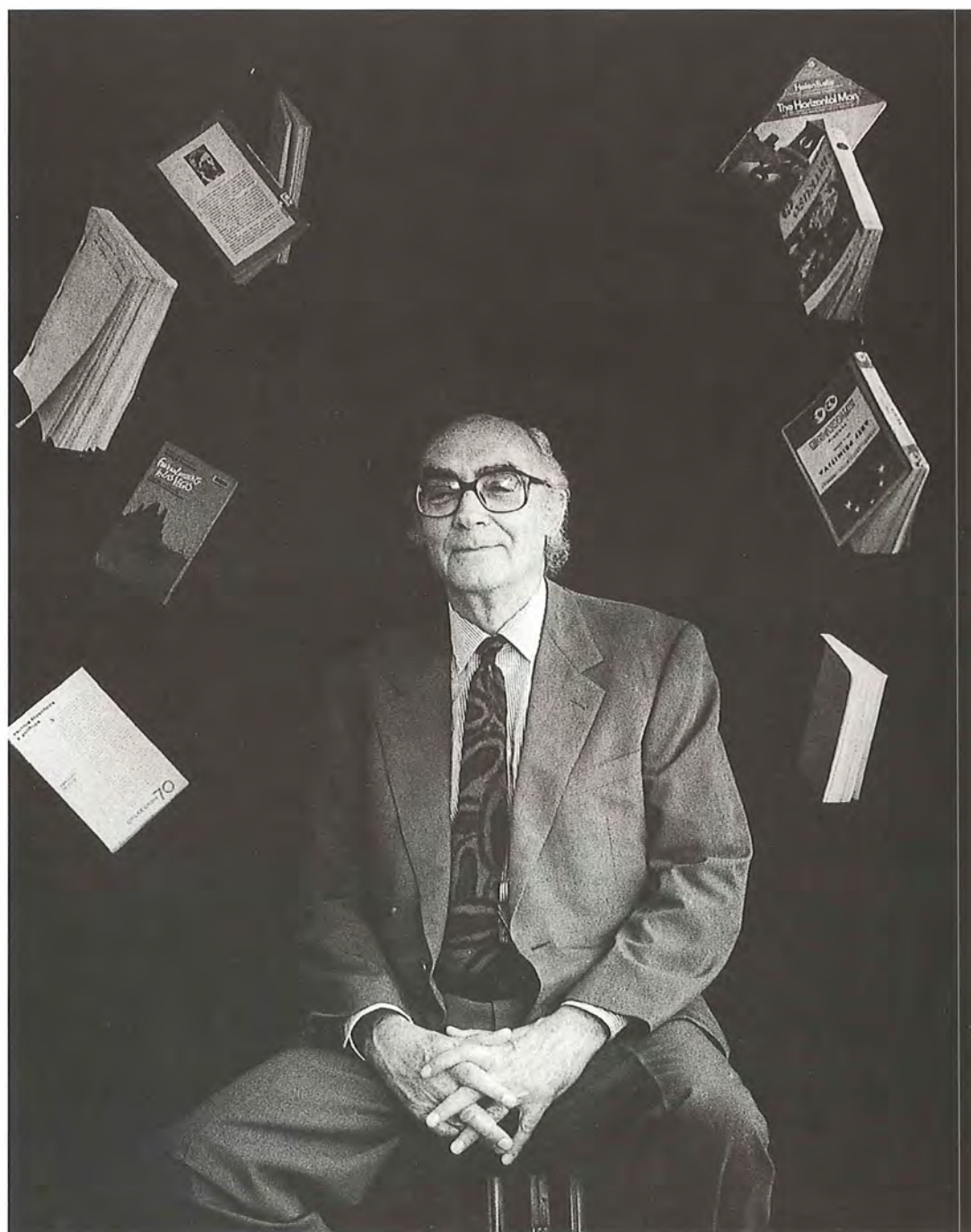
Episódios como o da ocupação dos terrenos inagricultados no Alentejo, o transporte da pedra para o Monumento de Mafra, a ascensão da *Passarola* do Padre Bartolomeu (por força de obscuros engenhos e da energia que lhes faltava, a conjugação das vontades) não são apenas eventos da teia romanesca mas instantes mágicos, a predicação e o triunfo, a claridade após o sofrimento, a epifania do sonho, uma parábola afinal. Outranto se afirmará, com as adaptações hermenêuticas necessárias, a propósito dos incidentes medulares que pontilham a acção de *Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* ou, por exemplo, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Basta evocar a deriva do navegador solitário, a tomada de Lisboa aos mouros, o transfigurar da lama em pássaros voando. Numa modulação peculiar, o que poderia engastar-se na periferia do anedótico assume as proporções do sublime, fremindo de complexidade e meditação.

