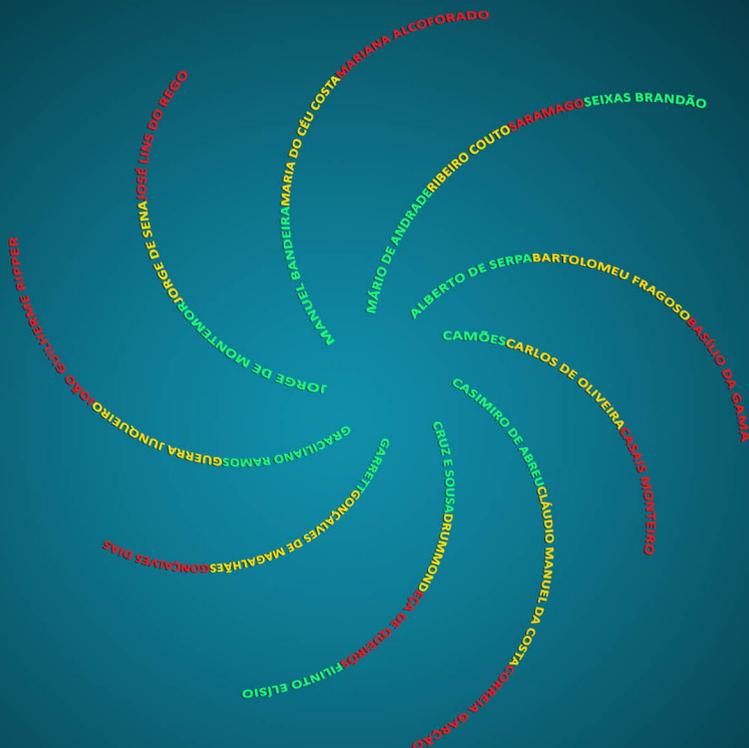


BRASIL / PORTUGAL: DIÁLOGOS SOBRE LITERATURA



ORGANIZADORES:

MARIA APARECIDA RIBEIRO
VAGNER CAMILO
VANIA PINHEIRO CHAVES

BRASIL / PORTUGAL:
DIÁLOGOS SOBRE LITERATURA

2022

Ficha técnica

Organizadores

Maria Aparecida Ribeiro

Vagner Camilo

Vania Pinheiro Chaves

Comissão Científica

Gilda Santos (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle)

Joelma Siqueira (Universidade Federal de Viçosa)

José Augusto Cardoso Bernardes (Universidade de Coimbra)

Maria Helena Santana (Universidade de Coimbra)

Maria Teresa Duarte de Jesus Gonçalves do Nascimento

(Universidade da Madeira)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Renata Soares Junqueira (Universidade Estadual Paulista)

Solange Fiúza (Universidade Federal de Goiás)

Projeto

CLEPUL / CLP / FFLCH

Designer Gráfico

Capa e paginação: Alexandre Sousa

ISBN 978-989-8577-53-5 (ed. Impressa)

ISBN 978-989-8577-52-8 (ed. eletrónica)

Apoio



Atividade financiada por fundos nacionais através da FCT- Fundação para a Ciência e a Tecnologia. I.P., no âmbito do projeto UIDB/00077/2020.

Índice

Apresentação	
Maria Aparecida Ribeiro, Vagner Camilo, Vania Pinheiro Chaves	04
<i>D'O conto da ilha desconhecida ao Conto a ilha do desconhecido</i> (cordel): «Diz-me para onde queres ir, dir-te-ei quem podes ser»	
Ana Paula Arnaut	08
«Um corpo exasperado de paixão e de abandono se anuncia»: <i>Cartas portuguesas</i> (Mariana Alcoforado e João Ripper)	
Ângela Beatriz de Carvalho Faria	30
Jorge de Sena e Manuel Bandeira	
Fernando J. B. Martinho	45
Casimiro de Abreu e Almeida Garrett: uma conversa inacabada	
Francisco Topa	51
Carlos de Oliveira, leitor de Graciliano Ramos: motivos de escrita e reescrita	
Ida Alves	62
A configuração épica das identidades nacionais (Portugal e Brasil)	
Manuel Ferro	81
Manuel Bandeira e os autores africanos lusógrafos	
Maria Aparecida Ribeiro	92
Bartolomeu Fragoso e Jorge de Montemor: poesia e censura	
Sheila Hue	118
Os pobres na poesia de Guerra Junqueiro e de Cruz e Sousa	
Simone Rossinetti Rufinoni	136
Do solar ao engenho: Lins do Rego, leitor de Eça	
Vagner Camilo	157
O diálogo entre Basílio da Gama e seus pares: louvor, censura e emulação	
Vania Pinheiro Chaves	187

Apresentação

Maria Aparecida Ribeiro

Vagner Camilo

Vania Pinheiro Chaves

Resulta o presente volume de artigos dedicados às interlocuções literárias Brasil/Portugal na continuidade de um encontro científico realizado em abril 2022, numa cooperação entre a Universidade de Lisboa (CLEPUL), a Universidade de Coimbra (CLP) e a Universidade de São Paulo (USP).

Dois artigos contemplam a relação entre os poetas brasileiros e portugueses no período colonial — os de Sheila Hue e de Vania Chaves. Sheila aborda a leitura de *La Diana* feita por Jorge de Montemor, na Bahia, em 1592, por meio das confissões registradas nos processos da primeira visita da Santa Inquisição ao Brasil, tratando, em especial, do caso do jovem poeta Bartolomeu Fragoso, condenado pela leitura do livro defeso e pela escrita de uma pequena, porém notável, obra poética. Vania Chaves estuda o poeta mineiro José Basílio da Gama, uma das figuras mais controversas da literatura luso-brasileira do século XVIII, haja vista a enorme disparidade na recepção da sua obra, e sobretudo d’*O Uruguai* exaltado e depreciado desde a sua publicação em 1769. Recuperando a trajetória da interlocução que produziram os textos do árcade romano, Termino Sipílio, observa o diálogo vasto e complexo encetado por ele, no século XVIII, com alguns dos seus pares nascidos quer na Metrópole quer na Colônia brasileira, mostrando que tais interlocutores nem sempre referiram os seus escritos, mas, ao comentarem traços da sua personalidade, misturam-nos com a apreciação do seu talento poético. Além disso, a articulista mostra também que há quem se tenha apropriado de elementos temáticos ou formais da poesia basiliiana, dando provas ainda mais relevantes do diálogo que com ela estabeleceram.

As relações entre os escritores brasileiros e portugueses no século XIX são estudadas por Francisco Topa, Manuel Ferro e Simone Rossinetti

Rufinoni. Francisco Topa aborda um aspeto particular do magistério de Garrett sobre Casimiro de Abreu: os traços do *Camões* do autor português presentes na cena dramática *Camões e o Jau*, identificando diversos motivos temáticos e uma série de particularidades estilísticas que atestam a influência do poeta português sobre o jovem vate brasileiro e concluindo que os dois textos são bem diferentes, e não apenas pela sua extensão, pelo seu gênero ou pela maior ou menor inovação e mestria que revelam, pois a diferença está, sobretudo, na forma como concebem o protagonista, já que, para Garrett, *Camões* encarna um ideal estético e político romântico, funcionando como uma espécie de duplo seu; para Casimiro, *Camões* parece ser sobretudo, a par de símbolo da perenidade da poesia e do poeta, uma espécie de profeta da desgraça. Já Manuel Ferro mostra que à semelhança do que acontecera com *Os Lusíadas* nos séculos XVI e XVII, em que o poema se torna a expressão da identidade nacional e da cultura pátria, alcançando o maior protagonismo no contexto histórico-político do domínio filipino por se assumir como o máximo expoente da resistência e da autonomia lusa, também, em paralelo, *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Domingos José Gonçalves de Magalhães, e *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias, constituem duas epopeias que procuram afirmar a identidade nacional brasileira, tornando-se símbolos e marcos da autonomia política, estética e literária do novo país. Simone Rossinetti Rufinoni dedica-se à obra *Os simples* (1892), de Guerra Junqueiro, que obteve boa recepção crítica no Brasil, mostrando como o poeta português repercutiu na lírica simbolista brasileira, dedicando-lhe Cruz e Sousa o soneto «Guerra Junqueiro», que conduz à aproximação entre outros dois poemas: «Os pobrezinhos», do autor português, e «Litania dos pobres», do poeta brasileiro, que a ensaísta analisa comparativamente, à luz da singular figuração dos pobres na poética de tendência simbolista.

Situando seu estudo na interlocução entre um autor do século XIX e outro do século XX, Vagner Camilo examina a recepção crítico-literária de Eça de Queirós na obra de José Lins do Rego, em especial d'*Os Maias*, com que *Banguê* (1934), um dos romances integrantes do chamado *ciclo da cana-de-açúcar* do escritor paraibano, dialoga de perto. Nessa abordagem, detém-se no confronto explícito entre os retratos das personagens dos

avós dos protagonistas dos dois livros e mostra que o intuito deliberado de Lins do Rego é de definir a particularidade identitária das tradicionais elites rurais brasileiras e sua descendência, em contraste com o antigo colonizador. Além disso, chama a atenção para o fato de, em *Banguê*, o diálogo intertextual contemplar também as afinidades entre os netos que protagonizam *Banguê* e *Os Maias*, indo tais afinidades além da similaridade dos nomes.

A maior parte dos estudos, porém, é dedicada aos séculos XX e XXI. Manuel Bandeira recebe dois estudos: o de Fernando J. B. Martinho e o de Maria Aparecida Ribeiro. O primeiro, autor do já premiado livro *Jorge de Sena: «Aqui no meio de nós»* e de um recente artigo sobre Bandeira, publicado na *Colóquio/Letras* 206, Jan./ Abril 2021, retoma as relações entre Sena e Bandeira, citando os poemas que o poeta português escreve em homenagem ao brasileiro, bem como mostrando as convergências e divergências de leitura que Sena e Casais Monteiro fazem do poeta do Recife. Maria Aparecida Ribeiro, dando sequência à sua investigação sobre a recepção de Manuel Bandeira no mundo lusófono, apresenta as reações aos versos do poeta (que vão da incorporação à recusa de motivos e imagens) contidas nos textos dos escritores africanos lusógrafos, desde os tempos coloniais até a atualidade. Estuda, assim, além do são-tomense Francisco José Tenreiro e do moçambicano José Craveirinha, poetas de Angola (Mário Antônio, José Maurício Gomes, Geraldo Bessa Vítor, Agostinho Neto, Antônio Jacinto, Antônio Cardoso) e escritores cabo-verdianos (Jorge Barbosa, Oswaldo Alcântara, Ovídio Martins, Arnaldo França, Yolanda Morazzo, Corsino Fortes, Gabriel Mariano, Arménio Vieira, Mário Lima, Filinto Elísio, José António Lopes, Oswaldo Osório, Vera Duarte, Valentinus Velhinho, Antônio de Néveda, Hopffer Almada, Danny Spínola).

Ida Alves estuda os motivos de escrita e reescrita de Graciliano Ramos em Carlos de Oliveira com destaque para *O aprendiz de feiticeiro* e o espólio literário do escritor português catalogado no Museu do Neo-Realismo, buscando demonstrar os modos como um sujeito-leitor vai-se constituindo em seus textos, seus gestos bem delineados referentes ao ato de ler, além de acompanhar uma discussão subjacente a atravessar sua

escrita sobre o processo de criação de mundos ficcionais. Com essa moldura de análise, destaca a relação do leitor Carlos de Oliveira com a obra do escritor brasileiro, a quem chamava de «mestre» em conversas diversas com amigos, buscando discutir e demonstrar a interlocução entre os dois escritores, não por correspondência ou contatos pessoais, mas pela partilha de semelhante pensamento de trabalho literário que exigia rigor no uso das palavras para atingir o equilíbrio necessário das emoções inscritas na matéria da linguagem.

Angela Beatriz de Carvalho Faria apresenta a revisitação, no século XXI, da obra *Cartas portuguesas*, de Mariana Alcoforado por João Guilherme Ripper, consagrado compositor brasileiro. Baseando-se nas reflexões críticas de José Américo Motta Pessanha e de Maria Rita Kehl, reflete sobre a coencomenda, pela Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e pela Orquestra Sinfônica de São Paulo, a João Guilherme Ripper que resultou no monodrama para soprano e orquestra, passível de desvendar a «magnífica música de um corpo exasperado de paixão e de abandono». A ensaísta demonstra que as enunciações discursivas e cênicas, sustentadas de forma singular através da intertextualidade, refletem o entrelaçamento das várias faces de Eros, assinaladas pelo «desejo-apetite» e pelo «desejo-aspiração» na ótica platônica.

Ana Paula Arnaut analisa as afinidades existentes entre o cordel brasileiro *Conto a ilha do desconhecido*, de Maria do Céu Costa (2008), e *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago (1997), que confirma a manutenção das grandes linhas temáticas que percorrem a globalidade da ficção saramaguiana, evidenciando um escritor empenhado com a denúncia de sistemas opressivos e desigualitários, ao mesmo tempo que ilustra a redefinição do conceito 'utopia'. Mostra, assim, como, nas estrofes do cordel de modo mais intuído do que dito, a viagem física também dá lugar a uma viagem alegórica, provando que para alcançar uma qualquer *ilha* de bem-aventuranças não é necessária uma relocação espacial; basta, tão somente, tomar consciência do próprio poder e da própria vontade para mudar o mundo, pois como disse José Saramago a Eduardo Sterzi e Jerônimo Teixeira, «Sabemos mais do que julgamos, podemos muito mais do que imaginamos».

D'O conto da ilha desconhecida ao Conto a ilha do desconhecido (cordel): «Diz-me para onde queres ir, dir-te-ei quem podes ser»

Ana Paula Arnaut¹

Um revolucionário
Que jamais tergiversou
Na defesa do oprimido,
No combate ao opressor.
Medeiros Braga, 2007: 5.

Sou um analfabeto que sempre viveu das letras...
João Martins de Athayde, *apud* Abreu s./d..

O sonho é um prestidigitador hábil
José Saramago, 1998: 29.

A literatura de cordel foi primeiramente reconhecida como «conjunto de publicações, de pouco ou nenhum valor», como se pode ler na 1ª edição do *Dicionário contemporâneo de língua portuguesa*, iniciado por Caldas Aulete (1881) e continuado por António Lopes dos Santos Valente², em definição confirmada, por exemplo, no verbete «Folhetos de

¹ Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Leciona Literatura Portuguesa Contemporânea na mesma universidade e é investigadora do Centro de Literatura Portuguesa, onde integra o grupo 'Figuras da Ficção', coordenado por Carlos Reis. Os seus principais interesses incidem sobre Literatura Pós-Modernista e Hipercontemporânea, áreas em que tem vários livros e artigos publicados. Destacam-se, entre outros: *Memorial do convento. História, ficção e ideologia* (1996), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: Fios de Ariadne-Máscaras de Proteu* (2002); *José Saramago* (2008), *António Lobo Antunes* (2009), *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variants do feminino* (2012), *O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago* (2017), *As palavras justas. Ensaios sobre Literatura e Direito* (org.) (2020).

