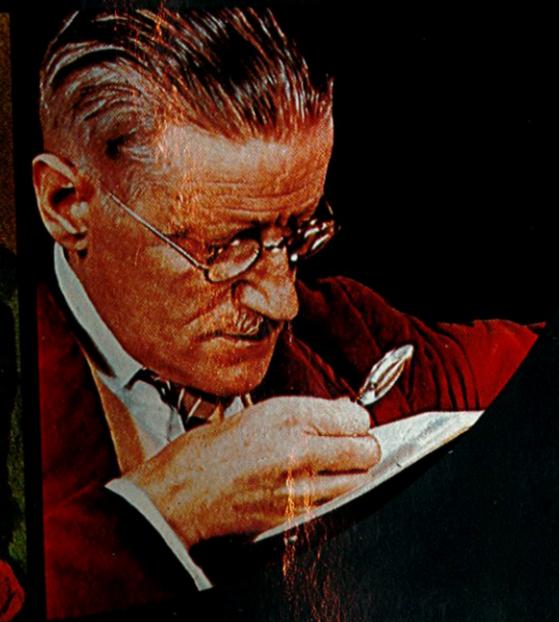
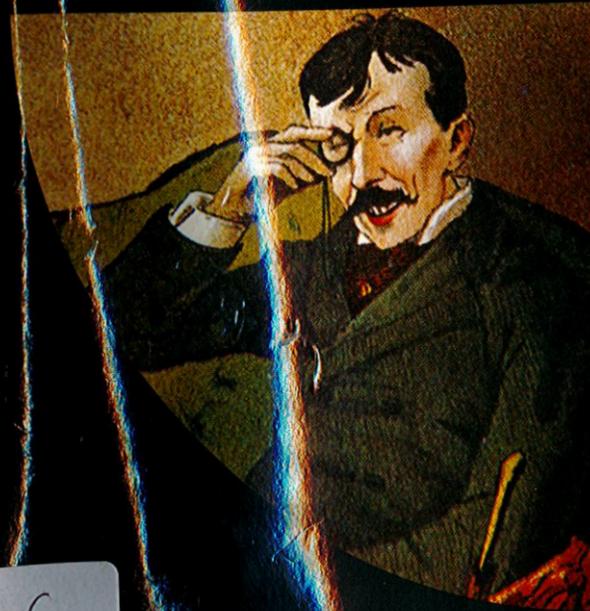
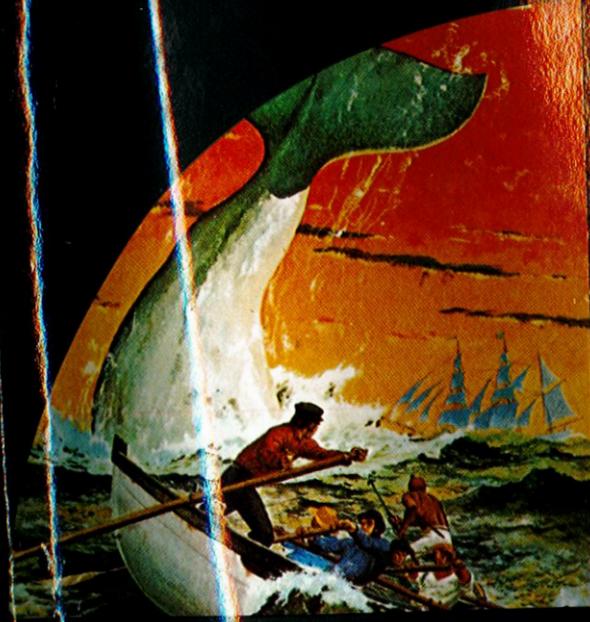


# PANORAMA DA LITERATURA UNIVERSAL

LITERATURA TRIVIAL

A LITERATURA PORTUGUESA  
NO SÉCULO XX



PANORAMA DA LITERATURA UNIVERSAL



31 402

6  
22  
39

Círculo de Leitores

PANORAMA  
DA LITERATURA  
UNIVERSAL

6  
22  
39

# PANORAMA DA LITERATURA UNIVERSAL

LITERATURA TRIVIAL

A LITERATURA PORTUGUESA  
NO SÉCULO XX

*Lexicoteca*



250202-D

Círculo de Leitores

**Título original:**  
Spektrum der Literatur

**Coordenação:**  
Prof. Doutor Olívio Caeiro

**Tradução:**  
Prof.ª Doutora Fernanda Gomes  
Prof.ª Doutora Fernanda Costa  
Dr.ª Luísa Soares

**Revisão tipográfica:**  
Manuela Ramos

**Maqueta e sobrecapa:**  
Fernando Rochinha Diogo

**Fotomecânica:**  
Regracomp

© **Círculo de leitores e Bertelsmann Lexikothek Verlag GmbH**  
Edição exclusiva para a língua portuguesa  
Composto por Fotocompográfica, Lda.  
Impresso e encadernado em Dezembro de 1991  
por Printer Portuguesa, Ind. Gráfica, Lda.  
Edição n.º 3260  
Depósito legal n.º 51037/91.  
ISBN: 972-42-0355-7 (obra completa)  
ISBN: 972-42-0413-8 (vol. II)

# Sumário

## Matérias da literatura trivial 8

Para a história das matérias de leitura popular 12 — A literatura de quiosque da actualidade 13 — Os leitores da literatura trivial 14.

## Shelley: Frankenstein 15

## Cooper: Conanchet ou a que foi chorada em Wish-Ton-Wish 18

## Balzac: Ilusões Perdidas 21

## Sue: Os Mistérios de Paris 24

## Camilo: Amor de Perdição 26

## Dickens: História de Duas Cidades 30

## D'Annunzio: A Leda sem o Cisne 33

## Eça: Os Maias 37

## Machado de Assis: Dom Casmurro 40

## O aparecimento da imprensa de massas 44

A imprensa de massas na industrialização 45 — Tipos de imprensa 49 — Movimentos de concentração dos *mass-media* 51.

## Lenau: Os Três Ciganos 52

## Büchner: A Morte de Danton 55

## Heine: A Escola Romântica 58

## Schefer: Divina Comédia em Roma 61

## A censura 64

O conceito de censura 64 — Retrospectiva da história da censura 64 — Argumentos da censura — duvidosos 66 — Resumo: a essência da censura 71.

## Literatura infantil e juvenil 72

Os primórdios 73 — Literatura para raparigas 73 — Nos séculos XIX e XX 74 — Os livros no século da criança 75.