Conhece-se o pendor de Saramago para as opções provocativas, logo patentes nos títulos

Manual de Pintura e Caligrafia, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho*, o previsto *Ensaio sobre a Cegueira*, que, obviamente, nada têm a ver com os géneros insinuados. Esse jeito polémico e desarmante atravessa, com efeito, nas mínimas incidências até, a sua vasta produção — não porque resulte de qualquer cânone inscrito no seu código escritural mas como fruto de um destino: ir por dentro do que tem permanecido obscuro, desocultar, inteligir o avesso, conceber a hipótese improvável se dela manar, como no caso da Ibéria flutuante, a controvérsia que urge. A esta luz, poder-se-á enfatizar uma vocação gnoseológica, tecida de conhecimento adquirido e busca permanente, sem recusar o enigma, o lúdico, a prestação motriz do imaginário. Por outro lado, não obstante uma desconfiança radical na regeneração da espécie a que pertencemos, talvez radique aqui, nesta atitude perquiridora, a espantosa sensação de começo que se desenha ao cabo de tantas apóstrofes pessimistas nas páginas do Autor. Haverá, sem dúvida, um negrilho a florescer («Jangada»), uma Maria de Magdala aplacando o tormento e a murmurar, na brancura de um primeiro alvorecer: *Aprende o meu corpo* («O Evangelho»), uma máquina voadora a subir no ar, aspirando o orvalho da lonjura («Memorial»).

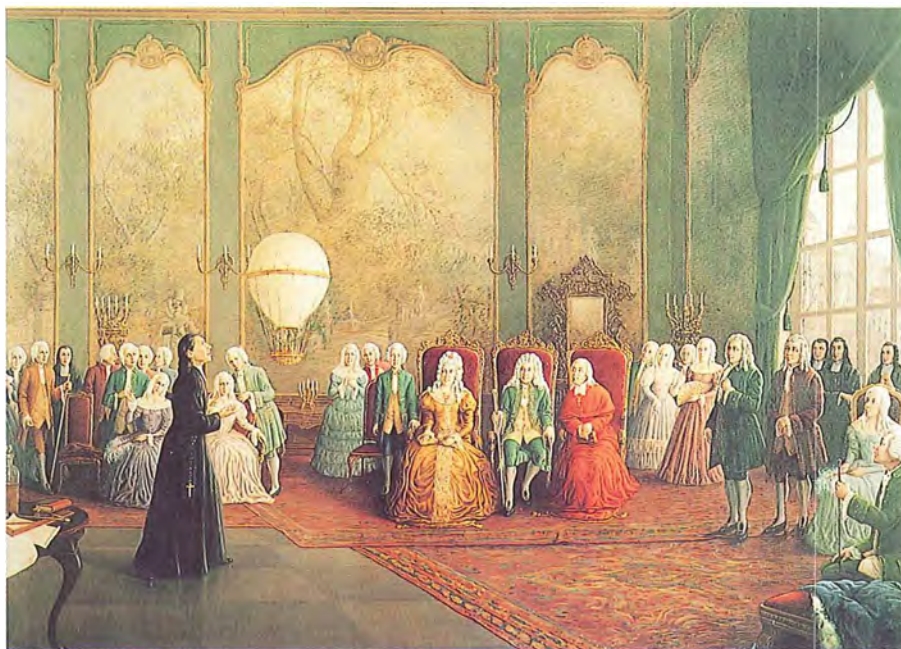
E as personagens criadas por José Saramago? Obreiras dos entrecos decisivos ou breves aparições, pícaras, sentenciosas, perversas, peregrinas da placidez, da euforia, portadoras de mundividências compósitas, vozes germinantes e simples afloramentos do que é solidão, fugacidade, incompletude, afeiçoam um elenco de rara impressividade. Blimunda, a vidente, e Baltazar Sete-Sóis, «o deus maneta», são, a vários títulos, um par memorável, no amor e na conjunta porfia pelo devir de esperanças e desejos insubmissos. Mas são-no igualmente Raimundo Silva e Maria Sara, o cerco que mutuamente se fazem, os passos enamorados que os aproximam para um

«Os escritores não têm que andar cá para tranquilizar, suponho mesmo que é nosso dever intranquilizar toda a gente» – José Saramago.
Fotografia de Céu Guarda.