² Definição idêntica surge também na *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* («Folhetos de cordel»): «Opúsculos, pertencentes, em geral, ao género literário de

cordel» da *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*. A verdade, porém, é que a produção destes textos tem vindo a ganhar relevo considerável, principalmente no Brasil, para onde, segundo alguns investigadores, migrou, com enorme sucesso, permitindo a constituição de «uma academia de autores cordelistas» (MOUTINHO, 2017: 13-14), herdeiros, segundo depreendemos, da herança portuguesa³.

Outros estudiosos do género, no entanto, admitindo embora a existência de «regras editoriais, comuns a idênticas publicações em muitos países europeus» (NOGUEIRA, 2006: 5), vêm argumentando em favor da «independência e especificidade do cordel brasileiro» (MONTENEGRO, 2014: 66). Assim sucede com Arnaldo Saraiva ou com Márcia Abreu, que assinala «distinções fundamentais quanto à forma, à temática, ao modo de produção e circulação dos textos» (ABREU, 2014: 66). Segundo esta investigadora, «em definição formal que não existe no cordel português, que pode ser escrito em prosa, em verso – com rimas e métricas bastante variáveis – ou sob a forma de peças de teatro», no Brasil

os folhetos possuem uma forma fixa e específica, predominantemente sextilhas com versos setessilábicos e esquema de rima ABCBDB, ocorrendo também, mas com menor frequência, estrofes de sete versos setessilábicos com rimas em ABBAACDDC. É possível encontrar folhetos escritos em décimas decassilábicas com rimas em ABBAACDDC. (ABREU, 2014: 66)⁴.

ficção, ao sabor popular, em prosa ou em verso, cuja venda era feita nas ruas ou debaixo das arcadas, pendurados em cordéis, de onde, por extensão lhes vem o nome. Os folhetos de cordel, pelo público a que eram destinados, deviam ter um fraco valor venal, e para tal, eram de escasso volume, uma ou duas fôlhas de inferior qualidade, dobradas in-4^o, e de grosseira composição e impressão» (p. 671). Segundo José Viale Moutinho (2017: 13), a designação, vinda «de Espanha como pliegos de cordel», foi fixada e consagrada em Portugal por Teófilo Braga.

³ Veja-se o caso exemplar do cordelista Manoel Monteiro que, em 2011, inclui a figura de Camões na capa do folheto *Aula de cordel. Uma herança portuguesa* (MONTENEGRO, 2014: 64).

⁴ De acordo com o poeta Manoel Monteiro, «Para produzir um texto / No estilo cordelista / Há três regras básicas que / Não podem perder de vista, / São a

Seja como for, e porque este não é o espaço para problematizar a questão, o certo é que, no Brasil como em Portugal, provando o crescente interesse por este tipo de literatura, o cordel tem vindo a encontrar uma fortuna crítica significativa, como o provam múltiplas publicações dadas à estampa sob a forma de antologias, ensaios, dissertações ou teses. O próprio *Dicionário Caldas Aulete*, desde 2004 em versão digital, reduz, modaliza a definição, retirando-lhe o seu estatuto de menoridade. Deste modo, o cordel passa a ser entendido como «Livreto ou folheto, ou a história nele impressa, produzidos com as técnicas gráficas e narrativas da *literatura de cordel*»⁵.

Não é menos certo, também, que a independência que acima se sublinha pode ser relativizada, estreitada, pelo facto de muitos cordéis brasileiros partirem de obras consagradas de autores portugueses, como acontece com aquele de que nos ocuparemos: *Conto a ilha do desconhecido*, publicado em novembro de 2008 por Maria do Céu Costa. Esta autora não figura, todavia, no *Literatura de cordel. Dossiê de registo*, apresentado ao «Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a avaliação da pertinência do registo da literatura de cordel como patrimônio cultural brasileiro» (AAVV, 2018: capa), em que se pretende reconhecer a «contribuição daqueles que se dedicaram à produção, difusão e continuidade histórica da Literatura de Cordel como patrimônio cultural do Brasil» (AAVV, 2018: 3)⁶.

METRIFICAÇÃO / As RIMAS e a ORAÇÃO / Ou sabe disso, ou desista» (*apud* AAVV, 2018).

⁵ Refira-se, ainda, a introdução da designação «Novo cordel» a partir de 2002, que, segundo Manoel Monteiro, respeita a um «tipo de produção» que «não destoa na poesia, nem nas regras, nem na forma: prima, contudo, pela correção da língua, pela riqueza e pela atualidade das informações» (*apud* Montenegro, 2014: 24). Sobre a «história, teoria e interpretação» do cordel em Portugal, ver NOGUEIRA, 2006.

⁶ Da responsabilidade de: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP).

O texto-fonte, já se adivinhou, é *O conto da ilha desconhecida* de José Saramago⁷, publicado por ocasião da Exposição Mundial realizada em 1998, em Lisboa. Dividido em 2 volumes, que, obedientes aos preceitos do género, recorrem a uma linguagem simples e de teor oralizante, vertida em sextilhas (32x32) de versos heptassilábicos e, em alguns casos hexassilábicos, o cordel de Maria do Céu Costa mantém, naturalmente, as traves-mestras da narrativa saramaguiana.

Assim, depois de uma primeira estrofe em que inferimos a celebração do 10º aniversário da publicação original⁸, o volume 1 da narrativa versificada, que corresponde, sensivelmente ao primeiro terço do livro de Saramago, despe-se dos acessórios descritivos do original, nomeadamente os pormenores das etapas da aceitação, ou não, dos obséquios pedidos pelos súbditos, e que são subsumidas na referência à «burocracia» (est. 3, v. 5), e centra-se no principal ponto do enredo: um homem que bate à porta de um rei para pedir um barco para procurar uma ilha desconhecida.

Da ambiência social retém-se a crítica pungente a um soberano que «não atende», ou que «O seu povo não defende» (est. 3, v. 2 e 6) e, por extensão, destaca-se, solidariamente, o «Pobre povo do lugar» (est. 5, v. 3), e a deterioração da «vida dos sem nada» naquela «nação desconjuntada» (est. 11, v. 2 e 6). Numa linha temática também cara ao autor português, e igualmente passível de extrapolação para realidades que bem conhecemos, regista-se a agitação (est. 19) de quem reconhece as desigualdades (est. 18) e o conseqüente arrasamento «do poder» (est.

⁷ O próprio autor figura nos cordéis de Medeiros Braga: *José Saramago. Um lutador coerente* (2007) («Apresentação», 4 sextilhas; «José Saramago: a coerência em prosa e verso», 34 sextilhas; Dados biográficos do autor do cordel) e *José Saramago. Vida e morte* (10 sextilhas em torno da morte do escritor); «José Saramago: a coerência em prosa e verso», (34 sextilhas, algumas das quais diversas das da publicação anterior; reprodução de duas caricaturas de Saramago). Sobre o primeiro, ver FONSECA e NETO, 2011.

⁸ «Hoje estamos em festa / Pela comemoração / Do canto de Saramago / Tem significação / É gênio sem sucessor / De grande repercussão» (est.1, v.1).

19, v. 6). Na boca do homem sem nome se põem, pois, as seguintes palavras:

É, mais como sou atrevido
Vou querer sua atenção
Daqui, eu estou pedindo
Porque tenho precisão
Eu com todo esse magote
Somos contra a repressão.
(est. 22)

Tal como sucede em outros cordéis, tomando de empréstimo as palavras de Luciano Aderaldo (*apud* MONTENEGRO, 2014: 20), também nestas páginas se vai além da tentativa de corresponder ao «simples interesse popular», «clama[ndo] a justiça, pensa[ndo] a ética, critica[ndo] a política». Aos versos acima citados, juntamos, pois, os que compõem as estrofes 9 e 10:

Aqui o regulamento	Cada vez o rei perdia
Foi de muita ambição	Sua credibilidade
Pois só governa o rei	E por causa dos protestos
O povo só anulação	Da nobre sociedade
Eles vive na lamúria	Mais porémas consequências
Sem se cumprir a missão	Eram perder a verdade.

Sublinha-se, de igual modo, na esteira do que Jean Pierre Chauvin designa como «poética da insubordinação» (2020: 348)⁹, a firme

⁹ A expressão é usada em estudo sobre o romance *História de cerco de Lisboa e O conto da ilha desconhecida*, mas pode ser igualmente aplicável a outras obras de José Saramago. Escreve Jean Pierre Chauvin: «Ambas as narrativas envolvem a sublevação de homens, tidos por comuns, frente ao discurso supostamente nobre e elevado da história (no conto, personificada no rei; no romance, centrada nos manuais de história de Portugal). Para isso, mostram-se perseverantes, ainda que quando diminuídos pela forte e vagarosa burocracia instituída, quando mais convém pelos poderosos» (2020: 347).

persistência do homem que quer o barco e que, «Em frente da petição» (est. 6, v. 1),

Cada vez piorando
A grande situação
Diz, eu não saio daqui
Enquanto falta atenção
Eu vou continuar aqui
Tapando o frio com a mão.
(est. 7)

Aqui, como no texto de Saramago, junta-se «gente curiosa» (est. 23-24), uma «roda» de apoiantes ao pedido inusitado, que acaba por ser satisfeito, como sabemos no «andamento» da história no cordel 2 (est. 1), cujas estrofes recuperam e interseam, com frequência, acontecimentos relatados no volume anterior. Nesta parte 2, de estrutura semântica menos linear, e, por isso, cativante, e, por vezes, intrigante, porque catalisadora de sentidos escondidos ou disfarçados, ganha um pouco mais de relevo aquela que é uma personagem fundamental na narrativa saramaguiana, e que no volume 1 tem um aparecimento fugaz (est. 14): a mulher da limpeza, que, no cordel, em informação mais sugerida do que dita, abandona o palácio pela porta das decisões para acompanhar o homem no barco que lhe é dado e que, «com as três velas» «triangulares» (est. 30, v. 2 e 3) içadas, sairá.

Em boa maré
Sem ter medo de ares
Vai fazendo a viagem
Respeitando os lugares
Vendo flores no canteiro
Respirando outros ares.
(est. 26)

Porém, como sabemos (pelo menos os leitores mais atentos sabê-lo-ão), a viagem física para alcançar a ilha desconhecida (pluralizada no volume 2, est. 6, 11, 13, 14 e 30) dará lugar a uma viagem alegórica que, em tudo, toca o paradigma da utopia, ou da «constante utopia», como lemos na estrofe 2 do volume que agora nos ocupa. Ora, a propósito,

convém assinalar que, inicialmente, podemos ser levados a supor uma linha de afinidade com as utopias tradicionais, de Thomas More, Johann Valentin Andreae, Tomaso Campanella ou Francis Bacon, em que, apesar de em algumas delas identificarmos elementos disfóricos, como a aceitação da escravatura, sobressai o facto de a procura de uma sociedade ideal, mais justa e fraterna só ser possível de alcançar através de uma deslocalização geográfica: em More, a Ilha da Utopia, situada algures no continente sul-americano; em Andreae, a cidade de Christianopolis, simplesmente algures; em Campanella, a Cidade do Sol, no equador; em Bacon, a Ilha de Bensalem, para além do Peru. Ilha, ou ilhas, portanto, a configurar um espaço mítico de eleição, onde a tranquilidade, a beleza e a fortuna duplicariam, na terra, o espaço-paraíso reservado aos bem-aventurados, como ilustra o que das Ilhas Afortunadas dizem as lendas e os mitos gregos e célticos. Citamos, sobre o assunto, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

l'île évoque le refuge. La recherche de l'île déserte, ou de l'île inconnue, ou de l'île riche en surprises, est un des thèmes fondamentaux de la littérature des rêves, des désirs [...]. L'île serait le refuge, ou la conscience et la volonté s'unissent, pour échapper aux assauts de l'inconscient: contre les flots de l'océan, on cherche le secours du rocher¹⁰. (1982: 520)

Para o mesmo efeito, e tendo em mente que, *inspirado* pela amena, abundante e paradisíaca ilha de Calipso (HOMERO, c. V), aos navegadores portugueses deu Camões a Ilha dos Amores, citamos ainda algumas passagens de um cordel português, intitulado «A ilha

¹⁰ «A ilha evoca o refúgio. A procura da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura dos sonhos, dos desejos [...]. A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a vontade se unem, para escapar aos assaltos do inconsciente: contra as ondas do oceano, procura-se a segurança de um rochedo» (tradução nossa).

desconhecida e os ilhéus felizes», de autor anónimo, ou quase¹¹, incluído na antologia do género publicada por José Viale Moutinho:

Era uma ilha, que teria trezentas milhas [...]; e em suas faldas brotavam um sem número de fontes, todas de água saborosíssima, cujos desperdícios formavam os mais limpos e cristalinos regatos, que serpenteando, e como brincando por entre os alvos seixinhos, conduziam ao mar seu cristalino e devido tributo. Algumas árvores de ramos e corpulenta figura, e não menos singular beleza, faziam uma sombra sumamente aprazível, e debaixo de seus ramos se sentia um ar ligeiro e saudável, que durava todo o ano, sempre muito temperado, desterrando para sempre os rigores do rigoroso inverno e os imoderados ardores do estio. Reinava naquele sítio uma perpétua primavera e um continuado e abundante outono, cuja multidão de fragrantíssimas flores e abundantíssima cópia de frutos esquisitos cooperavam para que ali se passasse uma vida a mais feliz e bem-aventurada que neste mundo se pode alcançar. (2017: 478-479)

Na descrição feita, é impossível não reconhecer estreitas afinidades com o que, em *As ilhas desconhecidas: notas e paisagens*, Raul Brandão (2018) escreve sobre os Açores, seja no que respeita ao espaço físico, seja no que se refere à ambiência humana. A título ilustrativo do primeiro, e sobre a ilha Terceira, lemos ter passado

Pelo jardim silencioso e húmido, pelas ruas altas de faias de Holanda. E neste ar tépido, nesta luz difusa, apareceram-me as japoneiras gigantes em pirâmide [...]. Os jardins são sempre uma obra de arte, e quanto mais desordenados, mais belos. Devo dizer que me encantam ainda mais os jardins imponentes, onde a arquitectura se sobrepõe à natureza, e que me infundem respeito – os quintais com couves e flores, onde me sinto mais à vontade. Acabo de descobrir agora, mesmo aqui à direita, uma horta. Sento-me na rua onde cresce a malva vidrada ao lado da salsa. Há por aí abóboras e flores, milho e hortênsias e um banquinho de pedra

¹¹ «O autor apresenta-se com as iniciais A.P.B., mas não consta dos dicionários que decifram esta forma de disfarce.» (MOUTINHO, 2017: 475).

onde se ouve a água correr. É um pingo, mas enche-me de saudade... (BRANDÃO, 2018: 61-62).

Sobre a segunda, agora na ilha do Corvo, em menções que apontam para o conceito do Homem naturalmente bom de Jean-Jacques Rousseau, é-nos dito nunca aí ter havido «um assassinato ou um roubo – Aqui nunca se matou ninguém! Exclamam eles com orgulho» (BRANDÃO, 2018: 80); pelo menos em 1926, data da primeira publicação do livro, nunca se tinha matado ninguém...