## Poe: O Parque de Arnheim 77

## Marx/Engels: Manifesto do Partido Comunista 80

## Keller: Henrique, O Verde 83

## Baudelaire: As Flores do Mal 86

## Melville: Moby Dick 89

## Dostoievski: Crime e Castigo 92

## Verne: Viagem ao Centro da Terra 95

## Ciência popular 98

Saber especializado e organização da sociedade 98 — O início da ciência moderna 98 — Popularização da ciência no século XVIII 99 — Ciência popular nos séculos XIX e XX 100 — O darwinismo como base da ciência popular 101.

## Marlitt: O Segredo da Velha Menina 103

## Ibsen: Peer Gynt 106

## Kivi: Os Sete Irmãos 108

## Twain: Aventuras de Huckleberry Finn 111

## Zola: Germinal 114

## Tolstoi: Guerra e Paz 117

## Tchekov: O Pomar das Cerejeiras 120

## Jarry: Mestre Ubu 123

## A literatura nas sociedades industriais 126

Pressupostos gerais 126 — A França como caso exemplar 127 — A politização da arte «pura» 129 — Escritores alemães antes da I Guerra Mundial 133 — Excurso sobre o expressionismo 136 — O Outubro Literário na União Soviética 138 — Crítica e fuga ao sistema na literatura americana 140 — Individualismo crítico no período de entre as guerras 142 — O fim da comunidade 146.

## Heinrich Mann: O Súdito 147

## Lenine: Que Fazer? 150

## Freud: Lições de Introdução à Psicanálise 153

## Literatura erótica e pornográfica 156

A fantasia sexual e estética 156 — Existe alguma diferença entre o erotismo e a pornografia? 158 — O corpo como centro 158 — Contra a decência e os bons costumes. A pornografia é perniciososa? 160.

**O estruturalismo 161**

O formalismo russo 161 — Signo e estrutura 162 — Comunicação literária 162 — Concretização 163 — A literatura como prática social 164 — Evolução 164 — Função 164.

**Breton: Manifesto do Surrealismo 165**

**Toller: Homem-Massa 168**

**Maiakowski: Bom e Belo 171**

**Joyce: Ulisses 174**

**Proust: Em Busca do Tempo Perdido 177**

**Bandeira: Lírica dos Cinquent' Anos 180**

**Kafka: O Processo 184**

**Döblin: Berlim, Alexanderplatz 187**

**Hammett: Colheita Vermelha 190**

**Faulkner: Vai, Desce Moisés 192**

**Mitchell: E Tudo o Vento Levou 195**

**A literatura alemã do exílio 198**

Tentativa de edificação 199 — Expatriação dos esquerdistas 200 — Os conservadores 202 — Extensão das diferenças 203.

**Thomas Mann: Doutor Fausto 206**

**Brecht: Pequeno Organon para o Teatro 209**

**Celan: Fuga da Morte 212**

**Sartre: As Mãos Sujas 215**

**As estruturas e formas de prosa 217**

Poesia e prosa 217 — A prosa e as estruturas do Poder 219 — Instrumento da *Aufklärung* 220 — A literatura em prosa e a burguesia 221 — Projectos alternativos para a realidade 224.

**Schmidt: Filhos de Ninguém 225**

**Beckett: À Espera de Godot 227**

**Lec: Pensamentos sem Penteado 230**

**Banda desenhada como meio de comunicação de massas 233**

Ler banda desenhada, um exercício fácil? 234 — Desenvolvimento do mercado 238.

**Autores do Grupo 47 239**

Alguns pressuposto *Der Ruf* — peças radiofónicas 239 — Organização e evolução do grupo — alguns autores 240 — A segunda geração. Empenhamento político. Dissolução do grupo 244 — Böll, Grass e Walser após a dissolução do grupo 248.

**Frisch: Montauk 252**

**Tolkien: O Senhor dos Anéis 255**

**Literatura feminina 265**

Considerações sobre o problema da expressão feminina 265.

**Hacks: A Paz 262**

**Borges: Ficções 264**

**Literatura portuguesa no século xx 267**

A ficção portuguesa contemporânea 267 — Modernismo, vanguarda e pós-modernismo na poesia portuguesa contemporânea 275.

**Índice 290**

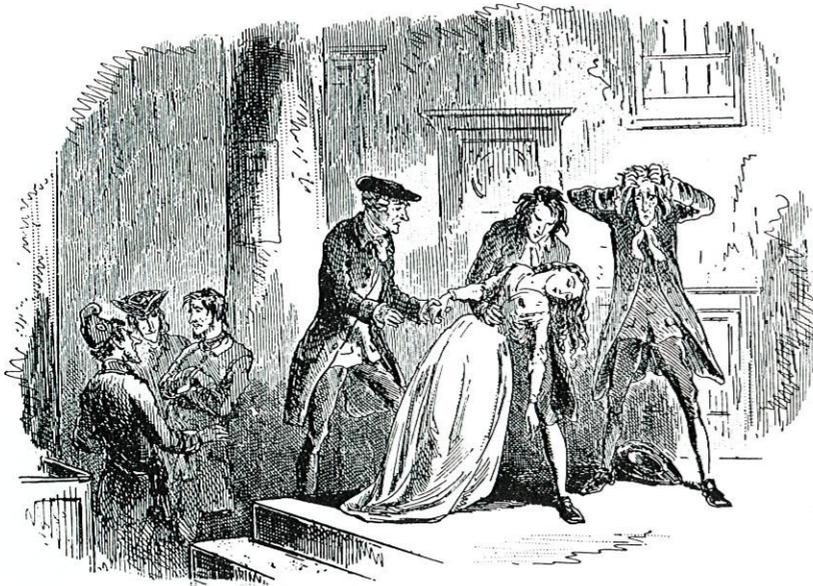


Ilustração de H. K. Browne para a obra David Copperfield. Paris, Biblioteca Nacional.

pode chamar um romance histórico. Para reproduzir exactamente o colorido e a atmosfera dessa época, o autor aprofundou os seus conhecimentos em fontes históricas, sobretudo estudou pormenorizadamente a obra de Thomas Carlyle *A Revolução Francesa* (1837). Uma fábula um pouco aventurosa, mas plenamente verosímil, permite-lhe ligar os dois locais da acção e confrontar a situação em Inglaterra com a da França. O marquês d'Evremond, em atitude de protesto contra o estilo de vida do seu tio, radicou-se em Inglaterra sob o nome de Charles Darnay, casando-se neste país com Lucie Manette, filha do médico Dr. Manette, que estivera encarcerado inocente durante 15 anos na Bastilha por culpa da família d'Evremond. Em 1792 Darnay viaja em segredo para Paris para ajudar o administrador Gabelle, e aí reconhecido como elemento da famigerada família d'Evremond, é arrastado pelo remoinho dos acontecimentos revolucionários e quase teria sido guilhotinado, se alguém não se tivesse sacrificado por ele: Darnay pôde assim regressar a Inglaterra, para junto da sua família.