entretecer de plenitudes; Ricardo Reis e a Lídia herdada do poema, decerto *«pagã triste com flores no regaço»*, Ricardo Reis e essa tocante Marcenda, com o seu defeito físico e um modo discreto de tanger o sol na própria sombra; Jesus e Maria de Magdala, a estância fabulosa em que se colhe o esplendor primordial, um decorrer de permutas nunca cinzeladas pela sugestão do arquétipo, a paixão despojada de elementos exornativos; Maria Guavaira e Joaquim Sassa, Joana Carda e José Anaíço, o insólito, o intenso, uma intermitência de cintilações acompanhando as vicissitudes entre o fantástico e o plausível, dissemelhantes das que envolvem a gesta de Gracinda e António Espada na conquista de um agro que seja pão. Depois, numa galeria interminável, a irradiante Divara de *«In Nomine Dei»*, o conturbado H. do *«Manual»*, Bartolomeu de Gusmão, visionário, ousado, e João Pequeno, do *«Memorial»*, com a corcunda centrando-o mais e mais no seu existir carente, a população dos campos e das urbes, trabalhadores e vagabundos, salafrários, heróis e anti-heróis, desvaliados protagonistas do essencial, edificadores de Tebas, a das sete portas, antecipações da realidade que, neste mudar de século, nos escurece o pensamento.

A escrita de Saramago, servida por uma notável capacidade especular, a tudo confere consistência e apelatividade, cumpliciando, seduzindo, estabelecendo dialogias e oposições. No seu jorro contínuo, estuante de ritmos, usa os ingredientes técnicos sem os macerar pela desmesura ou pelo tédio, harmonizando uma grande elaboração formal com a prática digressiva da oralidade. Desprogramada, embora nunca inadvertida, incorpora o acaso, o pretextual, o que vem a propósito e irriga o tecido narrativo de inflexões remodeladoras. Este prazer da errância não cede, todavia, à tentação do fragmento nem do excrescente. Ao invés, caminha para um norte magnético, no quadro de uma solidez compositiva que prossegue e enriquece a melhor tradição ficcional. Nada,



entretanto, que se exima a subverter convenções: simbólicas ou materiais, gráficas, cronológicas. Ao abandonar regras de pontuação e investir numa prosódia inconfundível não se dissocia de projectos cujas implicações tangem uma corda profunda: fundir crónica, poesia, estratégia dramática e narração num plasma novo, fruído, que desafia hermeneutas e teóricos; lavar o sobrenatural, o maravilhoso, o enigmático, como se, de facto, fossem ainda a margem tumultuária da nossa identidade e não sobretudo «a noite e o nevoeiro» com que, deslumbrados ou em pânico, nos confrontamos; esbater, porventura derrubar, barreiras temporais (o discurso eivado de prolepses induz, com frequência, um futuro que é presente ou já pretérito). Desta maneira, intermediando o que mantemos secreto, inquirições, alegrias, potencialidades, clamores, agindo por dentro dos problemas individuais e colectivos, José Saramago desvenda o íntimo da condição humana e empreende, contra as leis do transitório, uma obra suprema.

Dezembro de 1993.

«... me disse aquele meu amigo João Elvas que tendes apelido de Voador, padre, por que foi que vos deram tal nome, perguntou Baltazar. (...) Porque eu voei ...faz dois anos que voei, primeiro fiz um balão que ardeu, depois construí outro que subi até o tecto de uma sala do paço, enfim outro que saiu por uma janela da casa da Índia e ninguém tornou a ver, Mas voou em pessoa, ou só voaram os balões, Voaram os balões, foi o mesmo que ter voado eu, (...) O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará, respondeu Bartolomeu Lourenço...», in Memorial do Convento.

Senhora das Tempestades

Poesia e Libertação do Homem

Vítor Aguiar e Silva

JULGO QUE NUNCA, COMO HOJE, ENTENDI A sabedoria do conselho aforismático da retórica clássica que reza: «*Sê breve e agradarás*». Que as minhas palavras possam ser acolhidas com agrado ao menos pela brevidade... E não sei mesmo se a uma retórica da brevidade não seria possível uma retórica do silêncio, porque um livro de grande poesia não necessita de ser apresentado: ele é uma presença real, ele é uma presença absoluta.

No dia 3 de Maio de 1996, num auditório da Universidade Católica, em Viseu, repleto de estudantes, vivi uma das mais sortílegas experiências e emoções estéticas da minha vida.