Convoque-se igualmente, entre tantos outros exemplos que confirmam a identificação entre o espaço da(s) ilha(s) e o paraíso terrestre, o episódio narrado na versão portuguesa de *A demanda do Santo Graal*. Aqui, após a batalha de Salaber, onde o rei Artur é ferido de morte, e de certo modo contrariando a imagem que dela vínhamos construindo, Morgana aparece «(en) hũa barqueta en que viiam muitas donas» (Piel, 1988: 463) a fim de, qual Deusa-Mãe que tem por dever proteger os seus filhos, resgatar o rei do mundo conhecido e o levar para o mundo outro da ilha de Avalon, ou melhor, do paraíso de Avalon, a «île entourée par l'océan [qui] n'est affligé d'aucune maladie. Il n'y a pas de voleur, pas de criminel» (MARKALE, 1977: 104)¹².

Não esqueçamos, ainda, que também José Saramago nos deu uma península tornada ilha-jangada de pedra (1986), que fisicamente se separa da velha Europa, encetando uma longa viagem com destino final a cumprir-se, não por acaso, em território próximo dos escolhidos e idealizados por alguns dos utópicos que acima mencionámos. A última paragem acontecerá, pois, em espaço marítimo situado entre o continente africano e o sul-americano, depois de um movimento de rotação que coloca Portugal e a Galiza ao Norte (cf. SARAMAGO, 1986: 323).

¹² «ilha cercada pelo oceano [que] não é atingida por nenhuma doença. Não há ladrão, não há criminoso». Entre tantos exemplos, veja-se, ainda, o modo como na *Peregrinação* sabemos da prodigalidade de peixes na ilha de Pulo Condor, dos ares e águas sadios e puros ilha da ilha de Luxatai, ou da beleza e riqueza da ilha de Calempluí, «cercada por um muro de jaspe, de cantaria tão bem lavrada e juntas tão imperceptíveis que parecia duma só peça» (PINTO, 2020: 23, 64, 101)

Ainda que o novo espaço encontrado não seja sujeito a descrição que remeta para as bem-aventuranças de outros locais utópicos, a verdade é que ele não deixa de convocar traços positivos, reavivando-nos a memória de tempos pautados por importantes e profundas afinidades económicas e culturais entre os povos da Península e os povos ibero-americanos e ibero-africanos (cf. GÓMEZ AGUILERA, 2010: 442-443). Além disso, como também já afirmámos em outro momento (ARNAUT, 2014), parece-nos seguro presumir que, também aqui, se poderá cumprir o sonho de uma sociedade melhor. A gravidez coletiva das mulheres da Península Ibérica, no final da longa viagem, talvez não seja, então, mais do que a certificação simbólica do cumprimento do sonho ibérico saramaguiano: a nova geração a vir será seguramente outra, diferente, já que formada longe da *velha* Europa, ironicamente designada por «Mãe amorosa» (SARAMAGO, 1986: 33). Sobre o romance em questão, escreveu o autor que,

Algumas vezes este romancista, preso nas malhas da ficção que ia tecendo, chegou a imaginar-se transportado na delirante jangada de pedra em que transformara a Península Ibérica, flutuando sobre o mar atlântico, a caminho do Sul e da Utopia. A peculiaridade da alegoria era transparente: embora prolongando algumas semelhanças com o mais comum dos emigrantes que parte para outras terras a buscar a vida, prevalecia, neste caso, uma definitiva e substancial diferença, a de viajarem também comigo, na migração inaudita, o meu próprio país, todo ele, e, sem que aos espanhóis tivesse pedido a devida licença, portanto sem autorização nem procuração, a Espanha. Ora, embalado nestas minhas imaginações, notava eu que não tinha parte nelas qualquer sentimento de pesar, de tristeza, de aflição mais ou menos pânica, ou, para tudo dizer na inevitável [palavra] portuguesa, saudade. Compreender-se-á já porquê. É certo que, pelos vistos irremediavelmente, me ia afastando da Europa, mas os tecidos vitais da barca imensa que me levava continuavam a alimentar as raízes da minha identidade própria e da minha pertença colectiva: logo, não encontrava causa para chorar um bem perdido, se realmente podia ser assim designado o que antes ganho não fora, mesmo tendo tão pouco de bem. (SARAMAGO, 1989: 32)

Em leitura feita por Ernest Lluch, o que efetivamente está em causa é o desejo de a Europa deixar.

de ser o continente egoísta que foi até hoje para se converter, interpretando de uma maneira nova as suas tradições, a sua cultura, a sua História, numa entidade moral que acrescentasse ao que tem de positivo uma dimensão que até agora não assumiu, de tal maneira que viesse a ser no mundo um elemento de defesa dos valores da humanidade e reconhecimento dos direitos dos povos que, no passado, e seguramente também no futuro, de uma forma ou de outra foram e continuarão a ser ignorados. *A Jangada de Pedra* foi, na intenção do autor, uma espécie de proposta para a formação de uma nova área cultural, que não seria a bacia cultural mediterrânica, porque essa cumpriu o seu papel, mas sim uma bacia cultural do Atlântico Sul. A Península Ibérica, entre a América do Sul e a África, tornada ilha, cercada de mar por todos os lados, comunicando com tudo o que está fora dela. (LLUCH, 2013: 27-28)

Regressemos, porém, aos textos que maioritariamente nos vêm ocupando para sublinharmos que a dimensão simbólica da viagem que acima apontámos surge no conto de forma explícita e no cordel, inevitavelmente, de modo mais adivinhado, ou intuído, do que dito. Assim, no primeiro, depois de nos serem dados a conhecer os trabalhos de limpeza do barco, e antes de sabermos que «Acordou abraçado à mulher da limpeza, e ela a ele, confundidos os corpos» (SARAMAGO, 1998: 35), lemos que o homem «levou toda a noite a sonhar. Sonhou que a caravela ia no mar alto, com as três velas triangulares gloriosamente enfunadas, abrindo caminho sobre as ondas» (SARAMAGO, 1998: 30). Lemos, também, que «Desde que a viagem à ilha desconhecida começou que não se vê o homem do leme¹³ comer, deve ser porque está a sonhar, apenas a sonhar» (SARAMAGO, 1998: 34). No segundo, antecedendo a menção aos

¹³ Parece-nos evidente que a ligação intertextual com o poema «Mostrengo», incluído na 2ª parte de *Mensagem* de Fernando Pessoa («Mar português»), permite exaltar a alma-vontade aventureira e a coragem do homem que procura a ilha. Para uma abordagem da relação intertextual com o poema que empresta o título a esta mesma parte do livro, ver SOUSA, 2007.

trabalhos de faxina da «mulher da vassoura» (vol. 2, est. 16,) é-nos dito que

Ele sonhava com remanso
la num formoso oceano
Nesse vai-lá, vem cá
É seu desejo do ano
Amanhecer todo dia
Um belo cotidiano.
(est. 3)

Este é, pois, um homem que, do quotidiano de uma realidade não por acaso impossível de localizar temporal e espacialmente, no cordel e no conto, ganha, pelas suas capacidades anímicas, o estatuto de herói, o estatuto de «figura central [do] relato, implicando-se nele uma valoração positiva [...], em termos axiológicos, sociais ou morais. Trata-se então de um protagonista qualificado, que se salienta do conjunto das restantes personagens por ações excepcionais, muitas vezes difíceis de entender ou igualar» (REIS, 2018: 193). Trata-se, por outras palavras, de alguém «que tem coragem para vencer todas as adversidades e medos, apesar dos perigos, para penetrar em esferas até então desconhecidas e ganhar novos conhecimentos» (MÜLLER, 1987: 8). Para que a transformação em herói se dê é imperativo

Saber, ousar, querer e calar. Saber designa uma elevada disposição para aprender, uma abertura para o novo – a curiosidade criativa – e uma enorme necessidade de entender cada vez melhor e mais profundamente as inter-relações. Ousar significa a coragem para o risco cauteloso, sem a qual não haveria a busca do desconhecido e não se poderia superar os inevitáveis conflitos com os semelhantes, que surgem do fato de se distanciar um pouco das normas coletivas, preferindo-se assim manter-se fiel a si mesmo. Querer expressa a força de seguir o próprio caminho com paciência, firmeza e intencionalidade, mobilizando toda a personalidade, apesar de todas as adversidades e reveses; e no calar revelam-se a disciplina emocional, a auto-determinação, a autonomia. (MÜLLER, 1987: 34).

Não parece complicado, por consequência, adequar estas exigências ao que, mais uma vez em ambos os textos, ficamos a conhecer da personagem: um homem que, desejando descobrir uma «ilha desconhecida», ou uma «ilha do desconhecido», revela curiosidade e, simultaneamente, deixa implícito o reconhecimento dos riscos que está disposto a correr. O querer, reconhecemo-lo na perseverança com que espera ser ouvido pelo rei e o calar não só na disciplina com que o faz, mas também na parcimónia verbal como o faz.

O homem, o herói, simultaneamente destinador e destinatário que consegue o objeto (o barco), e, com ele, a mulher, sua adjuvante¹⁴, protagonizam, portanto, a viagem que nos é dada a ler e em que devemos relevar o papel da personagem feminina – não só no que toca à preparação da caravela, mas, na linha da atuação de outras mulheres que povoam a constelação literária saramaguiana, essencialmente no que diz respeito ao que, aqui, também pelo incitamento à reflexão, contribui para o desenvolvimento anímico, afetivo do universo masculino. Uma viagem onírica e simbólica, porém, em ambos os textos cujo título, deliberadamente escolhido pelos autores, merece, agora, algumas considerações que, ao contrário do que dissemos suceder em outras

¹⁴ «o herói do conto – o homem – é o *sujeito* da intriga, mas ocupa também outras funções; é *destinador*, porque põe em marcha a ação e é o *destinatário* último na dinâmica da narrativa. Por conseguinte, não se lhe opõe qualquer personagem, mas assinala-se uma *adjuvante* correspondente à mulher da limpeza; e, por último, regista-se o *objeto/ objetivo* ou ação que move o sujeito, que consiste na obtenção de um barco para alcançar a ilha». No que toca à estrutura, assinalam-se os três momentos identificados por Courtès: a *prova qualificadora*, a *prova decisiva* e a *prova glorificadora*. [...] o *estado inicial* corresponde à *falta* do barco para encontrar a ilha, iniciando-se de seguida o estado de *perturbação*, que é a força que vem romper com a situação de *falta* e que corresponde, neste conto, ao momento em que o homem, tendo-se dirigido ao rei com uma petição, vê satisfeito o seu objetivo. Em posse do barco, inicia-se a inquietação da viagem e os preparativos para ela. É este o momento designado como *transformação*, que permite a *resolução*: a personagem passa efetivamente da impossibilidade de alcançar não sem que antes o rei pergunte para quer o homem o barco. A resposta: «É só para conhecer» (SOARES, 2017: 113-114).

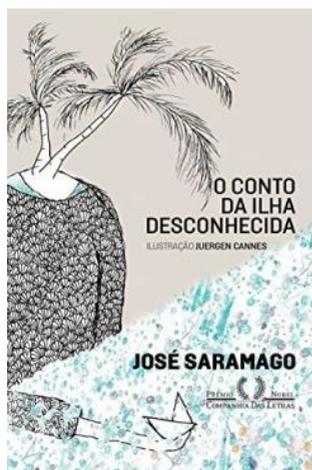
situações já expostas, fazem com que o cordel se apresente mais claro relativamente ao profundo sentido utópico a extrair, ou melhor, ao profundo sentido utópico que pretendemos identificar.

Cabe lembrar, que o que de um título se espera, em regra, é a sua capacidade para revelar e não para esconder, ou, talvez, para revelar apenas o suficiente para criar determinadas expectativas no leitor. T.W. Adorno, por exemplo, concebe-o como o «microcosmo da obra» (*apud* LEVIN, 1977: XXIII) e John Hollander refere-se a este paratexto-moldura como «a kind of literary statement»¹⁵ (1975: 214). Temos, pois, recordamos, *O conto da ilha desconhecida*, no texto-fonte de José Saramago, e, no cordel, *Conto a ilha do desconhecido*. No primeiro, em interpretação que assumimos como inteiramente subjetiva, o uso do adjetivo «desconhecida» coloca o enfoque na ilha-objeto-espaço a descobrir. No segundo, a possibilidade de gramaticalmente permutarmos o adjetivo pelo seu substantivo, põe a ênfase no homem que pede o barco (e que, de facto, permanece «desconhecido», no sentido de anónimo, pela ausência de um nome próprio), mas, ao mesmo tempo (aceitando a adjetivação), permite manter alguma coisa da aceção facultada pela narrativa saramaguiana. A saber, o facto de também remeter para a ideia de que há alguma coisa a descobrir, ainda que, continuamos em *viagem* pessoal, o relevo seja posto no conteúdo (descobrir e conhecer o que na ilha existe – mas, que ilha?) e não no espaço (a ilha, em si mesma).

Seja como for, ambiguidades tentativa e subjetivamente esclarecidas, o que ambos os textos confirmam é a hipótese de verificar, como em *Todos os nomes* escreve José Saramago, que o sentido de cada palavra, pode «fervilha[r] de sentidos segundos, terceiros e quartos, de direcções irradiantes que se vão dividindo em ramos e ramilhos, até se perderem de vista», acabando por se parecer «com uma estrela quando se põe a projectar marés vivas pelo espaço fora, ventos cósmicos, perturbações magnéticas, aflições» (1997: 135). Deste modo, o que parece faltar no título do escritor português em relação ao título da cordelista brasileira, acaba por ser preenchido, por um lado, porque o título

¹⁵ «uma espécie de declaração literária» (tradução nossa).

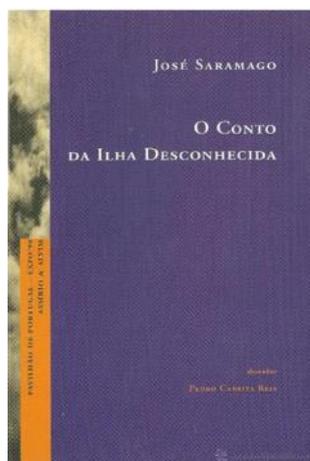
saramaguiano implica, também, descobrir e conhecer, apesar de tudo, apesar do realce dado ao espaço-ilha. Por outro lado, porque o corpo do conto se encarrega de esclarecer o verdadeiro motivo que leva o homem a querer «encontrar a ilha desconhecida»: «quero saber quem sou eu quando nela estiver», diz à mulher da limpeza (SARAMAGO, 1998:24).



(fig. 1)

homem) que Juergen Cannes concebe para capa da edição especial do conto de Saramago, publicado em E-book Kindle pela Companhia das Letras (2016), em efeito não conseguido por capas de outras edições, portuguesas ou brasileiras (fig. 1):

Com efeito, a primeira edição publicada em Portugal pela Assírio & Alvim, em 1998, ostenta apenas o título, em fundo azul (em remissão eventual para o oceano), apresentando-se, assim, como uma das mais sóbrias capas das múltiplas edições do conto (fig. 2).

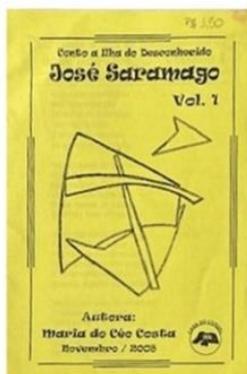


(fig. 2)

Os quatro desenhos abstratos, alguns sugerindo vagamente velas e mastros, são da autoria de Pedro Cabrita Reis e são remetidos para as páginas finais. Ainda que a capa da edição brasileira (fig. 3), pela Companhia das Letras, também de 1998, seja mais sugestiva e apelativa relativamente ao assunto de que a narrativa se ocupará (o desenho de uma embarcação de vela ao vento, reproduzido na capa dos volumes 1 e 2 do cordel – fig. 4), ao oito desenhos-aguarelas da autoria de Arthur Luiz Piza, igualmente abstratas¹⁶, são distribuídas pelas páginas do livro.