Os capítulos que se passam em Londres apresentam uma sociedade que também pode revelar uma série de situações negativas, como, por exemplo, a insegurança das ruas, a imperfeição do sistema judicial, mas que, em termos gerais, se manteve intacta e que garante a segurança e o progresso pessoal ao indivíduo, mesmo ao emigrante político vindo de

outros países. Esta sociedade não está doente no seu íntimo, as contradições não são de modo algum tão gritantes como em França.

Em contrapartida, a necessidade — trágica — da Revolução Francesa torna-se compreensível ao leitor quando lhe são apresentados os sofrimentos da população simples do campo e da cidade e a vida inútil dos nobres franceses. «Não se teria chegado nunca a semelhante revolução se não se tivesse tão lamentavelmente abusado de todas as leis, formas e cerimoniais, a ponto de a vingança suicida da revolução julgar necessário lançar tudo pelos ares.» O autor, plenamente solidário, flagela a atitude brutal e desumana dos senhores feudais e os maus tratos que diariamente dão aos pobres. «Cães vadios, como gostaria de passar por cima de cada um de vós, para vos eliminar da face da Terra», pensa o velho marquês, ao atropelar uma criança pequena com a sua carruagem numa cidade próxima de Paris. É-nos apresentado com pormenor o modo como os pobres reagem a esta arbitrariedade, como suportam pacientemente a sua vida miserável ou se revoltam em segredo, como é o caso de Monsieur Defargue, dono da taberna de uma cidade próxima de Paris, que vai filosofando e fixando na memória as injustiças. A arbitrariedade brutal do sistema dominante torna-se particularmente evidente no destino do Dr. Manette, que sofreu durante 15 anos a prisão na torre norte da Bastilha, por inicia-

tiva da família d'Evremond e sem sentença judicial, até que os amigos o conseguiram colocar em segurança em Inglaterra.

Não é de modo algum para admirar que, nestas circunstâncias, irrompam a indignação e o desejo da transformação revolucionária — e, assim, Dickens descreve em cenas impressionantes, como, por exemplo, a população de Paris acorre para assaltar a Bastilha, ou como a população rural, até agora humilhada, incendeia o palácio do marquês d'Evremond. É compreensível que as massas populares oprimidas e destituídas dos seus direitos nem sempre possam ser cuidadosas na escolha dos seus métodos, de modo que os cidadãos, finalmente livres, cometem actos que têm os traços da violência e da crueldade. Acima de tudo, os «pecados dos pais» são frequentemente vingados nos descendentes sem culpas; d'Evremond, que se refugiava em Inglaterra e aí vivia com o nome de Charles Darnay, é arrastado pelo turbilhão revolucionário e só escapa à guilhotina porque outro se sacrifica por ele.

Dickens representa os acontecimentos no romance tão objectivamente quanto pode, não condena as massas populares sublevadas pela sua sede de vingança, procurando, em vez disso, as suas motivações, o que, na sua época, não era uma atitude evidente e comum. Assim, com *História de Duas Cidades*, o autor criou um grande romance, que tenta interpretar os processos de desenvolvimento social, completamente diversos, da Inglaterra e da França!

#### BIBLIOGRAFIA

Albert J. Guerard, *The triumph of the novel: Dickens, Dostoevsky, Faulkner*, Chicago, 1976; Philip Hobsbaum, *Charles Dickens*, Londres, 1977; Philip Hobsbaum, *A reader's guide to Charles Dickens*, Londres, 1981; Álvaro Pina, *Dickens: a Arte do Romance*, Lisboa, 1986; David Trotter, *Circulation: Defoe, Dickens and the economics of the novel*, Londres, 1988.

## Manuel Ferro D'Annunzio *A Leda sem o Cisne*

*Aspetti dell'Ignoto. La Leda Senza Cigno* (1.ª edição, 1916)  
Conto de Gabriele D'Annunzio (1863-1938)

Corria o ano de 1919. Gabriele D'Annunzio ocupava a cidade de Fiume, em oposição ao governo da Itália e à decisão da Conferência de Paz, numa última tentativa de incluir algumas das terras irredentas da Dalmácia no território do Estado Italiano. António Ferro, ao tempo jornalista de *O Século*, desloca-se a Fiume a fim de entrevistar o «poeta-soldado» e regista todos os acontecimentos daquela viagem no seu livro *Gabriele D'Annunzio e Eu*. Aí esboça a imagem daquele escritor que entusiasmava a Europa do seu tempo: «D'Annunzio é [...] uma pátria, a pátria de todos os latinos, pátria decadente, amoral, retórica, mas uma pátria linda, a pátria onde o sol nasce e onde o sol a morrer esbraseia o mundo... Os livros, os gestos de D'Annunzio são as províncias dessa pátria, as diversas províncias da nossa Sensibilidade. Gabriele D'Annunzio é o artista máximo, o artista que juntou as épocas, que ligou os séculos, que os atou num feixe, semelhante aos dos lictores da velha Roma. O Oriente, a Grécia, a Roma dos Césares, a Idade Média, a Renascença, a nossa época que é a Idade das Asas, tudo vive na sua Arte, em síntese, todas as idades numa só idade: a Idade Humana [...]»

Quis encontrar uma imagem forte, uma imagem definitiva para o Poeta... Fitei o sol, sem querer, e vi, juro que vi o mais belo retrato de Gabriele D'Annunzio [...]

Era o culto do homem de excepção, eleito para ultrapassar os limites da realidade quotidiana e do mundo prosaico que o cercava, buscando na acção e numa concepção de arte aristocrática a terapia para o tédio e para a insatisfação que caracterizavam a mundivisão da época de fim de sé-



Gabriele D'Annunzio.