Ao encerrar um colóquio sobre a sua obra literária, Manuel Alegre leu alguns dos seus mais belos poemas, em alternância com essoutro príncipe da arte de ler/dizer que é José Manuel Mendes. Como fecho das suas leituras, Manuel Alegre, cansado e comovido, anunciou que, em sinal de gratidão por tudo quanto representara aquele colóquio-homenagem, iria ler, excepcionalmente, um poema seu inédito, intitulado *Senhora das Tempestades*. A sua voz grave, profunda e harmoniosa, ganhou modulações, sutilezas e ressonâncias extraordinárias. Falou do espanto e do pavor de viver e morrer, de navegações e naufrágios, de sombras e fulgurações, de esperanças, ternuras e desejos, de epifanias deslumbrantes das sílabas, palavras e versos...

A *Senhora das Tempestades*, ambigualmente celestial e demoníaca, salvífica e letal, esplendorosa e sombria, fascinante e formidanda, convocada em apóstrofes de litúrgica solenidade e ritmos encantatórios, ergueu-se ante nós, habitou aquele espaço, adejou na nossa imaginação, resplendeu nos nossos olhos embaciados de lágrimas... Como as gentes de Ravenna, vendo Dante passar, melancólico, nas ruas, diziam com temeroso espanto que aquele era o homem que caminhara pelo Inferno e dele regressara, assim eu me dizia, comovido e deslumbrado, que aquele era o poema de quem avistara o rio da morte,



sentira o bafo do infernal barqueiro e miraculosamente tinha regressado à vida, salvo pelos taumaturgos da medicina tecnológica contemporânea...

E pensei que esta experiência de sofrimento, pavor, agonia e ressurreição do corpo, podia ser vivida por qualquer mortal, mas que só um grande poeta a podia apresentar e transfigurar na alquimia do canto, na música das vogais e consoantes, no ritmo do verso, na arquitetura do poema, exorcismando o horror do sofrimento e da morte, impondo ao horror do sofrimento e da agonia uma forma, um *número*, isto é, no significado etimológico desta palavra, cadência, harmonia e ritmo.

O poema que eu ouvia, lido pelo autor real indissociável do *eu* lírico que se inscrevia no texto — «*escreverei para ti o poema mais triste*», «*Senhora que me dóis em todos os sentidos*» —, nascera da experiência dramática da finitude, da precariedade e do irrevogável destino mortal do homem, mas transcendia, exactamente como poema e porque poema, o seu étimo vivencial de dor, desolação e desastre, proclamando meta-poeticamente o triunfo esplendoroso da arte sobre a miséria e a efemeridade da condição humana...

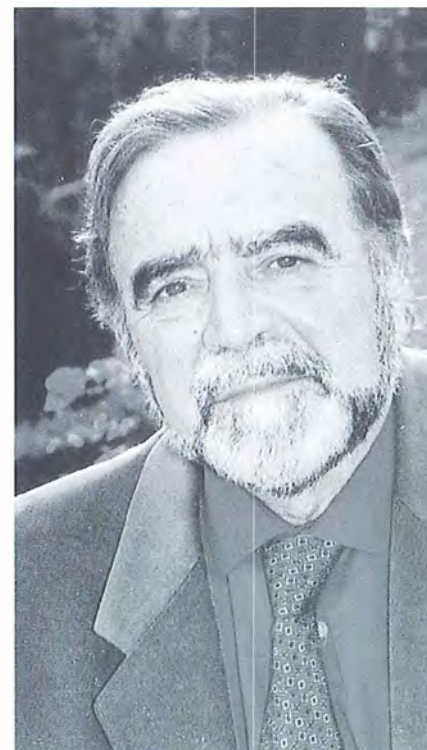
Com efeito, *Senhora das Tempestades* não é apenas a ode do amor e da morte, da esperança e do pavor, das navegações e dos naufrágios, das fulgurações e dos eclipses de que é urdido o frágil fio da vida humana, mas é também a proclamação jubilatória de que o poema liberta o poeta do «*princípio mortal*» da sua humanidade, desvelando horizontes de redenção e eternidade.

O poema que ouvi ler, naquele fim de tarde em Viseu, foi a célula nuclear e agregadora a partir da qual se constituiria este novo livro de Manuel Alegre, tanto quanto me é dado perscrutar o processo de génética textual que nele se plasmou.