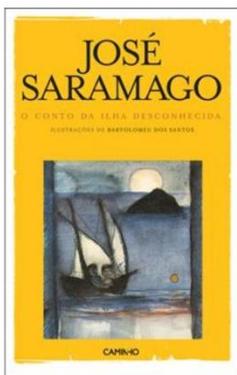


(fig. 3)

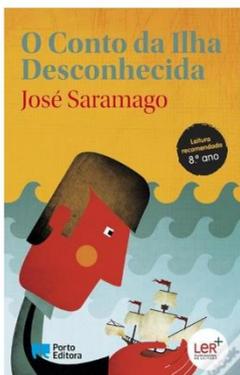


(fig. 4)

¹⁶ A estrofe 31, a penúltima, do volume 2 do cordel menciona as aguarelas do artista (p. 7, 13, 21, 29 35, 43 51, 59): «O conto é ilustrado / É por oito aquarelas / Do grande pintor Arcanjo / É alguns são amarelas / Do grande pintor Luís / Com sua obra singela».



(fig. 5)



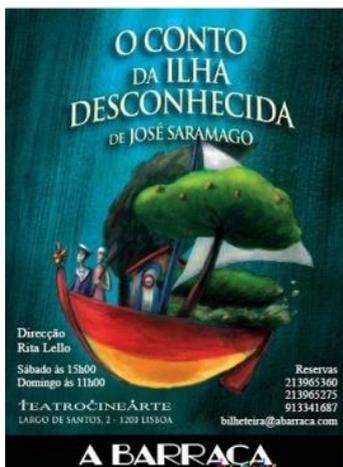
(fig. 6)



(fig. 7)

Em outras edições portuguesas do conto, em que não é apenas apresentado o título¹⁷, a imagem da capa destaca o barco (2012) (fig. 5), ou o homem e o barco (2015) (fig. 6), ou um homem de aparência idosa ao leme (2017) (fig. 7), que uma das ilustrações interiores da edição de 2015 aponta como o capitão a quem o homem se dirige para entregar o cartão escrito pelo rei, e onde se dizia dever dar-se um barco ao seu portador. A alteração feita nesta capa retira o protagonismo àquele que deseja encontrar a ilha desconhecida, desvirtua a imagem que o leitor conhecedor das várias edições vinha construindo, e, por isso, não a consideramos bem-sucedida. Na edição de 2012 (Caminho), além da ilustração da capa, apenas existe uma outra que, na folha de rosto, mostra o rei no seu trono; nas restantes, ambas da Porto Editora, vários desenhos disseminam-se pelas páginas do conto, cumprindo a função de ilustrar personagens e pequenos blocos narrativos, mas não permitindo, ao contrário do que sucede na edição Kindle (em que algumas das ilustrações interiores continuam a oferecer a simbiose entre o humano e a ilha), um paralelismo com a dimensão simbólica que vimos lendo no conto.

¹⁷ A capa da 18ª edição (2020b) (Porto Editora) oferece apenas o título caligrafado pelo escritor António Mega Ferreira.



(fig. 8)

saramaguiana, ou o que entendemos como tal, implica, pois, uma busca – a viagem de que se fala, a viagem de si para si –, que se traduzirá num processo de autognose, de reaprendizagem, também, que começa e acaba em nós mesmos. Uma viagem esta, por conseguinte, com um sentido que se alarga e se abre do individual, da singularidade da personagem, para uma dimensão humanista geral que a todos nós pode e deve dizer respeito. Para tal, há que acreditar na nossa capacidade e no nosso poder para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e, por vezes, de violências. Lembremos o que disse o escritor, em 1997, a Eduardo Sterzi e Jerônimo Teixeira, «Sabemos mais do que julgamos, podemos muito mais do que imaginamos» (GÓMEZ AGUILERA, 2010: 155); ou recordemos, adaptando-as ao contexto, palavras de Carlos Drummond de Andrade em «O Homem; as viagens», poema inicialmente publicado como crónica no *Jornal do Brasil*:

só resta ao homem [«bicho da Terra tão pequeno»]
 (estará equipado?)
 a difícilima dangerousíssima viagem
 de si a si mesmo:

No entanto, esta é passível de ser similarmente reconhecida no cartaz que, no ano de 2019, anunciou a adaptação do conto para peça de teatro (Fig. 8), pela companhia fundada em 1975 por Maria do Céu Guerra e Mário Alberto – A Barraca. E, assim, também nele se (con)fundem, num mesmo espaço-tempo visual, em leitura a que retornaremos, a embarcação, as personagens e a ilha que se procura.

Como escrevemos em outra ocasião (ARNAUT, 2014: 180), a redefinição utópica

pôr o pé no chão
do seu coração
experimental
colonizar
civilizar
humanizar
o homem
descobrimo em suas próprias inexploradas entranhas
a perene, insuspeitada alegria
de con-viver.
(ANDRADE, 2006: 719)

«O homem, bicho da Terra tão pequeno», como lemos no primeiro verso do poema de Drummond – em aberta relação intertextual com o último verso da estrofe 106 do Canto I da epopeia camoniana *Os Lusíadas* – inscreve, pois, ainda que também sob o signo da interrogação, da dúvida, sentidos profundos e muito importantes. Aqueles que se prendem com o reconhecimento de que, apesar da fragilidade e da insegurança humanas, apesar do poder adverso de entidades superiores, o Homem, embora reduzido à pequenez e à fragilidade de um bicho, conseguirá ultrapassar as armadilhas e os perigos do mar tenebroso, aqui passível de ser duplamente entendido em sentido literal (tanto em *Os Lusíadas* quanto no conto e no cordel) e, em sentido metafórico, se considerarmos a variedade de obstáculos que se podem verificar no processo de (auto)gnose, no processo de cumprimento de sonhos tantas vezes quiméricos, também¹⁸.

¹⁸ A mesma ligação intertextual surge em *Memorial do convento*, quando, pela voz de Bartolomeu Lourenço, se exalta o poder do Homem para ultrapassar as vicissitudes da vida, e por que não, para cumprir sonhos, numa linha temática recorrente nas obras do autor: «Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia, que sem aquela esta não ocorre, juntasse o couro e o ferro, e também estes navios que vês no rio, houve um tempo em que não tiveram velas, e outro tempo foi o da invenção dos remos, outro o do leme, e, assim como o homem, bicho da terra, se fez marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador» (SARAMAGO, 1982: 64).

Em derradeira instância, portanto, ambos os textos, cada um à sua maneira, naturalmente, nos oferecem uma parábola cuja lição se subsume na ideia de que, «Se não saís de ti», em caminho-viagem que implica o já referido movimento de si para dentro de si, «não chegas a saber quem és» (SARAMAGO, 1998: 24). Afinal, como também se reconhece, «todo o homem é uma ilha» da qual é necessário sair para poder vê-la, pois «não nos vemos se não saímos de nós» (SARAMAGO, 1998: 24). Ideia que, afinal, encontra paralelo no facto de o barco tomar o nome «A ilha desconhecida», que, note-se, se faz «ao mar à procura de si mesma» (SARAMAGO, 1998: 35). Desta forma se prova que para alcançar a utopia, para alcançar uma qualquer *ilha* de bem-aventuranças, não é, de facto, imprescindível que haja uma relocalização espacial: basta, tão somente, que convoquemos o dom de Blimunda (SARAMAGO, 1982) e que, olhando-nos por dentro, tomemos consciência do nosso poder e da nossa vontade para nos mudarmos e para mudarmos o mundo. Dito de outro modo, e recorrendo novamente às palavras de José Saramago, «a utopia, como se sabe, não está em sítio nenhum e aquilo de que precisamos é saber o que neste sítio e neste momento, podemos pôr nessa esperança» (*apud* BAPTISTA-BASTOS, 1996: 25).

Este sítio e este momento são, afinal, repetimos, o nosso próprio espaço-tempo íntimo e interior. Não o sabia ainda o homem do leme deste barco, não o sabemos, ainda, nós, ou não o reconhecemos, ainda, a avaliar pelo rumo que a humanidade está a tomar.

Bibliografia

- AAVV (2018) – *Literatura de cordel. Dossiê de registro*. Brasília. Acedido a 1 de março 2022, em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descritivo(1).pdf)
- ABREU, Márcia (s./d.) – «Pobres leitores». Acedido a 20 de maio 2022, em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/marcia.html>
- ANDRADE, Carlos Drummond (2006) – *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.
- ARNAUT, Ana Paula (2014) – «José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde». *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*.

Universidade Nova de Lisboa. 33: 171-190. Acedido a 20 de maio 2022, em: <https://cultura.revues.org/2415>.

AULETE, Caldas (2004) – *Dicionário contemporâneo de língua portuguesa* (Aulete Digital). Acedido a 1 de março 2022, em: <https://www.aulete.com.br/cordel>

BAPTISTA-BASTOS (1996) – *José Saramago. Aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote.

BRAGA, Medeiros, Luzimar (s./d.) – *José Saramago. Vida e morte*. Mossoró: Queima-Bucha.

BRAGA, Medeiros, Luzimar (2007) – *José Saramago. Um lutador coerente*.

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles* («Île»). Paris: Laffont.

CHAUVIN, Jean Pierre (2020) – «José Saramago e a poética da insubordinação». *Estudos avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. 34. 98: 345-355.

COSTA, Maria do Céu (2008) – *Conto a ilha do desconhecido*, vol. 1. Natal: Casa do Cordel.

COSTA, Maria do Céu (2008) – *Conto a ilha do desconhecido*, vol. 2. Natal: Casa do Cordel

FONSECA, Ciro Leandro Costa e Neto, Pedro Fernandes Oliveira (2011) – «José Saramago em cordel». *Antares. Letras e Humanidades. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul*. 3. 6: 70-83.

Grande enciclopédia portuguesa e brasileira. Lisboa-Rio de Janeiro: Ed. Enciclopédia, s./d.

HOLLANDER, John (1975) – «‘Haddocks’ Eyes’: A Note on the Theory of Titles». In *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form*. New York: Oxford University Press, p. 212-226.

HOMERO (2003) – *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.

LEVIN, Harry (1977) – «The Title as a Literary Genre». *Modern Language Review*. 72.1: xxiii-xxxvi.

MARKALE, Jean (1977) – *La femme celte*. Paris: Payot.

MONTENEGRO, Maria do Socorro Moura (2014) – *Manoel Monteiro e as várias faces do texto de cordel*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de Paraíba. Acedido a 1 de março 2022, em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6463?locale=en>

MOUTINHO, José Viale (2017) – *Literatura de cordel: uma antologia*. Lisboa: Temas e Debates.

MÜLLER, Lutz (1987) – *O herói*. São Paulo: Cultrix.

NOGUEIRA, Carlos (2006) – *Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação*. 3ª ed. Lisboa: Apenas Livros Lda.

PIEL, Joseph Maria (1988) – *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: IN-CM.

PINTO, Fernão Mendes (2020) – *Peregrinação*. Adaptação de Aquilino Ribeiro. Porto: Book Cover.

REIS, Carlos (2018) – *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.

SARAMAGO, José (1982) – *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1989) – «Europa sim, Europa não». *Jornal de letras, artes e ideias*, (10 jan.: 32).

SARAMAGO, José (1997) – *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (1998) – *O conto da ilha desconhecida*. (Desenhos de Pedro Cabrita Reis). Lisboa: Assírio & Alvim.

SARAMAGO, José (2012) – *O conto da ilha desconhecida*. (Desenhos de Bartolomeu dos Santos). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José (2013) – *A estátua e a pedra. O autor explica-se*. Lisboa: Fundação José Saramago.

SARAMAGO, José (2015). *O conto da ilha desconhecida*. (Desenhos de Fatinha Ramos. Porto: Porto Editora.

SARAMAGO, José (2016) – *O conto da ilha desconhecida*. (Ilustrações de Juergen Cannes). São Paulo: Companhia das Letras.

SARAMAGO, José (2017) – *O conto da ilha desconhecida*. (Desenhos de Fatinha Ramos. Porto: Porto Editora (edição em capa dura).

SARAMAGO, José (2020) – *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras.

SARAMAGO, José (2020b) – *O conto da ilha desconhecida*. Porto: Porto Editora.

SOARES, Maria Luísa de Castro (2017) – «O conto da ilha desconhecida de José Saramago e a simbologia da viagem». *Humanitas*. 70: 109-126.

Acedido a 2 de março 2022, em:
<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/477394>

SOUSA, Marci Guimarães (2007) – «Em busca da ilha desconhecida de José Saramago: um pequeno roteiro turístico literário». *O Marrare. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*. 8: 207.

Acedido a 3 de março 2022, em:
http://www.uesc.br/icer/artigos/turismo_literario.pdf

«Um corpo exasperado de paixão e de abandono se anuncia»: *Cartas portuguesas* (Mariana Alcoforado e João Guilherme Ripper)

Ângela Beatriz de Carvalho Faria¹

Falar do amor em Platão cria uma inevitável circularidade. Dela não podemos fugir: o próprio Platão não nos deixa escapar. É que, em Platão, amor e fala, amor e discurso, amor e palavra estão intrínseca e definitivamente interligados. Há, para Platão, cumplicidade entre Logos e Eros. Para sermos mais corretos: existe estreita vinculação entre as diversas formas de amor – múltiplas figurações de Eros – e as respectivas linguagens que falam do amor e com que o amor se fala. Os discursos amorosos retratam as várias faces de Eros.

José Américo Mota Pessanha, Platão: as várias faces do amor, p. 77.

No século XXI, João Guilherme Ripper, consagrado compositor brasileiro, ao receber uma coencomenda da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e da OSESP (Orquestra Sinfônica de São Paulo) para

¹ Ângela Beatriz de Carvalho Faria é Professora Associada 4 de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua nos Cursos de Graduação e de Pós-graduação. Possui Mestrado e Doutorado em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa) pela mesma Instituição. Há anos dedica-se ao estudo da ficção portuguesa contemporânea, como atestam os títulos da sua Dissertação de Mestrado (*A escritura do provável em Augusto Abelaira*, 1988) e de sua Tese de Doutorado (*Alice e Penélope na ficção portuguesa contemporânea*, análise de obras de Lídia Jorge, António Lobo Antunes e João de Melo, 1999). Autora de inúmeros artigos publicados em livros e periódicos especializados. Atualmente coordena o Projeto de Pesquisa «A (im) possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa dos séculos XX e XXI», em que propõe um diálogo entre Literatura, Cinema, Artes Plásticas, História e Filosofia.

criar um monodrama para soprano e orquestra, resolve revisitar uma obra do século XVII – *Cartas portuguesas* – atribuídas à Mariana Alcoforado, freira portuguesa do Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja. As cinco cartas, escritas para o amante, o Capitão Noël Bouton, Cavaleiro de Chamilly que, ao «fugir» para a França, abandona-a, serão encontradas e publicadas em Paris pelo editor francês Claude Barbin, em 1669. A autoria da correspondência epistolar e a real existência da religiosa, a princípio cercadas de polêmica, vieram a ser confirmadas pelo erudito francês oitocentista, Jean François Boissonade. Desvendava-se, assim, o enigma que cercava «a magnífica música de um corpo exasperado de desejo e abandono, que tanta vez rompia», até então, «sem se fazer anunciar» (ANDRADE, 1998: 7). As traduções do original francês (*Lettres portugaises*) logo conquistaram inúmeros leitores que, fascinados, passaram a se deparar com uma enunciação discursiva delirante e dilacerante em que Logos e Eros se entrelaçam. No início da «Primeira» Carta de Mariana Alcoforado, traduzida por Eugênio de Andrade, o olhar que, a princípio, concentra em si a inteligência e as paixões, contentar-se-ia apenas com o ver:

Considera, meu amor, a que ponto chegou a tua imprevidência. Desgraçado!, foste enganado e enganaste-me com falsas esperanças. Uma paixão de que esperaste tanto prazer não é agora mais que desespero moral, só comparável à crueldade da ausência que o causa. Há-de então esse afastamento, para o qual a minha dor, por mais subtil que seja, não encontrou nome bastante lamentável, privar-me para sempre de me debruçar nuns olhos onde já vi tanto amor, que despertavam em mim emoções que me enchiam de alegria, que bastavam para o meu contentamento e valiam, enfim, tudo quanto há? Ai!, os meus estão privados da única luz que os alumiaava, só lágrimas lhes restam, e chorar é o único uso que faço deles, desde que soube que te havias decidido a um afastamento tão insuportável que me matará em pouco tempo. (ALCOFORADO, 1998: 16).