culo. Curiosamente, porém, o retrato de D'Annunzio atrás apresentado começa por identificá-lo como um decadente. Seria, pois, oportuno questionar-nos: e quais os atributos atribuídos a um escritor decadente nesta época? Num artigo sobre Verlaine, publicado na *Gazzetta letteraria* de Turim, em Novembro de 1885, Vittorio Pica dava-nos a resposta, definindo o escritor decadente como um daqueles que «representam uma reacção contra o movimento progressista do nosso século: inaptos, por indole, por tradição, pela educação, para o compreenderem, aqueles desprezando, ridicularizam-no, combatem-no. O processo crescente de democratização repugna à nativa aristocracia da sua inteligência; o positivismo, com a sua afanosa busca do verdadeiro e do útil, não pode parecer senão hostil ao seu apaixonado amor pelo Ideal; a actividade contínua, incansável que essa nova ordem das coisas necessaria-

mente requer torna-se-lhes inexplicável, pois sendo os últimos frutos da degeneração de uma raça, encontram-se privados de qualquer força de vontade [...] Por outro lado, já que as alegrias da maior parte dos mortais lhes parecem banais e grosseiras, criam outras novas, artificiais, excepcionais; requintam as suas emoções e buscam em cada sensação, em cada impressão, complicações e subtilezas, que na realidade não existem, e atiram-se facilmente para os braços das Igrejas, porque deste modo procuram a amarga volúpia do remorso e porque é do pecado que, para eles, brota a doçura estimulante e ardente da condenação. As suas vidas são uma aspiração assídua, obstinada, irracional, em direcção a céus fantásticos e ilusórios, a sóis capazes de lhes fazerem esquecer o profundo e inextinguível desgosto pela humanidade. Mas, pela arte, têm um amor idólatro e ilimitado, porque ela lhes parece ser não só a única meta que pode, de certo modo, satisfazer as suas aspirações irrealizáveis, mas também a libertação da eterna dor humana».

Naturalmente, se estes traços são comuns à generalidade dos artistas decadentes, muito particularmente no contexto do decadentismo italiano é possível distinguir uma posição pascoliana (ligada aos motivos mais autênticos e profundos deste movimento, marcada pela impotência do homem face ao mistério do cosmos e à dor da existência, prescrutando a volúpia do pranto) de uma aparatosa posição dannunziana ou daquela assumida pelos crepusculares (do mundo das coisas pequenas e humildes, dos hábitos provincianos), já para não referir outras atitudes de carácter mais

peçoal, como a de Luigi Pirandello ou a de Italo Svevo.

Assimilando as novas experiências literárias europeias, sobretudo vindas de França, e atento às exigências do mercado editorial, bem como do gosto público, Gabriele D'Annunzio insere a literatura italiana no circuito do decadentismo europeu e a sua influência passa a exercer-se não só no âmbito especificamente literário, mas também no modo de se vestir e comportar nos círculos da sociedade italiana durante algumas décadas, até à eclosão da I Guerra Mundial.

Inicia a sua carreira literária sob a influência da escrita de Verga e com temas semelhantes, embora venha a acentuar já um aceso sensualismo, uma celebração do prazer e uma sensibilidade apurada face às cores, aos perfumes e a toda e qualquer solicitação proporcionada pela Natureza (*Canto Novo* e *Terra Virgem*, de 1882). Porém, se identificarmos fases distintas na produção literária dannunziana, a primeira, que evidencia uma forte influência do decadentismo francês, conta com o ciclo dos *Romances da Rosa*, que inclui *O Prazer* (1889), *O Inocente* (1892) e *O Triunfo da Morte* (1894). Com o primeiro, D'Annunzio insere-se no clima de *Ao Invés*, de J. K. Huysmans, e de *O Retrato de Dorian Gray*, de O. Wilde, criando com o personagem Andrea Sperelli o Desesseintes italiano, ou seja, o tipo do esteta decadente: requintado e gélido, cultor da beleza, resgatado numa dimensão superior, despreza aristocraticamente a sociedade em que se insere e vive segundo as máximas paternas: «É necessário que se faça a própria vida como se faz uma obra de arte. A superioridade reside toda neste ponto [...] É preciso conservar inteira e a todo o custo a liberdade até à embriaguês.» Abandonado pela amante, Andrea Sperelli isola-se, cultiva a sua sensibilidade única e pessoal, não afirma a sua vontade individual e acaba por deslocar as fronteiras das suas vivências para um mundo subjectivo, marcado pela solidão. A fuga para espaços longínquos, o abandono a sugestões estéticas, o artifício ou o inefável em vez da realidade tornam-se, então, as propostas apontadas para um esteticismo requintado.

Por consequência, através desta obra e apesar de D'Annunzio jamais

ter seguido uma poética estruturada, apercebemo-nos da sua posição quanto à concepção de poeta decadente: ele é o eleito, o iniciado num tipo de conhecimento superior e, estando consciente da inexpressividade deste tipo de saber, aponta-nos uma via para o abordarmos através de uma orquestração de relações analógicas e de símbolos. Pretende mesmo encontrar a palavra absoluta, na esteira dos simbolistas, eliminando qualquer escória de materialidade, qualquer crosta que o uso nela tenha depositado. Redescobre o poder mágico e encantatório da palavra, conduzindo-nos a uma concepção mística da linguagem, e dota-a de uma melodia traduzida num ritmo adequado ao fluir da própria Natureza. Para exemplo do caso, recordemos o seu poema «Chuva no pinhal», destes mesmos anos (1893).

Todavia, em *O Prazer*, outro motivo surge que evidencia a evolução do poeta face ao sensualismo inicial: a carga vitalista das primeiras composições complica-se e corrompe-se, a sensualidade torna-se luxúria, a disponibilidade às solicitações sensoriais da Natureza torna-se busca de artifício. Com Andrea Sperelli estão criadas as condições para surgirem os protagonistas das obras posteriores, destinados a enriquecerem-se de outras características derivadas da ideologia do super-homem, de raiz nietzschiana.

*O Inocente* reflecte o cansaço que se segue à realização do prazer, o ponto de viragem, a saciedade que gera desejos melancólicos e intensos de bondade, de regresso a uma vida calma, de purificação, de inocência, de serenidade. *O Triunfo da Morte* revela a crise do esteticismo, tal como Andrea Sperelli o concebia. A saída para a crise, apontada pelo protagonista deste romance, Giorgio Aurispa, é moldada pelas teorias de Nietzsche: o advento de uma humanidade superior, vivificada por mitos pagãos.