Os poemas deste livro são uma navegação inquieta pelos rios e mares da vida e da morte, são uma demanda do ser e do não ser, são uma pescaria simbólica de signos, de sentidos, de presenças e de ausências, são uma *peregrinatio ad loca incerta*, são a cartografia de um errante Ulisses sem a Ítaca segura e familiar aonde regressar... Por isso, invoquei Elsenor no título do breve prefácio que tive a ousadia de antepor a tão fúlgido poemário. Elsenor — o lugar mítico do imaginário ocidental pós-shakespearino, o teatro onde se representa a tragédia da ausência e da presença, da mentira e das dúvidas mortais, do sentido e do absurdo da vida...

Nos poemas de *Senhora das Tempestades* avulta uma dimensão reflexiva, meditativa, interrogativa, de problematização antropológica e cosmológica, que aprofunda, intensifica e depura estratos semânticos fundamentais da anterior obra poética de Manuel Alegre que têm sido ocultados ou embaciados pela força apelativa e pela sedução do discurso da sua poesia de resistência cívica, de índole épica, épico-lírica e satírica. Penso, sobretudo, nos significados múltiplos, dramaticamente indecíveis, dos poemas de Manuel Alegre com génese e estrutura mítico-simbólica em torno de Ulisses, de D. Sebastião e do *português errante*, uma das grandes criações mitogónicas da poesia portuguesa de todos os tempos. É nesses estratos semânticos que a poesia de Manuel Alegre se depura e complexifica, num lirismo melancólico, angustiado e trágico, em que se afirma como derradeira e suprema catarse do sofrimento humano a escrita poética do mundo. O *Promeu* de Manuel Alegre, na sua lógica profunda, integra o mito de Orfeu.

Com efeito, atrever-me-ia a dizer, recuperando um conceito da já distante psicocrítica dos anos sessenta, que o mito pessoal de Manuel Alegre é, como *Jamus*, bifronte, com um rosto



órfico e com um rosto prometaico, e que é esse rosto bifronte o grande segredo e o grande fascínio da sua poesia: Orfeu não se clausura aristocrática e esterilmente no seu canto; Prometeu não se esgota no ímpeto, na violência e na tortura do seu desafio e da sua revolta. Um e outro sabem que o canto poético e a libertação do homem são um desígnio radicalmente comum e

indissociável, numa aventura interminável como a navegação de Ulisses. E é por isso, contra o juízo apocalíptico de Adorno, que é absolutamente necessário que haja poetas e que haja poesia depois de Auschwitz.

Sem a poesia de Manuel Alegre todos nós seríamos mais pobres, mais infelizes, menos livres...

SENHORA DAS TEMPESTADES

*Senhora das tempestades e dos mistérios originais
quando tu chegas a terra treme do lado esquerdo
trazes o terramoto a assombração as conjunções fatais
e as vozes negras da noite Senhora do meu espanto e do meu medo.*

*Senhora das marés vivas e das praias batidas pelo vento
há uma lua do avesso quando chegas
crepúsculos carregados de presságios e o lamento
dos que morrem nos naufrágios Senhora das vozes negras.*

*Senhora do vento norte com teu manto de sal e espuma
nasce uma estrela cadente de chegares
e há um poema escrito em página nenhuma
quando caminhas sobre as águas Senhora dos sete mares.*

*Conjugação de fogo e luz e no entanto eclipse
trazes a linha magnética da minha vida Senhora da minha morte
teu nome escreve-se na areia e é uma palavra que só Deus disse
quando tu chegas começa a música Senhora do vento norte.*

*Escreverei para ti o poema mais triste
Senhora dos cabelos de alga onde se escondem as divindades
quando me tocas há um país que não existe
e um anjo poisa-me nos ombros Senhora das Tempestades.*

*Senhora do sol do sul com que me cegas
a terra toda treme nos meus músculos
consonância dissonância Senhora das vozes negras
coroada de todos os crepúsculos.*

*Senhora da vida que passa e do sentido trágico
do rio das vogais Senhora da litúrgica
sibilação das consoantes com seu absurdo mágico
de que não fica senão a breve música.*

*Senhora do poema e da oculta fórmula da escrita
alquimia de sons Senhora do vento norte
que trazes a palavra nunca dita
Senhora da minha vida Senhora da minha morte.*

*Senhora dos pés de cabra e dos parágrafos proibidos
que te disfarças de metáfora e de soprar marítimo
Senhora que me dóis em todos os sentidos
como um ritmo só ritmo como um ritmo.*