O libreto da ópera de Ripper (v. Anexo), que me foi gentilmente cedido por ele, após descrever com detalhes o «Cenário único», onde a ação dramática irá se passar, exhibe, com exímia perfeição, as «várias faces

de Eros», assinaladas por uma série descontínua de falas» «esfacelada por falhas, hiatos e silêncios», e por uma «sequência fragmentada de discursos múltiplos e heterogêneos.» (PESSANHA, 1987: 77). Ripper, ao reconstruir a trajetória existencial da personagem feminina, que transitará da «paixão dionisíaca, incontida e desmesurada» para uma «ascese apolínea contida pelo senso de medida», capaz de «instaurar a luminosidade cada vez mais intensa do dia da razão» (PESSANHA, 1987: 99), insere, em seu libreto, vários intertextos: (1) o rito latino, representado não só pelo Salmo 70, presente no Livro dos Salmos, terceira seção da Bíblia hebraica, Livro do Antigo Testamento, como também pela oração de louvor à Santíssima Trindade; (2) fragmentos literais, retirados das *Cartas portuguesas*, atribuídas à Sórora Mariana Alcoforado, assim como outros pertencentes ao *Cântico dos cânticos*, atribuídos ao Rei Salomão, e (3) o poema em forma de vilancete que apresenta o mote popular português, «Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ Vai fermosa e não segura» seguido de voltas ou glosas, da autoria de Francisco Rodrigues Lobo (1580-1622). Tal intertexto seiscentista, uma vez interpolado à enunciação discursiva epistolar, funcionará como um elemento de transição entre os dois tipos de desejo, na ótica platônica, vividos pela Mariana: o «desejo-apetite» e o «desejo-aspiração». A freira, confinada entre quatro paredes, retornará, imaginariamente, à infância, e, em um cenário ao ar livre, entoará a cantiga, retida na memória, cantada por sua mãe. Parece-nos que tal inserção criativa de Ripper (que não consta do texto original das *Cartas portuguesas*) revestir-se-á de uma pausa na enunciação delirante da personagem feminina que, imersa na leitura das cartas trocadas com o oficial francês, dirige-se de forma obsediante a um corpo fantasmado de ausência. A mágoa sentida pelo abandono e rejeição do amante será, momentaneamente, interrompida pela recordação de um momento lírico, situado no passado, devidamente sublinhado pela emblemática «ida à fonte» medieval – marca da inocência perdida, do desejo incipiente de encontros amorosos e de riscos inevitáveis.

Na encenação teatral do monodrama, sob a direção cênica de Jorge Takla, o espectador vislumbra, no prosccênio, dois estrados contíguos: um primeiro que, reproduzindo a cela do Convento de Beja e o

confinamento da personagem Mariana, traduz a sua disposição anímica: inúmeras cartas espalhadas pela cama e pelo chão coexistem com objetos icônicos ou emblemáticos significativos (uma jaqueta de uniforme militar francês, mesa, tinteiro, pena, crucifixo, vela, livro de orações, genuflexório); e um segundo estrado que, por sua vez, reproduz um espaço ao ar livre: gramados, árvores, flores e uma capela diminuta. Observa-se que, ao transitar do primeiro cenário para o segundo, a soprano, Camila Tilinger, que representa a personagem feminina, Mariana Alcoforado, muda de comportamento: passa a deleitar-se com a paisagem e com o próprio corpo que estaria sendo captado e descrito pelo olhar contemplativo do outro, tal como se apresenta no poema do escritor português seiscentista Rodrigues Lobo. Após essa cena, o corpo movente e semovente de Mariana retorna à cela do Convento. No decorrer da dramatização, observa-se que a consciência gradativa do inatingível objeto do desejo e a impossibilidade da reciprocidade amorosa levarão Mariana ao exercício da sublimação: atingir o plano da essencialidade e da incorporeidade pura. «O amor-paixão», acorrentado à imediatez, ao presente, ao sensível, à urgência do aqui e do agora, será substituído pela ascese mística. O «desejo-apetite» e dilacerante pelo amante será substituído pelo «desejo-aspiração» que, assinalado pela abnegação e pela supressão da carência, levará Mariana a optar pela adesão ao Outro, ao Onipotente ou Absoluto.

José Américo Motta Pessanha, no ensaio «A água e o mel», inserido na coletânea *O desejo* nos alerta que cada um dos tipos de desejo – o «desejo-apetite» e o «desejo-aspiração» – associa-se à memória e a diferentes temporalidades. Implícita à configuração identitária do sujeito, tal tensão «ultrapassa o nível psicológico e se desdobra nos planos epistemológico, ético, político, constituindo um dos focos irradiantes da sempre reaberta constituição do platonismo.» (1990: 91). Com a palavra, o ensaísta que tão bem analisa *O banquete* de Platão:

Assistimos, no interior da obra de Platão, ao confronto entre duas formas de desejo: de um lado, o desejo enquanto aspiração, enquanto anelo, a remeter a alma, ascensionalmente, na direção da sua condição originária; de outro lado, o desejo enquanto apetite,

que crava a alma no corpo, prendendo-a à horizontalidade da imediatez, do factual e do empírico. O primeiro é impulso de liberação, o segundo aprisiona. O primeiro é nostálgico anseio de retorno à incorporeidade pura, apontando para *alhures*: o segundo persegue vorazmente, na sofreguidão do corpóreo, o aqui e o agora. (PESSANHA, 1990: 91, grifo do autor).

No monodrama, criado por João Guilherme Ripper, veremos de que maneira há a presença de uma circularidade temática, uma vez que a invocação a Deus ou o apelo ao Absoluto – presente na oração proferida em latim por Mariana Alcoforado, que se encontra ajoelhada no genuflexório, circundada por um foco de luz – indicará a cena final e a opção existencial, moral e social da personagem abandonada e que não «cessa de mortificar-se». Vejamos como se entrelaçam, na subjetividade da personagem feminina, as várias faces de Eros. O «desejo-apetite», tão bem representado pelo fragmento erótico do «Cântico dos cânticos» – «Beija-me com os beijos de tua boca!/ Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho» – e o «desejo-aspiração», indiciado pela fala de Mariana – «Era prazer de outra natureza/ Era puro como água, doce como mel/ Como os Cânticos de Salomão/ Como os olhos de uma criança» – serão assinalados não só pela enunciação discursiva contraditória, mas também pela coreografia inerente ao corpo de Mariana e sua relação com os objetos cênicos.

Caberá ao espectador da ópera observar, desde o início, não só o «cenário» que conterà o corpo do amante francês fantasmado de ausência – representado por um manequim e por uma «jaqueta de uniforme militar» ora cingida ao corpo da mulher apaixonada, ora jogada bruscamente ao chão – como também a própria vestimenta que reveste o corpo de Mariana: uma espécie de camisola branca ou roupa de baixo de um corpo livre e quase desnudo, que virá a ser substituída, ao final da encenação, pelo hábito religioso que, gradativamente, cobrirá e aprisionará o corpo anteriormente vislumbrado, escondendo-o de olhares desejantes e impedindo-o de viver determinados prazeres. Na encenação continuada, o corpo da soprano, que representa, inicialmente, a personagem exasperada de paixão, de solidão e de desejo, voltado frontalmente para o público, vira-se de costas e dirige-se às religiosas que

compõem o coro – reminiscência da tragédia clássica. As três sopranos, que possuem os rostos cobertos por véus e que, até então, permaneciam imóveis, situadas em um plano superior do proscênio, levantam-se e entoam o seguinte texto: «Vinde Santo Espírito/ E enviais dos céus um raio da vossa luz!». Desta forma, a personagem feminina imersa, até então, na *hybris* ou desmedida e na escuridão de um amor atormentado, ao contemplar o «Amado Perfeito, o Amado Ideal, o Amado Absoluto» (Pessanha, 1987: 98), revestir-se-á da luz da razão. O libreto nos aponta que, após uma fala plena de ressentimento, Mariana aceitará a evidência da sua incompletude, ao descobrir que tem condições de se mover no mundo sem o outro corpo desejado e ocasionador do seu desvario. Mariana «suportará a desilusão fundamental de não formar um todo indissociável com o objeto do seu amor. Não optará pela morte, mas, sim, pela sublimação.» (KEHL, 1987: 482). Ela renunciará ao objeto do seu desejo – aquele a quem se dirigia através de perguntas retóricas que não obtinham respostas – e transubstancia-o em uma outra dimensão. Maria Rita Kehl, no ensaio, «A psicanálise e o domínio das paixões», inserido em *Os sentidos da paixão*, revela-nos o significado preciso do termo «sublimação» e a imagem perfeita ocorrida nesse processo: «o estado de concretude das paixões – que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses mesmos desejos.» (KEHL, 1987: 482).

O libreto de Ripper apropria-se dos fragmentos textuais das *Cartas portuguesas* e desnuda-nos não só o processo de reflexão, de autoconhecimento e de ensimesmamento da religiosa, como a sua intenção definitiva: ficar enclausurada no Convento de Beja, aonde virá a tornar-se madre superiora. No final do libreto de Ripper, o amor e o discurso, intrínseca e definitivamente ligados, manifestam-se através de uma «alma languageira» que, ao acentuar a ambivalência da sua existência cotidiana – dividida entre o prazer dionisíaco e o equilíbrio apolíneo da razão – rememora os prazeres passados e busca, no presente, redimir-se ou inserir-se na norma moral e social:

Muito tempo vivi no abandono e na idolatria
O remorso me persegue, crueldade insuportável

Sinto enorme vergonha dos crimes que me levou a cometer

Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei as duas últimas
Hei de lê-las todos os dias
Para não voltar a cair em minha fraqueza
Ah! Como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse para sempre!

De si nada mais quero! Nada mais!
Amei-o como louca, tudo desprezei!
Sou uma doida, passo o tempo a dizer a mesma coisa
Creio mesmo que não voltarei a lhe escrever. Não!

(Dirige-se à cama e deita sobre as cartas)

Adeus!

Cumpre observar que, no entanto, o final do libreto de João Guilherme Ripper, a partir da apropriação quase *ipsis litteris* de fragmentos originais das *Cartas portuguesas* de Mariana Alcoforado, poderá dar margem a algumas conjecturas relacionadas à decisão ética e moral da personagem, caso o espectador sinta-se impulsionado a «ler» nas entrelinhas do texto ou a refletir sobre aquilo que viu e ouviu. A decisão de ingressar na ordem religiosa definitivamente terá sido resultado de uma coerção social, inerente à ideologia do século XVII? Até que ponto, após uma sofrida e trágica desilusão amorosa, Mariana «cessará de procurar o amante que não tornará a ver» e buscará o reencantamento do mundo, através da sublimação? Ou até que ponto insistirá, subterraneamente – em seu âmagô – no apelo ao amante perdido, na vivência do seu encantamento e desejo irreprimível pelo outro, e na continuidade do exercício confessional da correspondência amorosa? Há pouco, ouvimos o seguinte: «Se tens algum interesse por mim, escreve-me amiúde/ Bem mereço o cuidado de me falares de teu coração e da tua vida»; «Sobretudo, vem me ver, ama-me sempre!/ E faz-me sofrer ainda mais». Mariana, ao ter consciência de que não haverá a reciprocidade de um olhar desejanter, tomará uma decisão rasurada pela dúvida: «Creio mesmo que não voltarei a lhe escrever. Não!». Atentemos para as presenças do verbo «crer» e do advérbio de negação que se sucede em forma de uma oração exclamativa e absoluta – «Não!» – destacada, espacial e enfaticamente, do restante da frase. E, antes da despedida final –

«Adeus!» – que marca a última anotação do libreto – observa-se sutilmente a presença de uma rubrica a indicar o comportamento a ser seguido pela personagem feminina entre parênteses: «Dirige-se à cama e deita sobre as cartas». E o espectador do monodrama pergunta-se: Até que ponto a opção de «deitar-se sobre as cartas» – considerando-se as cartas um elemento metonímico e metafórico da presença/ausência do amado – refletiria não só o entrelaçamento de Logos e Eros, como também a coexistência inevitável e incontornável da presença dos dois tipos de desejo: o «desejo-apetite» e o «desejo-aspiração»? O ato de «deitar-se sobre as cartas» implica desejo de esquecimento, de apagamento do passado amoroso, ou, ao contrário, desejo de resguardar dos olhos e ouvidos alheios a sua correspondência amorosa e o seu sentimento irrefutável? Caso escolhamos a segunda opção, tal detalhe cênico talvez se torne capaz de recuperar «o fogo escondido» que tão bem o compositor brasileiro Joao Guilherme Ripper soube captar ao debruçar-se sobre as *Cartas portuguesas* descobertas em Portugal:

Se as paixões se excitam no olhar e crescem pelo ato de ver, não sabem como se satisfazer, o ver abre todo o espaço ao desejo, mas ver não basta ao desejo. O espaço visível atesta ao mesmo tempo minha potência de descobrir e minha impotência de realizar. Sabemos o quanto pode ser triste o olhar desejanste. (Jean Starobinski, *L'oeil vivant*)²

Quanto a isso, cremos que somente ele poderá vir a responder! Uma certeza nós temos: durante 47 minutos e 37 segundos – tempo de exibição da ópera – o espectador do monodrama e ouvinte da música literária, portadora de imagens e conceitos, acompanha a linguagem de Eros – «a que se tece na verticalidade e na horizontalidade: no relacionamento humano/divino» (PESSANHA, 1987: 97) – e deleita-se com o processo da ascese erótica que transita do sensível ao inteligível. Durante o tempo de duração do espetáculo, o espectador observa a

² Este fragmento *L'oeil vivant*, de Jean Starobinski, foi traduzido e utilizado como epígrafe por Adauto Novaes em «O fogo escondido» (1990:11).

trajetória de um corpo que, para evitar a *hybris* e a desmedida, opta (aparentemente?) pela «incorporeidade do Belo em si, pela Ideia, forma ou essência do Absoluto» (PESSANHA, 1987: 97). Tudo isso pontuado pela belíssima execução musical da OSESP, sob a regência de Roberto Tibiriçá: os quatro andamentos da música de Beethoven (Sinfonia n.2, em Ré maior, opus 36), executados pela harmonia e alternância de diversos instrumentos musicais, assinalam o momento profundo de crise existencial, a presença de atos solenes e cotidianos – puros e cândidos – a imersão na melancolia, a coexistência do sagrado e do profano, o desenlace das múltiplas tensões acumuladas ao longo do processo em decorrência da vivência da paixão amorosa. O espectador e ouvinte constata, com um imenso prazer, que literatura e música são indissociáveis e fica extasiado com as linguagens que falam do amor e com que o amor se fala.