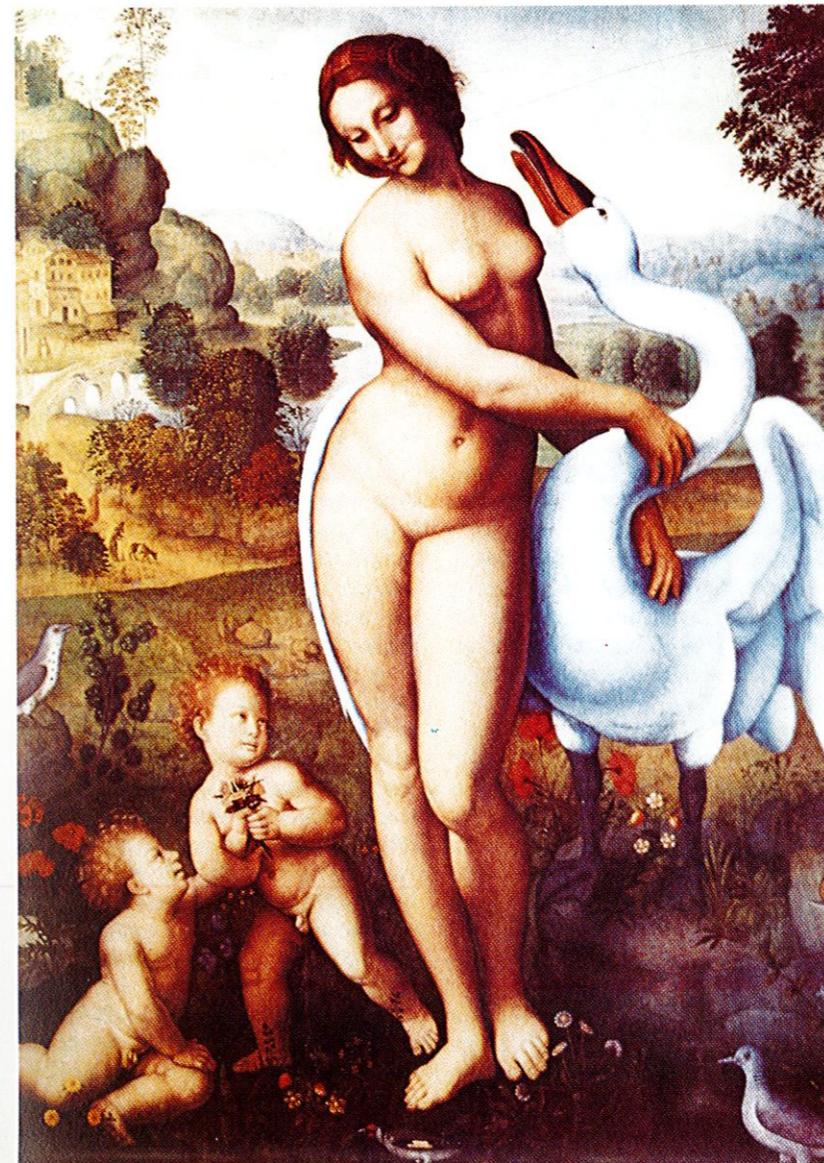
Esta última obra permite-nos datar o encontro de Gabriele D'Annunzio com o pensamento do filósofo alemão (por volta de 1893/1894). Com esse encontro inicia-se um segundo momento na fase decadente do nosso autor. Nota-se, no entanto, que essa influência não se verifica apenas no plano da produção literária, mas também no plano prático e político.

A filosofia nietzschiana insere-se, tal como as posições decadentes apontadas, numa ampla atitude de reacção antipositivista e de polémica contra o primado da razão científica. Exalta-se a força, o vitalismo, o espírito agonístico, a vontade pelo poder, Eros e o culto da fruição e do prazer, em suma, as componentes do que Nietzsche passou a designar «espírito dionisíaco» e que incute ao seu conceito de «super-homem». Eliminando qualquer obstáculo e condicionamento, concebe uma nova humanidade que se encontre para além da moral comum, dos seus conceitos de bem e de mal, de piedade pelos fracos. Numa posição aristocrática, lançam-se os embriões para uma orientação política que conduz à concepção de um governo forte e autoritário e a uma política de aceso nacionalismo.

*As Virgens das Rochas* (1895), único romance de um ciclo que o autor planeou — *Os Romances do Lírio* —, traduz claramente a influência do pensamento nietzschiano. Na caracterização do tipo do esteta decadente integra-se agora uma nova componente: a violência. Claudio Cantelmo é, por conseguinte, o primeiro exemplar dos super-homens dannunzianos. A motivação do desprezo pelo mundo e pela sociedade que o cerca não é de carácter estético, mas assenta numa teoria que preconiza o direito de domínio da aristocracia sobre a plebe.

Nesta mesma fase se inclui *O Fogo*, embora o tipo de super-homem agora apresentado, Stelio Effrena, seja um escritor que se propõe redigir a obra de arte perfeita: uma tragédia de índole wagneriana. Como tal, cruzam-se aqui outros vectores do decadentismo europeu: o wagnerismo e, por se desenrolar em Veneza, explora-se o valor simbólico de que esta cidade se revestiu no ambiente finissecular.

Mas, como atrás se refere, a influência de Nietzsche exerce-se também a nível prático: O activismo, que leva à aventura, à realização do *bel gesto*, que põe a vida do homem em risco numa actuação sobre-humana, vem conferir outra vertente ao isolamento do artista, ao seu distanciamento face à sociedade. A vida pública de D'Annunzio adquire outro significado. Inicia a sua carreira política como deputado da direita, eleito em 1897, e, como etapas mais importan-



Leda. Roma, Galeria Borghese. A atribuição deste quadro a Leonardo da Vinci suscita reservas, já que Leonardo exprimiu o seu erotismo em veladas alusões andróginas de uma delicadeza subtil e que em nada concordam com o carácter erótico, sem ambivalência, desta Leda.

um credo novo... De quando em quando, a acompanhar-me como um órgão, ouvia-se a voz do Adriático... [...] Não era eu quem falava, era o mar [...].», contava D'Annunzio ao jornalista português.

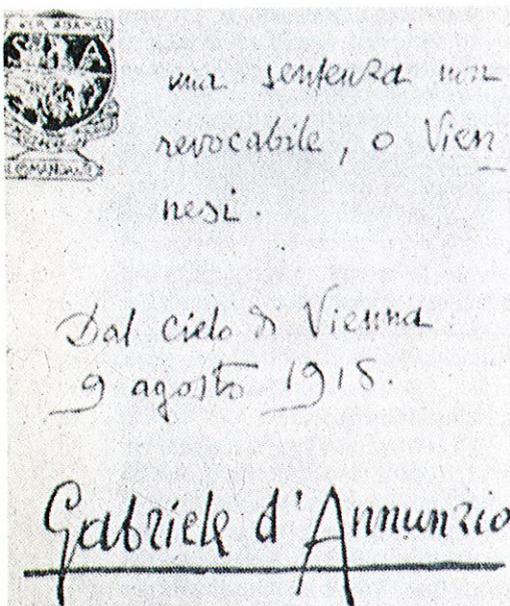
A *Leda sem o Cisne* é redigida em 1913, durante o «exílio voluntário» do autor em França, e a *Licença*, que se lhe segue, em 1916. Apesar da sua extensão (cerca de 200 páginas), *A Leda sem o Cisne* é um conto constituído por 20 fragmentos com uma estrutura própria, sendo cada um uma pequena composição em prosa ritmada, quase um pequeno poema em prosa.