*Batem as sílabas da noite na oclusão das coronárias
Senhora da circulação que mata e ressuscita
trazes o mar a chuva as procelárias
batem as sílabas da noite e és tu a voz que dita.*

*Batem os sons os signos os sinais
trazes a festa e a despedida Senhora dos instantes
fica o sentido trágico do rio das vogais
o mágico passar das consoantes.*

*Senhora nua deitada sobre o branco
com tua rosa dos ventos e teu cruzeiro do sul
nascem faunos com tridentes no teu flanco
Senhora de branco deitada no azul.*

*Senhora das águas transbordantes no cais de súbito vazio
Senhoras dos navegantes com teu astrolábio e tua errância
teu rosto de sereia à proa de um navio
tudo em ti é partida tudo em ti é distância.*

*Senhora da hora solitária do entardecer
ninguém sabe se chegas como graça ou como estigma
onde tu moras começa o acontecer
tudo em ti é surpresa Senhora do grande enigma.*

*Tudo em ti é perder Senhora quantas vezes
Setembro te levou para as metrópoles excessivas
batem as sílabas do tempo no rolar dos meses
tudo em ti é retorno Senhora das marés vivas.*

*Senhora do vento com teu cavalo cor de acaso
tua ternura e teu chicote sobre a tristeza e a agonia
galopas no meu sangue com teu catéter chamado Pégaso
e vais de vaso em vaso Senhora da arritmia.*

*Tudo em ti é magia e tensão extrema
Senhora dos teoremas e dos relâmpagos marinhos
batem as sílabas da noite no coração do poema
Senhora das tempestades e dos líquidos caminhos.*

*Tudo em ti é milagre Senhora da energia
quando tu chegas a terra treme e dançam as divindades
batem as sílabas da noite e tudo é uma alquimia
ao som do nome que só Deus sabe Senhora das tempestades.*

(Lisboa/Nice/Lisboa, Março, 1996)

FOZ DO ARELHO (OU PRIMEIRO POEMA DO PESCADOR)

*Este é apenas um pequeno lugar do mundo
um pequeno lugar onde à noite cintilam luzes
são os barcos que deitam as redes junto à costa
ou talvez os pescadores de robalos com suas lanternas
suas pontas de cigarro e suas amostras fluorescentes
talvez o Farol de Peniche com seu código de sinais
ou a estrela cadente que deixa um rastro
e nada mais.*

*Um pequeno lugar onde Camilo Pessanha voltava sempre
talvez pelo sol e as espadas frias
talvez pela orquestra e os vendavais
ou apenas os restos sobre a praia
«pedrinhas conchas pedacinhos d'osso»
e nada mais.*

*Um pequeno lugar onde se pode ouvir a música
o vento o mar as conjunções astrais
um pequeno lugar do mundo onde à noite se sabe
que tudo é como as luzes que cintilam
um breve instante
e nada mais.*

(Foz do Arelho, 8. 8. 96)

SEGUNDO POEMA DO PESCADOR

*Pescando robalos no meio do canal
a lua de quarto deslocando-se lentamente
as areias cintilantes e as estrelas
cadentes que brilham de seu próprio apagamento
respiro o iodo o sal o vento
o cheiro da salsugem e penso que tudo não é senão o que já não é
e que o momento em que isto digo
é já outro momento.*

*Por isso quando vou à pesca eu não vou só à pesca
procuro o peixe e o sentido ou talvez a ausência dele
toda a minha atenção se fixa e se concentra
há um robalo que não há e que só eu pressinto
não é ciência nem técnica é algo mais
de pé no meio do canal
lançando e recolhendo a linha
como quem escreve sobre as águas
a mesma pergunta interminavelmente
enquanto caem estrelas e as palavras
como elas fulguram em seu arder.*

*Porque tudo não é senão uma iridescência
um fósforo que o vento apaga com seu açoit
ou o sopro de Deus e sua ausência
um fogo fátuo na areia e o breve brilho
de um cigarro na noite.*

(Foz do Arelho, 19. 11. 96)

TERCEIRO POEMA DO PESCADOR

*Sou apenas a cinza de uma estrela
um viajante de passagem
o rastro de uma bola de fogo arrefecida
um resto
neurónios nervos músculos ossos células
matéria perecível transformável
um bípede de fala e de guitarra
carregado de versos e metáforas
um metro e setenta e cinco de um planeta condenado
amanhã não serei senão uma faísca*