Bibliografia

- ALCOFORADO, Mariana (1998) – *Cartas portuguesas. Lettres portugaises*. Edição bilíngue. Prefácio e tradução de Eugênio de Andrade. Pinturas: Ilda David. Lisboa: Editora Assírio e Alvim.
- KEHL, Maria Rita (1987) – «A psicanálise e o domínio das paixões», In NOVAES, Adauto (org.), *Os sentidos da paixão*. 2ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- NOVAES, Adauto (1987) – «O fogo escondido», In NOVAES, Adauto (org.), *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-18.
- PESSANHA, José Américo Motta (1987) – «Platão: as várias faces do amor», In NOVAES, Adauto (org.), *Os sentidos da paixão*. 2ª. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.
- PESSANHA, José Américo Motta (1990) – «A água e o mel», In NOVAES, Adauto (org.), *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 91-123.

Anexo

Cartas Portuguesas

Monodrama para soprano e orquestra
Obra encomendada pela Orquestra Sinfônica de São Paulo
e Fundação Gulbenkian de Lisboa

Libreto de João Guilherme Ripper baseado no livro *Cartas portuguesas*, no rito latino e na poesia de Rodrigues Lobo (1580-1622).

Cenário único: a ação se passa no século XVII numa cela do convento de Beja, em Portugal. Ao lado direito está uma cama simples com muitas folhas escritas, espalhadas e misturadas aos lençóis desalinhados. Ao chão, perto da cama, está amarrotada uma jaqueta de uniforme militar francês. Ao centro está uma pequena mesa com tinteiro, pena, crucifixo, uma vela acesa e um grande livro voltado para o público. Ao lado esquerdo, voltada para o lado, está uma almofada no chão (ou genuflexório) em frente à janela, que pode ser representada por um foco de luz projetado desde a coxia.

(Os sinos tocam anunciando a manhã. A religiosa Mariana Alcoforado está sentada à beira da cama e, com angústia, lê apressada as cartas de seu amante Noël de Chamilly, atirando uma a uma as folhas ao chão. Os sinos voltam a tocar. Mariana corre à janela para certificar-se de que já é dia. Toma o livro e ajoelha-se para cantar o salmo.)

Mariana:

Salmo 70

*Deus, in adiutorium meum intende:
Domine, ad adjuvandum me festina:
confundantur et reveareantur inimici mei,
qui quaerunt animam meam.*

*Gloria Patri et Gloria Filio
Et Gloria Spiritu Sancto
Sicut erat in principio et nunc et semper
Et in saecula saeculorum, Amen*

(Levanta-se, coloca o livro sobre a estante e recolhe lentamente as cartas espalhadas pelo chão)

Carta

Meu amor! Meu amor!
Considera a que ponto chegou
tua imprevidência — Desgraçado!
Foste enganado

E a mim enganaste com falsas esperanças

Minha dor ainda não encontrou palavra lamentável
Para nomear este afastamento dos olhos onde já vi tanto amor

Ah! Tantas emoções e alegria
Bastavam e valiam tudo quanto existe

(Coloca as cartas novamente sobre a cama)

Cessa, pobre Mariana, cessa de mortificar-te
De procurar em vão o amante que não voltarás a ver!
Atravessou terras e mares para fugir de ti
Está em França, sem pensar em tuas mágoas
Rodeado de prazer.

Interpolação

Por que não respondes, meu amor?

Mas, não era prazer o que tinhas, Mariana?
A culpa que agora arrastas como pesado grilhão!
Esqueceste de que a porta desta câmara
Foi aberta pelo gesto de tua própria mão?

Era prazer de outra natureza
Era puro como água, doce como mel
Como os cânticos de Salomão
Como os olhos de uma criança

(Dirige-se à mesa e abre o livro)

Ah! Casto como minh'alma!

Cântico dos Cânticos

Beija-me com os beijos de tua boca!
Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho,
E suave é a fragrância de teus perfumes

O teu nome é como um perfume derramado:
Por isso, amam-te as jovens.
Beija-me!

(Senta-se para escrever, exaltada)

Carta

Noël, não encha tuas cartas de coisas inúteis
Nem me voltes a pedir que me lembre de ti
Ai! Por que não queres passar a vida inteira junto a mim? Por que?

Se me fosse possível sair desse malfadado convento
Não esperaria em Portugal pelo cumprimento de tua promessa
Iria eu, sem medo, procurar-te, seguir-te, amar-te em toda a parte

Suplico-te que me digas porque me desvairaste assim
Sabendo, como sabias, que terminavas por me abandonar
Por que te empenhaste tanto em me desgraçar? Em que te ofendi?
Perdoa-me, não te culpo de nada!

Se tens algum interesse por mim, escreve-me amiúde
Bem mereço o cuidado de me falares de teu coração e da tua vida

Sobretudo, vem me ver, ama-me sempre!
E faz-me sofrer ainda mais

Carta

(Recolhe a jaqueta militar do chão, abraçando-a)

Meu amor, reconheço que me enganei
Ao esperar que procederias com lealdade
Os excessos do meu amor me fizeram pensar
Que eu mereceria uma fidelidade que não é vulgar

Tua disposição para me atraiçoar triunfou
Sobre a justiça que devias a tudo que fiz por ti
Só à minha cegueira posso atribuir tanta desgraça
Devia saber que as alegrias acabariam antes de meu amor

És mais digno de piedade do que eu!
Pois mais vale sofrer como sofro do que ter os fáceis prazeres
Que te dão tuas amantes em França
Em nada invejo tua indiferença: fazes-me pena!
Orgulho-me de já não teres sem mim senão prazeres imperfeitos

(Atira a jaqueta ao chão)

Sou mais feliz que tu! Sou mais feliz...

(Ouve tambores e clarins. Corre à janela, animando-se)

Interpolação

Soldados? Voltaste?
Não! São crianças! As crianças são livres!
Eu me lembro! Eu me lembro de tantas coisas, Noël
As canções que minha mãe cantava. Eu me lembro!

Mote popular Português

Descalça vai para fonte
Leonor pera verdura
Vai fermosa e não segura

Poema «Descalça vai para fonte»
Rodrigues Lobo (1580-1622)

A talha leva pedrada,
Pucarinho de feição,
Saia de cor de limão,
Beatilha soqueixada

Cantando de madrugada
Pisa as flores na verdura:
Vai fermosa e não segura.

Leva na mão a rodilha
Feita da sua toalha.
Com uma sustenta a talha,
Ergue com outra a fraldinha;
Mostra os pés por maravilha,
Que a neve deixam escura:
Vai formosa, e não segura.

As flores por onde passa,
Se o pé lhe acerta de pôr,
Ficam de inveja sem cor
E de vergonha com graça;
Qualquer pegada que faça
Faz florescer a verdura:
Vai fermosa, e não segura.

Não na ver o Sol lhe val,
Por não ter novo inimigo,
Mas ela corre perigo
Se na fonte se vê tal;
Descuidada deste mal
Se vai ver na fonte pura:
Vai fermosa, e não segura.

(Os sinos voltam a tocar. Em aceso de raiva, derruba os objetos que estão sobre a mesa. Recobra-se e passa a agir com altivez)

Carta

Se me tivesse dado alguma prova de amor
Depois de ter saído de Portugal
Teria feito todos os esforços para segui-lo
Até me disfarçado para ir ter contigo

Ai, que teria sido de mim

Se não se importasse comigo em França?
Que horror! Que loucura!

Nunca refletiu como me tem tratado?

Que fez para me agradar? Que sacrifícios fez por mim?
Não procurou tantos outros prazeres?
Não foi o primeiro a partir para a campanha?
Não foi o último a regressar?

Expôs-se loucamente, nunca procurou fixar-se em Portugal
E uma carta o fez abalar, sem a menor hesitação
Tenho razões para odiá-lo mortalmente

Muito tempo vivi no abandono e idolatria
O remorso me persegue, crueldade insuportável
Sinto enorme vergonha dos crimes que me levou a cometer

Ao devolver-lhe as suas cartas, guardarei as duas últimas
Hei de lê-las todos os dias
Para não voltar a cair em minha fraqueza
Ah! Como teria sido feliz se tivesse consentido que o amasse sempre!

De si nada mais quero! Nada mais!
Amei-o como louca, tudo desprezei!
Sou uma doída, passo o tempo a dizer a mesma coisa
Creio mesmo que não voltarei a lhe escrever. Não!

(Dirige-se à cama e deita sobre as cartas)

Adeus

Jorge de Sena e Manuel Bandeira

Fernando J. B. Martinho¹

O primeiro trabalho crítico de Jorge de Sena sobre Manuel Bandeira veio a lume no número 1, de junho de 1944, da revista *Litoral* dirigida pelo poeta Carlos Queiroz. Sena averbava já então na sua bibliografia poética *Perseguição*, de 1942. Propriamente, o texto abordava um estudo de Adolfo Casais Monteiro sobre Manuel Bandeira, seguido de uma antologia do poeta brasileiro, editado em 1944 pela Inquérito, na sua coleção de «Cadernos Culturais». Três anos antes da sua estreia em volume, iniciara Sena uma amizade com Casais, a partir de duas cartas que tinha enviado à *presença* sobre o poema «Apostilha», de Fernando Pessoa (SENA, 1984: 459-461), de que Mécia de Sena dá conta, no fim do volume, sublinhando a importância que teve essa relação entre os dois amigos em Portugal, no Brasil e nos Estados Unidos, até à morte de Casais Monteiro em 1972.

Antes de nos determos na leitura que os dois autores fazem de Bandeira, deve ter-se em mente que, não obstante a amizade que os ligava, eles pertenciam a gerações diferentes, tendo Casais nascido em 1908 e Sena onze anos depois, e que o primeiro publicara a sua primeira coletânea poética, *Confusão*, em 1929, e Sena se tinha estreado em 1942, com *Perseguição*, como vimos. De comum tinham, no período em que sai o

¹ Foi Leitor de Português nas Universidades de Bristol e da Califórnia, em Santa Bárbara, e é professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Seus estudos têm incidido especialmente sobre a poesia portuguesa contemporânea. Publicou em volume *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa – do “Orpheu” a 1960; Pessoa e os Surrealistas; Mário de Sá-Carneiro e o(s) Outro(s); Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (Prémio de Ensaio, 1996, ex-aequo, Pen Clube Português); *Jorge de Sena “aqui no meio de nós”* (Prémio Jorge de Sena, 1916). Também é autor de dois livros de poesia: *Resposta a Rorschach* e *Razão Sombria*. Coordenou, em 2004, o livro *Literatura Portuguesa do Século XX*.

número inaugural de *Litoral*, o desenvolverem ambos uma intensa actividade crítica, a par da criação poética. Refira-se a propósito, que Jorge de Sena, a certo passo do seu texto na *Litoral*, sustenta mesmo a ideia de que «todos os poetas são críticos, instintivamente, para seu próprio uso, sem o que seria impossível qualquer criação» (SENA, 1944: 97). Este contexto, para além do que haja de idiossincrático em cada um deles, poderá ajudar a melhor entender as suas convergências e divergências na abordagem da poesia de Manuel Bandeira. Vejamos, por exemplo, um pouco mais à frente, as observações que Sena faz acerca do modo como Casais encara um determinado poema:

para Casais Monteiro – poeta do valor humano do tempo, e em cuja poesia, não obstante as aparências, as coisas estão sempre presentes, mas como as estradas de Espanha no *Quixote* – para ele, poemas como «A Virgem Maria», conquanto lhe tragam profundíssima emoção, «não têm sentido, significação, não há possibilidade de explicá-los». E por quê?

Não que um poema não possa explicar-se, tanto mais interminavelmente quanto menos for feito sobre definições alheias a ele próprio. Um poema é sempre um sacrifício: sempre outros caminhos, dentro dele, tiveram de ser sacrificados e abandonados, para o poema se afirmar e terminar. O espaço poético tem inúmeras dimensões; a linguagem não. E só em poemas sucessivos pode ser dado o resto, que «ficou maior», como o «monstruoso animal» do «Nocturno da Rua da Lapa».

Não sabe isto Casais Monteiro? Sabe e de que maneira como o provam, que mais não seja, aquele misterioso «Canto da Nossa Agonia», que se aprofunda e adensa entre duas leituras afastadas, ou mesmo, a ironia latente nas penetrantes considerações que antecedem este volume (SENA, 1944: 97).

O reconhecimento da relevância do estudo pioneiro de Casais e da notável qualidade do seu ensaísmo por parte de Sena não deixa margem para dúvidas, como pode ver-se pelas palavras iniciais do último parágrafo da sua recensão: «Casais Monteiro escreveu um livro admirável sobre um grande poeta; um pequeno estudo que ficará como um dos melhores que um poeta terá ganho entre nós – onde os poetas que lemos vão muito para baixo ou ficam demasiado em cima» (SENA, 1944: 98). Que um e

outro façam leituras diferentes da célebre «Pasárgada» (SENA, 1944: 97-98) não é para admirar, dado que o poema de Bandeira, na sua aparente simplicidade, é um dos mais complexos que escreveu, e nisso, afinal, reside o encantamento desafiante que o texto continua a suscitar.

«Da poesia maior e menor – A propósito de Manuel Bandeira» é, seguramente, o mais importante ensaio que Sena dedicou a Bandeira. Estamos, aqui, relativamente à nota crítica sobre o estudo de Casais, perante uma forma discursiva diferente: trata-se de uma conferência. E, frise-se, de uma conferência proferida no Centro Nacional de Cultura, em Lisboa, em abril de 1956, integrada num ciclo sobre a Poesia Brasileira Moderna. O texto, revisto, viria a ser publicado em junho de 1957, na revista *Cidade Nova*, de Coimbra. Não deixe, por outro lado, de se esclarecer que o Centro Nacional de Cultura era uma instituição de cuja direção faziam parte dois grandes amigos de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen e Francisco de Sousa Tavares. O público seletivo e culto que assistiu à conferência, cremos, de alguma forma terá condicionado o tom de grande exigência cultural que Jorge de Sena pôs na sua brilhante alocução.