No primeiro fragmento e no último aparece-nos um narrador de primeira pessoa amigo do protagonista da história, revelando certas afinidades com ele («tal como eu, sabe que na vida... nada vale mais do que o uso da atenção») e partilhando de uma sensibilidade apurada, de modo a perceberem os ruídos mais subtis («escutávamos à nossa volta o sussurro da vida oculta das areias»). Também a Natureza evocada nestes fragmentos é marcada pelo esplendor — as matas estão floridas com giestas e juncos marinhos e o ar enche-se de poeiras doiradas —, ou serve de correlato à caracterização do protagonista: «Ele tem uma voz que se parece com a daqueles dias sombrios de Março, cheios de raios prateados, rajadas súbitas, bategas de água e de granizo, pausas plenas de melodia [...]» A descrição de Desidério Moriar, o protagonista da história, apesar de parcelar, já que apenas a voz, os olhos, o seu perfil e as mãos, nervosas e suaves, são apontados, surge-nos sobre-carregada de traços sinestéticos, em que à percepção das cores se alia, de imediato, uma componente musical. Contudo, sendo composta já numa fase de transição da fase decadente de D'Annunzio para a sua fase nocturna, nesta obra reconstitui-se a figura de um esteta que segue os primeiros modelos de heróis dannunzianos, não comportando, portanto, qualquer tra-

tes neste âmbito, «aponte-se ainda a propaganda intervencionista, a participação na I Guerra e a empresa de Fiume. Tal actuação vai reflectir-se, necessariamente, na sua produção literária. E a partir de 1912 verifica-se uma viragem, um interesse mais acentuado quer em termos de carácter biográfico, quer numa atitude lírica de exaltação patriótica. Iniciada com a composição das *Laudas*, apesar de algumas partes recuarem aos primeiros anos do século, a última fase da produção literária dannunziana, normalmente denominada «nocturna», é caracterizada pela ausência de um desígnio narrativo verdadeiro, pela prevalência de uma prosa lírica e impressionista, num tom confessional, frequentemente reprodu-

zindo recordações de experiências passadas.

Quando António Ferro se desloca à República de Carnaro já não é só o escritor decadente que procura encontrar, mas antes a encarnação do super-homem artista, qual Stelio Effrena, a simbiose do escritor, do artista que cria uma realidade política segundo os princípios de uma estética a que não é estranha uma acentuada componente mística: «E os meus diálogos socráticos, com a multidão, daqui do terraço!... Eu convidava o povo a interrogar-me, a fazer-me perguntas sobre tudo, sobre a pátria, sobre a vida, sobre os homens, sobre os Deuses... Era belo... A multidão, ao luar, em reza, lá em baixo. Eu, debruçado da varanda do terraço, pregando



Autógrafo de Gabriele D'Annunzio.

go nietzschiano. A fuga da realidade é marcante, sobretudo, no fragmento IV, quando o protagonista ouve as sonatas de Domenico Scarlatti e, num ápice, visualiza um jardim barroco deslumbrante, cheio de figuras — as estátuas —, jogos de água, escadarias, tempêtes e canteiros, e anima a cena com a sua fantasia.

Do segundo fragmento ao penúltimo desenrola-se uma narrativa encaixada, que nos relata propriamente a história de Desidério Moriar e de uma mulher de beleza superior, comparável apenas à perfeição da Leda do Eurotas ou da pintura de Leonardo da Vinci. A sua palidez de morte, aquela fria energia que dela emana contrapõe-se à precisão dos seus traços e à sensualidade do seu corpo.

O protagonista assume-se como narrador autobiográfico e, deste modo, o leitor tem acesso ao curso dos seus pensamentos, às associações estabelecidas entre a realidade e o seu mundo subjectivo, à profunda perturbação que Leda produz no seu espírito. O mistério que envolve aquela figura feminina atrai Desidério Moriar e leva-o a aproximar-se dela. É na visita que ela faz ao canil, quando se encontra no meio dos galgos brancos, que Desidério parece ver renovado o mito de Leda com o cisne. «O antigo ritmo das metamorfoses circula ainda pelo mundo», ousa comentar Desidério, perante o espectáculo a que assiste. Porém, é através do pianista seu amigo que o protagonista tem conhe-

cimento da verdadeira história de Leda, uma história de perversão, sedução e morte, que leva o leitor a identificá-la com o tipo da mulher fatal, tão vulgar na literatura da época. E é Desidério Moriar quem tira também essa mesma conclusão: «Não escutava coisas já conhecidas? Decerto; casos semelhantes abundam nos anais judiciais e nos romances baratos lidos pelos porteiros.» Necessariamente, a história conclui-se com o suicídio de Leda e a partida do protagonista. No entanto, apesar de D'Annunzio afirmar na *Licença*, «não é senão uma velha história de canil», mas o seu valor prevalece pela riqueza estilística, pelo recurso a um vocabulário precioso e pela análise exhaustiva da psique humana, traduzida num monólogo interior arrebatador e numa linguagem melodiosa.

Na *Licença*, composta em 1916 como dedicatória a *A Leda sem o Cisne*, desaparece a figura de Desidério Moriar. É só o narrador de primeira pessoa que nos surge num discurso marcado por amplos espaços evocativos, de tom memorialista, ou noutros excertos, adoptando uma perspectiva diarística, de carácter impressionista.

Escrita depois do *Nocturno*, mas publicada anteriormente, a *Licença* já partilha das características da escrita da última fase literária de D'Annunzio: a prosa adquire uma entoação mais delicada, um abandono a um ritmo adequado a conteúdos autobiográficos ou ao espaço circundante da cidade de Veneza, reprimindo a sumptuosidade preciosa do vocabulário ou o bizantinismo sintáctico das composições anteriores.

Agora já é possível identificar o narrador, através da matéria narrada, com as vivências do próprio autor. Recuando ao início da guerra, lança o seu olhar desgostoso sobre as misérias da cidade de Paris, nos dias do avanço das tropas alemãs pelo território francês. Perdido no tempo, evoca a Paris dos tempos passados e, entre outras, a figura de Dante pregando na Igreja de São Severino.

Mas as impressões da vida anterior, em contraponto com a melancolia da vida em tempo de guerra, esfumam-se num perfeito fluir e refluir de recor-

dações, sonhos e realidade. O período de convalescença em Veneza, a que se vê obrigado devido ao acidente que sofrera e lhe provocara a perda de uma vista, fá-lo meditar sobre a guerra, reconhecendo-lhe validade por permitir ao espírito a familiaridade com a morte por meditar sobre a vida e sobre a embriaguez de se entregar à acção. É, afinal, o herói dannunziano, activista, nietzschiano, que fala, numa simbiose perfeita do poeta e de soldado, como António Ferro refere.