*um relâmpago na noite
uma faúlha
a sombra de uma sombra ou outra forma de energia
sou o último som de uma última sílaba
uma fórmula um acto uma alquímia
um desastre de Deus na escuridão do além
rosto nenhum corpo de nada
ou talvez a lágrima luminosa
de ninguém.*

(Lisboa, 31. 12. 96)

QUARTO POEMA DO PESCADOR

*Sei agora que Deus rola nas ondas
vem na última onda ei-lo na espuma
é reflexo brilho incandescência.
Se vou à pesca é para o procurar
se lanço a linha é para ver se o pesco
quando pesco um robalo eu pesco Deus
e é com ele que falo em frente ao mar
ele é o seixo a alga o vento leste
a nuvem que lentamente cobre a lua
ele é a minha dispersão e a minha comunhão
o fragmento de estrela que se vê ainda
a tainha que salta
ele é o grão de areia e a imensidão da noite
o finito e o infinito
vai na corrente corre-me no sangue
não sei que nome dar-lhe
digo Deus
ele é o laço que me prende e me desprende
o que palpita em mim e o que em mim morre
vem na sétima onda e bate no meu pulso
ele é o aqui o agora o nunca mais
a morte que está dentro
rola na onda*

*bate na sétima costela do meu corpo
chamo-lhe Deus porque ele é o tudo e é o nada
eternidade que não dura sequer o eu dizê-la
ei-lo na espuma na lua no reflexo
de repente um esticão a cana curva-se
é talvez um robalo de seis quilos
isto é a pesca
o meu falar com Deus ou com ninguém
sozinho frente ao mar:
Ele é o vento a noite a solidão
o robalo que luta contra a morte
e é a minha ligação magnética com Deus
esse umbigo do mundo
que rola sobre as ondas e cai do firmamento
com sua espuma e sua luz e sua noite
chamo-lhe Deus porque não sei como chamar
ao meu ser e não ser
de noite junto ao mar
quando regulo a amostra e sua fluorescência
pescando robalos
ou talvez Deus
e sua ausência.*

(Lisboa, 8. 12. 96)

A Majestade segundo Ticiano – a propósito de *As sociedades ibéricas e o mar*

Maria João Martins

AO FALECER NO DIA 13 DE DEZEMBRO DE 1521, O SENHOR D. Manuel, primeiro do nome, deixou a seu filho, D. João, um valioso legado diplomático — três irmãs cuja cultura renascentista e celebrada beleza inspiraram crónicas sonhadoras nas grandes cortes da Europa. D. Beatriz casou com o Duque de Sabóia, D. Maria morreu solteira já que a entrega do seu magnífico dote a um noivo estrangeiro teria delapidado o Erário Régio e D. Isabel tornou-se, pelo casamento com Carlos V, rainha de Espanha e Imperatriz da Alemanha. Desta união haveria de nascer o monarca mais carismático da Europa quinhentista — Filipe II de Espanha e I de Portugal, tal como Maria, futura esposa de Maximiliano II de Habsburgo, e Joana, que seria a mãe de D. Sebastião.

O retrato de D. Isabel, assinado pelo pintor veneziano Ticiano, serve de capa ao catálogo organizado pelo Pavilhão de Espanha na Expo'98 — *As Sociedades Ibéricas e o Mar*. Esta escolha não foi, com certeza, ocasional. A retratada não só exemplifica na perfeição os laços históricos que, em pleno Renascimento, uniram Portugal e Espanha, como foi ela própria uma importante peça no complexo xadrez político da Europa de Quinhentos. Ticiano pintou um retrato póstumo (D. Isabel morreu em 1539, com 35 anos, Ticiano completou o trabalho em 1548) mas adivinhou o carácter da rainha. A curva fina do nariz, a boca pequena tão característica dos Áustria (recontram-na nos retratos de D. Sebastião, Filipe II e Filipe IV), o olhar concentrado adiante sugerem a majestade da mulher. Vemo-la assim posta e imaginamo-la orgulhosa, culta, determinada. Este retrato, cuja realização foi acompanhada de perto por Carlos V, que o queria conforme às suas memórias de viúvo solitário, torna-se assim o protótipo do que Ticiano, pintor de realezas um pouco por toda a Europa, entendia ser a essência da Majestade.