Na abertura da conferência, para desfazer qualquer perplexidade que a delicadeza do tema podia gerar, Sena faz questão de, claramente, afirmar a «admiração» que tem por Bandeira, não hesitando mesmo em ver nele «como que um mestre», ao que acrescenta palavras bem expressivas: «ou, mais do que isso, a sua poesia é como aquele banho lustral, tão raro, do qual, nas horas amargas da vida ou nos instantes mais vacilantes da poesia, saímos reanimados, reconstruídos, e, no entanto, admiravelmente simplificados.» (SENA, 1961: 131-132). A inteligência crítica de Sena é o que mais nos seduz nos seus ensaios, em que sentimos que nada falta ou se pode formular por outras palavras. Centremo-nos, por exemplo, no desenvolvimento que ele dá à «libertação poética» que Bandeira teria operado na poesia de língua portuguesa:

aquela que é, ao mesmo tempo, esclarecida consciência, dramática angústia, terno e delicado sentimento, aguda ciência dos meios de expressão e dos valores da linguagem, perfeita disponibilidade da imaginação criadora, e, acima de tudo, humor, sentido irónico da

insignificância da poesia, da humildade de poeta, da pequenez grandiosa da condição humana. (SENA, 1961: 132)

Vem, a seguir, a preocupação de esclarecer a «questão da grandeza», ainda por cima a propósito de alguém que, sem dúvida, com desprendida ironia, a si mesmo se via como «poeta menor». Tem que se lhe diga este problema da grandeza e melhor do que ninguém dele estava ciente Jorge de Sena, que longamente enumera autores, para, com lúcido desencanto, concluir que, nessa enumeração, há de tudo: «poetas de obra incerta, reescrita e refeita por gerações sucessivas; poetas de alta cultura filosófica ou largos voos metafísicos; poetas de segura cultura literária e firme conhecimento das suas próprias personalidades poéticas» (SENA, 1961: 133). Para, afinal, tudo se reduzir a uma evidência irrefutável: a poesia é «Uma especialização como qualquer outra, ou melhor, uma certa educação, uma vocação que se aprofunda» (SENA, 1961: 134).

De mais largo alcance, segundo pensamos, são as judiciosas considerações que Sena faz acerca do modernismo, a que, de pleno direito, a sua obra pertence, e que ele lamenta por ter perdido «muita da sua virulência inicial» (SENA, 1961: 135), e por quê? Porque o modernismo «trouxe consigo, no enalço de alguns arautos filosóficos, uma *deslocação* decisiva da atenção poética» (SENA, 1961: 135).

A certo passo da conferência, Jorge de Sena dá a ouvir um disco de Manuel Bandeira que alguns dias antes dele recebera. A audição dos poemas ditos pelo próprio poeta é acompanhada de comentários de Sena, que deixam em evidência a sua admirável capacidade hermenêutica e de elucidativa contextualização. Basta citar o que diz sobre «Vou-me embora para Pasárgada»:

uma obra-prima de equilíbrio, em que o descabelado das correlações estabelecidas entre a fantasia e a realidade, o lógico e o ilógico, a experiência do poeta e a consciência profunda da vida em geral, acentua asperamente, graças a um ritmo irresistível, a nostalgia da impossível liberdade, que é alimento espiritual do homem. (SENA, 1961: 149)

Texto relativamente curto, mas não menos intenso no reconhecimento da grandeza de Bandeira, desta feita, na companhia de outro poeta de eleição de Sena, Dame Edith Sitwell, é o artigo vindo a público no *Diário Popular*, de Lisboa, em outubro de 1957, sob o título de «Londres e dois grandes poetas». Com a mediação de Alberto de Lacerda, Jorge de Sena conhece pessoalmente Bandeira, que viera em viagem à Europa. Edith Sitwell, que Sena já conhecia, combinou um encontro entre todos, e ofereceu a Manuel Bandeira um volume dos seus *Collected Poems*. Uma delícia a forma como Sena refere o agradecimento de Bandeira, então nos seus setenta anos já mais que passados, «numa vénia [...], sem gaguejar, sem tropeçar nos móveis, como um grande senhor em sua casa» (SENA, 1988: 123). A nossa pena, com aquela inevitável tendência que temos para nos projetarmos nos textos que nos seduzem, é não termos tomado chá com Lacerda, Sena e Bandeira, numa daquelas pequenas casas de chá «domésticas e simpáticas» (SENA, 1988: 123). que há em Londres...

De todas estas coisas de que fomos escrevendo nos fala o longo «memorial», datado de setembro de 1977 que Mécia de Sena inclui nos *Estudos*, e em que Sena nos oferece, a fechar o seu texto, os três poemas que dedicou a Manuel Bandeira. O primeiro, «Nos setenta anos do poeta Manuel Bandeira», toma como ponto de partida essa data, e o seu fecho testemunha a grande admiração que Sena tinha pelo poeta, e o magnífico desembaraço com que abordou o recorrente tópico de Pasárgada:

E deixa-me dizer-te, meu Amigo e Mestre,
um obrigado simples, sem pensamento ou forma,
um obrigado apenas, porque existes,
e porque não foste embora p'ra Pasárgada,
e a deste contigo francamente a todos nós.
(SENA, 1988: 152)

O segundo, «Nos setenta e cinco anos do poeta» (SENA, 1988: 152), deixa perceber o que há de extrema argúcia argumentativa na poesia de Sena. O terceiro, «Morte de Manuel Bandeira» (SENA, 1988: 152-153), enquanto elegia fúnebre, é uma meditação indignada sobre o mais incompreensível aspecto da nossa trágica condição de seres para a morte.

Bibliografia

- BANDEIRA, Manuel (2013) – *Antologia poética* (coord. editorial de André Seffrin). 6ª ed. São Paulo: Global Editora.
- MARTINHO, Fernando J. B. (2021) – «Terra de Manuel Bandeira em alguma poesia portuguesa contemporânea». *Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 206, (jan. / abr. 2021), 61-68.
- SENA, Jorge de (1944) – «Manuel Bandeira por Adolfo Casais Monteiro». *Cadernos Culturais*, v. 1, n. 1, 2, 3, 4. Lisboa: Edição 'Inquérito': 96-98.
- SENA, Jorge de (1957) – «Da poesia maior e menor (a propósito de Manuel Bandeira)», *Cidade Nova*, Coimbra: 26-36
- SENA, Jorge de (1961) – «Da poesia maior e menor – A propósito de Manuel Bandeira». In *O poeta é um fingidor*. Lisboa: Edições Ática, 131-150.
- SENA, Jorge de (1984) – *Fernando Pessoa e Cª Heterónima* (Estudos coligidos 1940-1978). 2 ed. Lisboa: Edições 70.
- SENA, Jorge de (1988) – «Londres e dois grandes Poetas» In *Estudos de cultura e literatura brasileira* (org. Mécia de Sena). Lisboa: Edições 70, 121-123.
- SENA, Jorge de (1988) – «O Manuel Bandeira que eu conheci e que admiro», In *Estudos de cultura e literatura brasileira* (org. Mécia de Sena). Lisboa: Edições 70, 125-153.

Casimiro de Abreu e Almeida Garrett: uma conversa inacabada

Francisco Topa¹

Graças ao estudo de Henrique de Campos Ferreira Lima (1939) e de outros biógrafos do poeta de *Primaveras* como Mário Alves de Oliveira (2007 e 2013), são bem conhecidos os contornos da curta biografia de Casimiro de Abreu (1839-1860)² e o peso que nela tem Portugal. Filho de pai português, passou pouco menos de quatro anos que considerou de exílio³ em terras lusas, onde fez a sua estreia literária, onde escreveu parte

¹ Professor Associado do Departamento de Estudos Românicos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou em 2000, com uma tese sobre o poeta barroco Gregório de Matos. Obteve em 2016, também na FLUP, o título de Agregado em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, especialidade de Literatura e Cultura. Membro integrado do CITCEM. Leciona nas áreas de Literatura e Cultura Brasileiras, Crítica Textual, Literaturas Africanas e Literaturas Oraís e Marginais. É, desde 2019, o responsável pela Cátedra Agostinho Neto (FLUP). A sua investigação tem estado dirigida para a literatura portuguesa e brasileira, sobretudo as dos séculos XVII e XVIII, assim como para as literaturas africanas. Dentre suas publicações destacam-se: *Um G(onç)alo Renascido: poesia inédita do brasílico Gonçalo Soares da Franca* (2012); *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, histórias dispersas, bibliografia* (2014); *De «Luuanda» a Luandino: veredas* (organização com Elsa Pereira; 2015); *Agostinho Neto: A morte do 'heroico lutador pela libertação dos povos' nos jornais portugueses* (2022); *Património em extinção? Formas e usos da literatura oral e/ou popular* (2022); *Versos do Monte Testáceo: Crónicas luso-brasileiras sete e oitocentistas* (2022).

² Que mereceu o seguinte comentário de Camilo: «Mas é grande obséquio, devido aos tubérculos ou amolecimento cerebral, morrer-se novo, quando se é tão querido e chorado.» (CASTELO BRANCO, 1984: II, 91).

³ Essa marcada ideia de exílio teve forte impacto na receção da obra de Casimiro de Abreu, acabando por justificar a retomada humorística que dela fez Nelson Rodrigues em crónica de 17 de dezembro de 1955: «Há tempos, fui à rua Bariri ver um jogo do Fluminense. E confesso: – sempre considerei Olaria tão longínqua, remota, utópica como Constantinopla, Istambul ou Vigário Geral. Já na avenida

significativa da sua obra, onde colaborou na imprensa e onde se relacionou com uma série de figuras da intelectualidade e das letras portuguesas. Também por isso, e apesar de uma certa lusofobia que alguns historiadores e críticos literários detetam no romantismo brasileiro, não é de admirar a marca de autores portugueses sobre o jovem fluminense, a começar pelo inaugurador da corrente, Almeida Garrett.

A admiração de Casimiro por Garrett manifesta-se de muitos modos, uns menos evidentes (temas, motivos, imagens, formas) e outros mais visíveis. Entre estes últimos conta-se o recurso a uma epígrafe retirada do *Camões* no poema «No lar» (ABREU, 1999: 107-111) e a composição «O túmulo de um poeta (À memória de Almeida Garrett)» (ABREU, 1999: 340-343), primeira saída no *Correio Mercantil*, em 1858. Relativamente aos primeiros, iremos ver um caso concreto: a estreia literária do jovem Casimiro, a «scena dramática» *Camões e o Jáó*, representada em Lisboa a 18 de janeiro de 1856 (cerca de dois anos depois da chegada do autor a Portugal) e impressa no mesmo ano na Tipografia do Panorama.

Vários estudos, a começar pelo de Ofélia Paiva Monteiro (1985), têm mostrado como *Camões* se tinha vindo a converter numa figura do romantismo, não apenas português (ou de língua portuguesa), mas também europeu, principalmente desde que

Em 1817, o morgado de Mateus, D. José Maria de Sousa Botelho, reedita *Os Lusíadas* em Paris. Editor e autor reúnem-se, assim, numa empresa que celebra o nome de Portugal, o que irá provocar, sobretudo em torno de 1825, um conjunto de produções poéticas, romanescas e teatrais à volta do destino sombrio do poeta português. (MONTEIRO, 1997: 67)

É que, como escreve a mesma autora,

Brasil, comecei a sentir uma nostalgia e um exílio só equiparáveis aos de Gonçalves Dias, de Casimiro de Abreu.» (RODRIGUES, 2007: 20).

o poeta português funciona como um espelho ideal do herói romântico: traz em si o estigma da poesia e o demónio da paixão, é perseguido pela Pátria a quem devolveu a glória e morre, solitário e pobre, arrastando para a destruição todos aqueles que amou ou que o amaram. A sua morte reflecte e é reflexo da morte do país (MONTEIRO, 1997: 67).



Folha de rosto da edição *princeps* da obra de Casimiro de Abreu

Acompanhada de sucessivas traduções sobretudo de *Os Lusíadas*, a vida de Camões – mitificada e com muitos pormenores romanceados – serve de inspiração a um número considerável de obras, em géneros diversos, de algumas das principais literaturas europeias, a começar pela inglesa e pela francesa. No caso de Portugal, os exemplos de maior repercussão incluem a pintura, com o quadro de 1824, *A morte de Camões* ou *Os últimos momentos de Camões*, de Domingos Sequeira, e a poesia narrativa (em que há também importantes aspetos líricos e dramáticos), com o poema *Camões*, de Garrett, cuja primeira edição saiu em

O quadro de Sequeira – oferecido pelo autor a D. Pedro (IV de Portugal e I do Brasil) está dado como desaparecido, mas dispomos, por um lado, da descrição inserida no catálogo:

1825, em Paris, onde o autor estava exilado.

Este grande homem, prostrado pela doença e por uma horrível pobreza, estava a morrer no hospital, quando um dos seus amigos lhe veio anunciar a derrota na batalha de Alcácer Quibir, a morte do rei D. Sebastião, e a da elite da nação na funesta jornada, cuja

consequência seria o fim da monarquia portuguesa e da pátria; ao menos, exclama Camões, soerguendo-se do leito de morte, ao menos eu morro com ela. (JOÃO, 2005: 129)

Por outro, estão disponíveis alguns desenhos com estudos preparatórios que permitem formar uma ideia aproximada da obra, premiada no *Salon* de Paris desse ano de 1824.



Domingos António de Sequeira – Estudo para *A Morte de Camões* ou *Os últimos momentos de Camões*, Paris, 1824 (Desenho a carvão e giz sobre papel; 25 × 34 cm)¹

Das muitas obras que atualizam o mito camoniano no século XIX, extrai Ofélia Paiva Monteiro as seguintes invariantes da figura do vate:

o marinheiro-soldado de vida aventurosa, o amante idealista e impetuoso de uma mulher que o preconceito social lhe nega e a morte definitivamente lhe rouba (Natércia é geralmente essa mulher-anjo), o cantor da Pátria que a realidade portuguesa, conhecida cá e na Babilónia oriental, decepciona, o desprezador da sujeição áulica, o amigo dos humildes, o Poeta que morre em

Portugal na miséria de um catre, só acompanhado pelo escravo Jau, que o sustenta pedindo esmola. (MONTEIRO, 1997: 75)

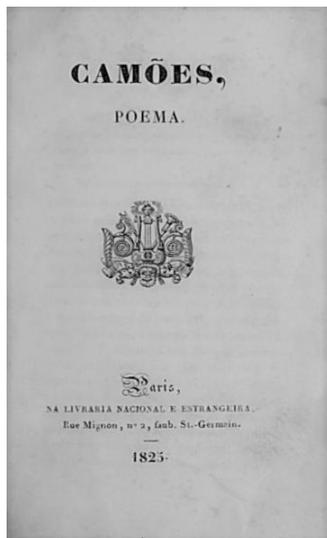
Todos estes traços estão também presentes no *Camões* de Garrett, sem que o autor jamais caia no lugar-comum que, desde o início, a crítica tem identificado no poema dramático de Casimiro de Abreu. De facto, embora a cena tenha sido representada mais de cinco vezes no Teatro D. Fernando em que estreou e mais de quatro no Teatro de S. João, no Porto (e, anos depois, noutras localidades, no Brasil e em Portugal), não tardaram as avaliações severas. A primeira – muitas vezes repetida – foi a de Júlio César Machado, logo a 1 de fevereiro de 1856:

Camões e o Jáo, é uma scena em verso que se faz valer por alguns versos harmoniosos, e por um desempenho regular. Merecimento litterario, não me parece ter muito. Abunda em logares communs, e se, como já dissemos, tem alguns versos suaves, em compensação tem outros muito mais duros que a rocha do Conde d'Obidos. É quasi sempre temeridade da parte de um author que ainda não esteja aceito como poeta de primeira ordem pôr versos de sua lavra na bocca de Camões, Tasso, Ariosto, ou Dante. (*apud* COSTA, 2011: 75).