A França, ou, mais precisamente, Paris cede lugar aos infinitos aspectos da laguna e o embalar de uma gôndola ou o tédio das longas horas de convalescença tornam-se intensos com as divagações e a riqueza da matéria poética que compensa a falta de uma estrutura rígida nesta composição.

A escrita, como outrora, adquire algo de religioso e «nas horas de criação feliz, a cadeira dura tornava-se um genuflexório rangendo sob os joelhos que suportavam a pressão do corpo recurvado. No escuro, um sentimento virgem renovava em mim o mistério da escrita, do signo redigido», porque deste modo revelava-se-lhe a verdade: «A nossa vida é uma obra mágica que escapa ao reflexo da razão e é tanto mais rica quanto mais se afasta, estimulada pelo oculto e frequentemente contra a ordem das leis aparentes.»

## BIBLIOGRAFIA

António Ferro, *Gabriele d'Annunzio e Eu*, Lisboa, 1922; Mário Paz, «D'Annunzio e l'amor sensuale della parola», in *La carne, la morte e il diavolo*, Milão, 1930; F. Tropeano, *Saggio sulla prosa dannunziana*, Florença, 1962; Eurialo de Michelis, «Un poeta d'autunno», in *Nuova Antologia*, ano xcvm, n.º 1947, pp. 323-324, 1963; E. Paratore, *Studi dannunziani*, Nápoles, 1966; Pietro Gibellini, *Logos e mythos: studi su Gabriele d'Annunzio*, Florença, 1985; Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello*, Milão, 1986.

## Carlos Reis

# Eça

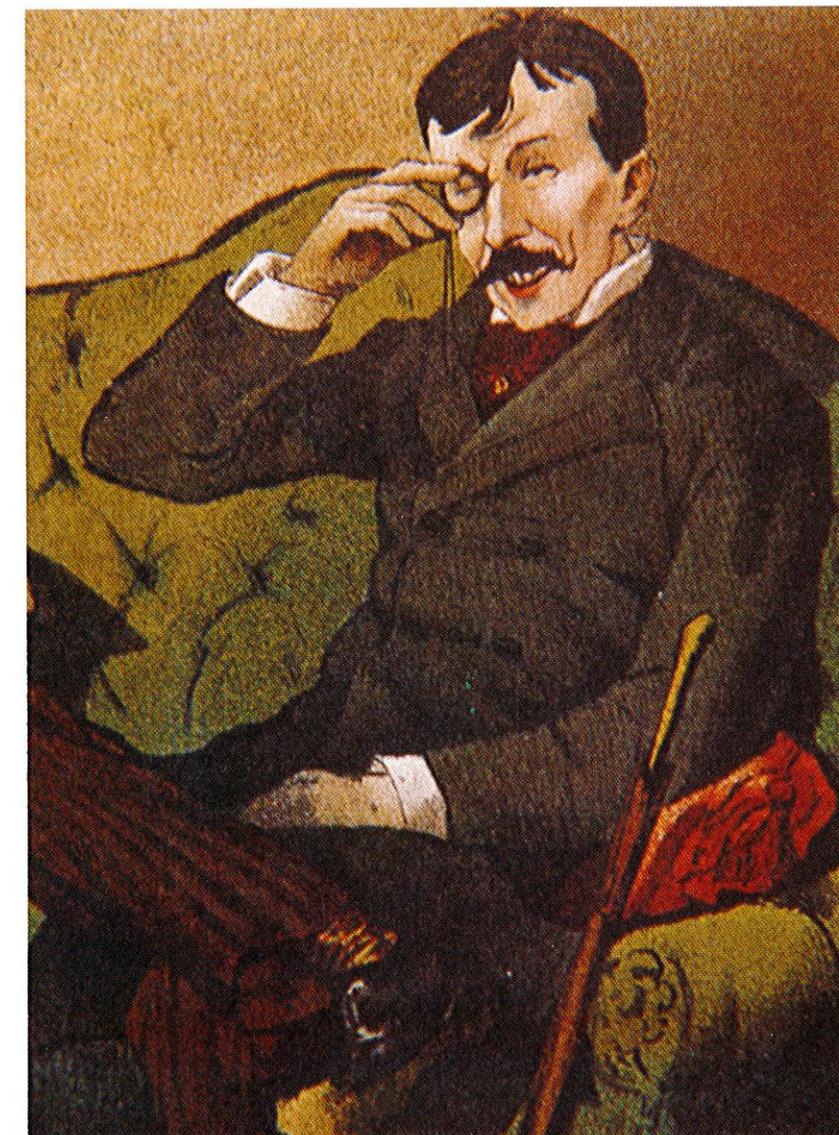
# Os Maias

1.ª edição, 1888 • Romance de José Maria de Eça de Queirós (1845-1900)

Na vida literária de Eça de Queirós — como na vida literária de outros grandes escritores — não é importante apenas o que ficou escrito e o que foi publicado; significativo, também, pode ser o que o escritor projectou ou chegou a esboçar, mas não concluiu.

Numa carta ao seu editor, escrita em Newcastle a 5 de Outubro de 1877, Eça alude a um projecto intitulado «Cenas da vida real», composto por 12 volumes e propondo-se fazer «a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes, entrariam nessa galeria»<sup>1</sup>. Esta é ainda, recorde-se, a época em que Eça, de um ponto de vista crítico e reformista, se propõe analisar a sociedade portuguesa de acordo com os princípios doutrinários do naturalismo.

A ideia subsiste em diversos outros testemunhos. Um deles, de novo uma carta (de 28 de Junho de 1878) para o editor Chardron, apresenta-nos o título modificado para «Cenas portuguesas» ou «Cenas da vida portuguesa», como Eça admite também; no elenco de títulos mencionados, a par de *A Capital*, de *O Milagre do Vale de Reriz*, da *História Dum Grande Homem* e outros, surgem agora *Os Maias*. Trata-se, portanto, de uma obra que Eça pensou muito tempo antes da publicação em 1888, tal como por diversas vezes se manifestou interessado no tema do incesto, anunciado a respeito de um outro projecto abortado, o romance *A Tragédia da Rua das Flores*; e trata-se também de uma obra que vem a ser preparada,



Eça de Queirós. Caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro.