A história pessoal de D. Isabel, filha de D. Manuel I e da rainha D. Maria, nascida em Lisboa aos 24 de Outubro de 1503, harmoniza-se com o que dela nos é dado ver neste retrato. D. Manuel sonhara para a sua primeira filha um consórcio em tudo vantajoso para o reino e seu Estado. Em testamento recomenda a D. João III que conclua as negociações para o casamento «da infanta D. Isabel sua irmã com o Imperador, no qual ele sabe quanto tenho até aqui

trabalhado, e quanto o desejo». Assim casada em Janeiro de 1526, na idade de 23 anos, a nova rainha soube estar à altura das exigências políticas que lhe foram colocadas. Durante as guerras com a França, quando Carlos V foi forçado a abandonar a corte, D. Isabel assumiu as funções de governadora do reino por três vezes: entre 1529-33, 1535-36 e 1538. Como progenitora cumpriu igualmente o papel que a dinastia lhe confiara, deixando a Carlos V os três filhos já referidos.

A sociedade em que viveu D. Isabel

D. Isabel foi uma mulher do seu tempo e da sua posição. Um tempo que o catálogo *As Sociedades Ibéricas e o Mar* reconstitui com notável sentido histórico. Os protagonistas surgem adequadamente inseridos no contexto político, sócio-económico e cultural que lhes confere sentido. D. Isabel foi solar como as Vénus e Danae que Ticiano também pintou. D. Joana, sua filha, retratada por António Moro, surge envolta em negro, esmagada pelo seu destino de viúva precoce e mãe separada do seu único filho, último herdeiro duma dinastia que a consanguinidade dizimara. Filipe II, irmão desta e filho da primeira, surge retratado em plena juventude por Sofonisba Augnisciola — irradia confiança, força, astúcia. O homem de Estado, cujo punho de ferro se fez sentir por meia Europa, adivinha-se na vivacidade do olhar que o pintor atribui a este jovem de barba loura.

Nestes quadros descobrem-se os homens e as mulheres há muito desaparecidos. Nas outras figuras revela-se-nos o mundo tal como era concebido e representado nas sociedades portuguesa e espanhola da época dos Descobrimentos, quando e onde a relação com o mar determinava o destino dos povos.

Neste catálogo, como na exposição que lhe serviu de pretexto e que esteve patente no Pavilhão de Espanha na Expo'98 entre Maio e Julho, parte-se sempre da imagem para o texto, assim detectando os valores, princípios e relações privilegiados por um mundo de outrora. A matéria-prima desta reconstituição é, pois, muito variada: aos retratos associam-se os instrumentos náuticos, os fragmentos de arte indígena provenientes da América espanhola, as representações das cidades fundadas no Ultramar, os pertences exóticos que enlouqueciam de cobiça os nobres de ambos os países, a rica armadura de D. João de Áustria, general da armada conjunta do Papa, de Espanha e da cidade de Veneza, que derrotou os Turcos em Lepanto. Historiadores de ambos os países (o historiador de arte Fernando António Baptista Pereira representa Portugal) des-

troem aqui velhos mitos que as historiografias de sabor ideológico haviam reforçado. Às rivalidades que opuseram os dois Estados, à amargura efectiva que sucedeu à anexação de Portugal por Espanha em 1580 corresponderam também similitudes que a geografia determinou, interesses económicos comuns, amores, laços familiares, traços culturais. Portugal necessita de conhecer muito melhor o seu período filipino. No artigo incluído neste catálogo — «Cuatro notas sobre el arte en Portugal en el tiempo de los Felipes» — Fernando António Baptista Pereira escreve: «Durante longo tempo a intelectualidade portuguesa, mal aconselhada por excessivos e estreitos preconceitos, próprios da mentalidade romântica ou tardo-romântica e das ideologias nacionalistas do século XIX e da primeira metade do século XX, persistiu em avaliar negativamente as seis décadas em que o ramo castelhano-aragonês da dinastia Habsburgo foi poder em Portugal, encontrando aí as supostas raízes do que se designou por decadência dos povos peninsulares e, em particular, de Portugal.» E continua: «A historiografia da arte portuguesa não escapou à regra e um estigma caiu, durante décadas, sobre a produção artística posterior ao chamado Século de Ouro português [...]».

Este catálogo, como a exposição, constituem um passo decisivo para o exorcizar dos preconceitos a que alude Fernando António Baptista Pereira. Ou não tivesse sido a «muy hermosa flor Iffante dona Isabel» (como lhe chamou Gil Vicente), que lhe serve de emblema, uma esforçada paladina da aproximação entre os dois reinos.

Las sociedades ibéricas y el mar (edição bilingue).

Edição: Pabellón de España.

406 páginas.

Preço. 9000\$00 (à venda nas principais livrarias)