## AUTORES DOS TEXTOS DE PANORAMA DA LITERATURA UNIVERSAL

Dra. Maria Teresa Ferreira Alves — Dr. José Augusto Cardoso Bernardes — Prof. Dr. Benno Biermann — Dr. Peter Borowsky — Dr. Harry Belevan-McBride — Prof. Dr. Klaus Briegleb — Jürgen Bromberg — Dra. Maria de Lourdes Cidraes — Prof. Doutor Aníbal Pinto de Castro — Dr. Bettina Clausen — Prof. Dr. Lars Clausen — Prof. Dr. Malte Dahrendorf — Karl Dedecius — Prof. Dr. Alexander Deichsel — Prof. Dr. Wolfgang Dittmann — Prof. Dr. Jörg Drews — Dr.<sup>a</sup> Teresa Neves Ferreira — Dr. Manuel Ferro — Günther Flemming - Erich Fried — Svetlana Geier — Kathrein Goldbach — Dra. Elsa Gonçalves — Dr. Heide Göttner-Abendroth — Prof. Dr. Helga Grubitzsch — Prof. Dr. Hans Günther — Lore Häger — Jan Hans — Dr. Kay Hansen — Klaus Hartung — Dr. Horst Dieter Hayer — Dr. Horst Heidtmann — Dr. Bodo Heimann — Manfred Peter Hein — Hans-Horst Henschen — Prof. Dr. Heinz Hillmann — Prof. Dr. Jürgen C. Jacobs — Prof. Dr. Hans-Wolf Jäger — Susanne Jensen M. A. — Prof. Dr. Alfred Kantorowicz — Dr. Hellmuth Karasek

— Yaak Karsunke — Gertrud Koch — Prof. Dr. Leo Kofler — Prof. Dr. Erich Köhler — Prof. Dr. Udo Köster — Dr. Karl Krolow — Thomas Leber — Prof. Dr. Dieter Lohmeier — Dr. Helmut Lüttmann — Dr.<sup>a</sup> Rita Marnoto — Doutor Fernando Martinho — Dr. Jürgen Martini — Dietmar Matthes — Prof. Doutor Glástone Chaves de Melo — Dr.<sup>a</sup> Margarida Vieira Mendes — Dr. José da Costa Miranda — Prof. Dr. Achatz Frhr. von Müller — Dr. Gerhard Muschwitz — Prof. Dr. Manfred Nagl — Prof. Dr. Ada Neschke-Hentschke — Dr. Ulla Otto-Fölsing — Prof. Dr. Arno Paul — Dr. Hans-Werner Prah — Dr. Jürgen Rathje — Dr. Hannelore Reinsch-Werner — Prof. Doutor Carlos Reis — Prof. Dr. Dieter Richter — Dr. Gert Richter — Prof. Dr. Rudolf Schenda — Susanne Schenda — Dr. Martin Schmidt — Hans-Michael Schmitz — Prof. Dr. Willy Schottroff — Prof. Dr. Hans Joachim Schrimpf — Wolfram Schütte — Dr. Heinrich Stiehler — Prof. Dr. Peter Wapnewski — Manfred G. Wiktor — Jochem Wolff — Hans Wollschläger.

## PROVENIÊNCIA DAS ILUSTRAÇÕES

*A cores:* Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; Arquivo fotográfico do Círculo de Leitores; BAVARIA-Verlag (Gauting, Bartl, Schmied); Bayer, Staatsgemäldesammlungen, Munique; Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Archiv Karl Dedecius, Frankfurt; Ehapa Verlag GmbH, Estugarda; Dr. Franke, Munique; Giraudon, Paris; Claus Hansmann, Stockdorf; Dr. Konrad Karkosch, Munique; Gerhard Klammert, Ohlstadt; Kloster Wienhausen; Helga Kneidl, Berlin; Kövesdi Presse Agentur, Munique; LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Gütersloh; Sammlung Menningen, Lüdge-Niese; Metro-Goldwyn-Mayer, Frankfurt; Verlag Neues Leben, Berlin; Österr. Nationalbibliothek, Viena; Dr. G. Pineider, Florença; Rembrandt-Verlag, Berlin; Hans Roßdeutscher, Bielefeld; Franz Seitz Filmproduktion, Munique; Schiller-Nationalmuseum, Marbach; Städt. Museum, Mülheim a. d. Ruhr; Stichting Johann Maurits van Nassau, Den Haag; Universitätsbibliothek, Bona; Universitätsbibliothek, Heidelberg; ZEFA, Düsseldorf-Helbig.

*A preto e branco:* Akademie der Künste der DDR, Berlin; Akadem. Verlagsanstalt Athenaeon, Frankfurt; Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin; Arquivo fotográfico do Círculo de Leitores; Associated Press GmbH, Frankfurt; BAVARIA-Verlag, Gauting; Bildarchiv Berger, Colónia-Alinari; Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin; Jan Buchholz, Hamburgo; Ilse Buhs, Berlin; J. E. Bulloz, Paris; Helmut von Claer, Berlin; Rosemarie Clausen, Hamburgo; Archiv Karl Dedecius, Frankfurt; Gertrude

Degenhardt, Mainz; Deutsches Inst. f. Filmkunde, Frankfurt; dpa, Düsseldorf; Prof. Dr. Heinz Fischer, aus: H. Fischer, Georg Büchner, Untersuchungen und Marginalien. 2. Aufl. 1975, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bona; Dr. Franke, Munique; Svetlana Geiger, Friburgo; Archiv Gerstenberg, Wietze; Giraudon, Paris; Goethe-Museum, Düsseldorf; Claus Hansmann, Stockdorf; Hirmer Fotoarchiv, Munique; Historia-Photo, Hamburgo; Interfoto Friedrich Rauch, Munique; Istituto Geografico de Agostini S. p. A., Novara; Dr. Konrad Karkosch, Munique; Suomalaisen Kirjallisuuden, Helsinki; Ernst Klett Verlag, Estugarda; Kunsthalle Bremen; LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Gütersloh; Bildarchiv Foto Marburg, Marburgo; Sammlung Menningen, Lüdge-Niese; Prof. Dr. Manfred Nagl, Weinstadt; National Portrait Gallery, Londres; New Magazines Verlagsgesellschaft GmbH, Munique; Nürnberger Nachrichten, Nürnberg; Isolde Ohlbaum, Munique; Österr. Nationalbibliothek, Viena; Brigitte Paulus, Hamburgo; Rotbuch Verlag GmbH, Berlin; Scala, Antella; Süddeutscher Verlag, Bilderdienst, Munique; Schauspielhaus, Bochum; Schiller-Nationalmuseum, Marbach; Staatl. Museum Zu Berlin-Ost; Stern-Bildarchiv, Hamburgo; Suomen Taideakatemia, Helsinki; D. H. Teufen, Bielefeld; Theater der Freien Hansestadt Bremen GmbH, Bremen; Ullstein GmbH Bilderdienst, Berlin; Verlag Klaus Wagenbach, Berlin; Ruth Walz, Berlin; Prof. A. Paul Weber, Schretstaken.