A crítica posterior tem retomado estas observações e acrescentado outras, apesar de Sousa da Silveira, na sua edição anotada, tentar provar a regularidade da versificação casimiriana. É outro, contudo, o aspeto que gostaria de discutir neste texto: a marca do *Camões* de Almeida Garrett.

Para isso, importa começar por reconhecer o óbvio: o texto de Garrett é um longo poema em 10 cantos, ao passo que o de Casimiro é uma curta cena com duas únicas personagens e um total de 325 versos. Por outro lado, a opção do poeta fluminense pela representação de um *Camões* em fim de vida, pobre e amargurado, vivendo em habitação modesta, lembra claramente o canto final de Garrett, embora não se possa falar em filiação apenas a partir desse dado. Como é sabido, esse aspeto da vida de *Camões* já é referido pelos seus primeiros biógrafos e foi depois utilizado por muitos autores, portugueses e estrangeiros, que assim aproveitaram o seu alcance simbólico.

Seja como for, há na relação entre Camões e o escravo javanês encenada por Casimiro de Abreu pormenores que sugerem a influência garrettiana, embora no poema português a presença de António seja menor. O mais importante é o tratamento que o vate lhe dispensa, considerando-o amigo. Lemos, no canto I de *Camões*, o seguinte diálogo entre o autor de *Os Lusíadas* e o mestre do escaler que não queria transportar o escravo:



Folha de rosto da 1.ª edição de *Camões*

— «É meu amigo.»
— «Amigo! amigos tais trazeis ao reino!» (GARRETT, 2018: 61)

No último canto, o motivo é retomado, servindo de pretexto para uma reflexão sobre a amizade:

Amigo
Direi, amigo sim: peja-te o nome,
Orgulho do homem vão, por dado ao escravo?
E que és tu mais? – Era de ver, e digno
Espetáculo adonde se cravassem
Os olhos todos dessa raça abjeta
Que se diz de homens, a figura nobre
Do guerreiro, em que toda se debuxa
A altivez, a grandeza, a força d’ânimo,
Com o andrajoso, humilde e pobre escravo
Em atitude tal. Rira-se o mundo;
O homem de bem, de coração, chorara. (GARRETT, 2018: 216-217)

Em Casimiro de Abreu, o motivo aparece de modo menos desenvolvido e na boca do próprio António:

Chamar-me amigo! a mim, ao próprio escravo!
Escravo... que os grilhões contente beija! (ABREU, 1999: 15, v. 33-34)

Outro elemento que aparece na cena dramática e que poderá configurar proveniência garrettiana está relacionado com a morte de Natércia. Em Casimiro de Abreu, o episódio aparece sob a forma de um sonho em que alguns críticos veem um traço ultrarromântico (cf. DRUMMOND, 2012):

Sonhei-a fria, já sem vida... morta!
Aquele corpo airoso, inanimado!
Aquêles lindos olhos já sem brilho! (ABREU, 1999: 19, v. 145-147)

Ora, a verdade é que o lance já está em *Camões*, no canto II, com desenvolvimento muito mais largo. E embora seja representado como cena real, há um momento em que o protagonista chega também a tomá-la como sonho:

Foi sonho quanto viu! visão fantástica
Toda a funérea pompa, o canto, o féretro
E essa fatal grinalda!... (GARRETT, 2018: 84)

Convergência idêntica é aquela que diz respeito à reação do escravo António perante a falta de reconhecimento de Camões por parte dos seus concidadãos. No poema de Garrett, exclama o javanês:

De porta em porta tímido esmolando
Os chorados ceitis com que o mesquinho,
Escasso pão comprar. *Dai, Portugueses,*
Dai esmola a Camões. Eternas fiquem
Estas do estranho bardo memorandas,
Injuriosas palavras, para sempre
Em castigo e escarmento conservadas
Nos fastos das vergonhas portuguesas. (GARRETT, 2018: 218-219)

Casimiro coloca na boca da sua personagem exclamação idêntica, mas em tom mais forte:

Mas dos sec'los futuros, com justiça,
Anátema tereis e fulminante,
Da infâmia o ferrete desprezível
E a voz de Deus vos bradará severa:
«Assassinos, assassinate' o vate!» (ABREU, 1999: 22: v. 219-223)

Há também certos aspetos estilísticos que documentam a marca garrettiana no poema do jovem fluminense. Um deles é a associação da saudade com a rola. Garrett, que começa o seu poema com a invocação da Saudade, escreve a certa altura:

Vem, no carro
Que pardas rolas gemedoras tiram,
A alma buscar-me que por ti suspira. (GARRETT, 2018: 54)

A explicação para esta inovação surge na nota C, já incluída na 1.^a edição do texto: «Montaram de pavões o carro da soberba Juno, de borboletas o do inconstante Cupido, de pombas o da amorosa Vénus; quem puxará o da terna Saudade se não forem as meigas, constantes, generosas rolas?» (GARRETT, 2018: 232). Casimiro de Abreu retoma a associação, mas não vai tão longe:

Lá não ouvia a gemebunda rôla
Gemer saudosa... que entristece tanto! (ABREU, 1999: 19, v. 133-134)

Outro aspeto estilístico que aproxima os dois poemas é a imagem que identifica os olhos com a luz da lâmpada que se extingue ao nascer do dia:

Como que a humanas cousas retirados,
Se encovaram nas faces descaídas
Os olhos, onde a luz quase assemelha
À lâmpada que ardeu no tabernáculo
Inteira a noute, e ao arraiar do dia

Falece à míngua d'óleo. (GARRETT, 2018: 63)

Vejamos a forma que ela assume em Casimiro de Abreu, com a pequena substituição, no comparado, de *olhos* por *vida*:

Dizes que tenho a palidez no rosto?
Não repares; a cor fugiu há muito.
Eu sofro, sim, mas quase que o não sinto
É a vida a soltar o arranco extremo
Já prestes a findar, como no templo
À míngua d'óleo, ao despontar da aurora,
A lâmpada que ardeu durante a noute
Pálida brilha, bruxulêa... e morre! (ABREU, 1999: 16, v. 44-51)

Outro pormenor estilístico diz respeito à descrição do choro. Em Garrett – que certamente não foi o primeiro a utilizar a metáfora –, podemos ler, a propósito da reação de António perante a amizade que Camões lhe dispensa:

Pelas faces do escravo, baga a baga,
Enternecidas lágrimas caíam (GARRETT, 2018: 97)

No poema de Casimiro, idêntica figura é aplicada a Camões:

Queimem-se todos, queimem-se esses versos,
Desta alma parte, que escrevi mil vêzes
Com pranto amargo deslizado em bagas.
(ABREU, 1999: 25, v. 312-314)

Este breve levantamento não pretendeu sugerir que Casimiro de Abreu parasitou de algum modo o poema de Garrett. Se é mais ou menos inevitável que, em 1856, Garrett sirva de figura tutelar a um jovem poeta, a verdade é que os dois textos são bem diferentes, e não apenas pela sua extensão, pelo seu género ou pela maior ou menor inovação e mestria que revelam. A diferença está, sobretudo, na forma como concebem o protagonista: para Garrett, Camões incarna um ideal estético e político romântico, funcionando como uma espécie de duplo seu; para Casimiro, Camões parece ser sobretudo, a par de símbolo da perenidade da poesia e

do poeta, uma espécie de profeta da desgraça, que anuncia «este Portugal velho e caduco que hoje dorme um sono longo à sombra dos louros que ganhou outrora; [...] pátria de meus avós, mas não minha pátria.» (ABREU, 1999: 6), como escreve no prólogo. A natureza do exílio em que se encontram ambos os autores no momento em que escrevem os seus poemas – Garrett num verdadeiro exílio político, em Paris, Casimiro numa espécie de castigo imposto pelo pai, em Portugal – é uma razão adicional que explica a diferente representação da figura de Camões.

Seja como for, e à semelhança do filme de 1980 de João Mário Grilo, também esta é uma conversa entre dois poetas – inacabada porque interrompida demasiado cedo, antes que a eventual maturação de Casimiro de Abreu pudesse repercutir-se na sua obra.

Bibliografia

- ABREU, Casimiro de (1999) – *Obras de Casimiro de Abreu*. Apuração e revisão do texto, esboço biográfico, notas e índices por Souza da Silveira. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia. A edição original de *Camões e o Jáó* está disponível online em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or136962/or136962.pdf.
- ABREU, Casimiro de (2007) – *Correspondência completa de Casimiro de Abreu*. Reunida, organizada e comentada por Mário Alves de Oliveira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.
- BUESCU, Helena Carvalhão, coord. (1997) — *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho.
- CASTELO BRANCO, Camilo (1984) – *Cancioneiro alegre de poetas portugueses e brasileiros*. 2 vols. Mem Martins: Europa-América.
- COSTA, Sónia Irene Gonçalves da (2011) – *Camões e o Jáó no repertório teatral: Casimiro de Abreu em Lisboa, em 1856*. Dissertação de mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- DRUMMOND, Adriano Lima (2012) – «A imagem de Camões como espelho de Casimiro de Abreu e Machado de Assis: romantismo em *Camões e o jau* e universalismo em *Tu, só tu, puro amor*». *Revista Crioula*, São Paulo, 11 (maio).

- FRANÇA, José-Augusto (1993) – *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GARRETT, Almeida (2018) – *Camões*. Introdução e nota biobibliográfica por Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JOÃO, Maria Isabel (2002) – *Memória e Império: comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- JOÃO, Maria Isabel (2005) – «Património e memória da nação: a iconografia de Camões». *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, 121-152.
- LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1939) – *Casimiro de Abreu em Portugal*. Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, 58. São Paulo: Departamento de Cultura.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1985) – *Camões no romantismo*. Separata da *Revista da Universidade de Coimbra*, 33. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997) – «Camões (na literatura romântica francesa)». In BUESCU, Helena Carvalhão, coord. *Dicionário do romantismo literário português*. Lisboa: Caminho.
- OLIVEIRA, Mário Alves de (2013) – *Casimiro de Abreu através de seus manuscritos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Joséphine.
- RODRIGUES, Nelson (2007) – *O berro impresso das manchetes*. Rio de Janeiro: Agir.

Carlos de Oliveira, leitor de Graciliano Ramos: motivos de escrita e reescrita

Ida Alves¹

Na obra do poeta e prosador Carlos de Oliveira, a figura do leitor transita de forma destacável. Alguns estudos analíticos referenciais² já trataram do recorrente trabalho de intertextualidade presente em sua escrita, e, por isso, o foco deste ensaio não é verificar o que resulta da leitura em termos citacionais. Nosso interesse é prestar atenção aos modos como um sujeito-leitor vai-se constituindo em seus textos, seus gestos bem delineados referentes ao ato de ler, além de acompanhar uma discussão subjacente a atravessar sua escrita sobre o processo de criação de mundos ficcionais. São, por esse ponto de vista, perceptíveis as cenas de leitura ou as indicações de que alguém lê, de que há livros, páginas, papéis dispersos e que um olhar os examina ou pensa o que resulta da leitura. Trata-se, na obra desse autor, de gestos continuados de reflexividade sobre a própria escrita, sobre o princípio de construção lenta

¹ Professora titular de Literatura Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense-UFF, Niterói. Brasil. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), sediado no Real Gabinete Português de Leitura (www.realgabinete.com.br) e pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – Brasil e Cientista do Nosso Estado – FAPERJ. Coordena a Plataforma *Páginas Luso-Brasileiras em Movimento* - <http://www.paginas-movimento.com.br> e o site Escritor Carlos de Oliveira - <https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/>. Entre seus livros destacam-se: *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, poetas personagens da linguagem*, 2021; *Paisagens em movimento Rio de Janeiro e Lisboa cidades literárias*, 3v, 2020-2021; *Páginas paisagens luso-Brasileiras. Estudos Literários*, 2019; *Poesia contemporânea e tradição Brasil-Portugal*, 2017; *Grafias da cidade na poesia contemporânea (Brasil-Portugal)*, 2015; *Poetas que interessam mais*, 2011.

² Ver fortuna crítica reunida no site Escritor Carlos de Oliveira, item «O pulsar das palavras», em <https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/o-pulsar-das-palavras/>

de um edifício verbal muito rigoroso, o que o motivou, sobretudo na década de 60, a reescrever as obras anteriormente publicadas, desde 1941 a 1956.

Nos anos sessenta e setenta do século XX, Carlos de Oliveira manteve também diálogo constante com certos companheiros neorrealistas, como José Gomes Ferreira, Mário Dionísio, Alexandre Pinheiro Torres, João José Cochofel, Fernando Namora, José Cardoso Pires, mas ainda com outros escritores mais jovens ou não diretamente ligados a esse movimento artístico. Com os mais jovens, sobretudo com Fiamma H. Pais Brandão e Gastão Cruz, houve uma aproximação maior, a formação de uma amizade longa e a partilha de uma consciência crítica exigente sobre a elaboração da poesia e da construção de seus livros, como comprovam a correspondência entre eles e as manifestações diversas desses dois poetas, ao longo da vida, a respeito de Carlos de Oliveira. Gastão Cruz chega a chamá-lo de «mestre»³. Nesse círculo de amizade, igualmente estava presente Herberto Helder, outro companheiro de mais tempo. De Fiamma e Herberto, cito duas passagens que motivam, de certa maneira, essa atenção ao gesto de leitura tão praticado por Carlos de Oliveira, como leitor propriamente dito, mas também editor⁴ e crítico de seus camaradas literários. De Herberto, em *Photomaton & Voz*, destacamos:

Diria um poeta: a autoridade é do autor, ou: a leitura é do leitor — formas alotrópicas do mesmo nó originário. A cada um compete a sua competência. Para além do democratismo da palavra expressa, existem a ferocidade e voracidade pessoais. Cada qual faz a antologia do mundo e do espírito onde cabe (HELDER, 3ª. ed. 1995, p. 63).

De Fiamma, em seu *O texto de João Zorro*,

levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a João Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura

³ Cf. CRUZ, Gastão, «Que lhe diremos, mestre?», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (1981).

⁴ Carlos de Oliveira participou, como editor, de *Iniciativas Editoriais* e da Revista *Vértice*, por exemplo.

exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente. (BRANDÃO, 1974, [261])

Esses dois fortes poetas parecem, de certa maneira, dirigirem-se a Carlos de Oliveira, que em toda sua vida literária foi um dedicado leitor da tradição e um cultor da transmutação dos textos, da linguagem e das imagens, em diálogo com escritores de diferentes gerações. Alguém que guardava provas de obras alheias, que as revisava, que pensava a materialidade do livro e participava de diferentes situações de leitura (como editor, correspondente, amigo em Letras), como bem demonstra o espólio⁵ inesperado que foi doado ao Museu do Neo-Realismo, no ano de 2012, por sua viúva, Ângela de Oliveira.

Entre seus títulos publicados, *O aprendiz de feiticeiro*⁶, é com certeza um livro central para compreender essa experiência de leitura tão obsessiva, configurando-se como uma oficina de trabalho aberta à visitaçã, a parte visível do *iceberg* cuja extensão podemos mensurar por meio da documentação do espólio catalogado. Por isso, tal obra precisa ser examinada com muita atenção, em novas revisitaçõs, para perceber na sua teia constitutiva os modos como Carlos de Oliveira lê e o que advém desse ato.

Nesse livro, o pensar a leitura é o mote de cada capítulo. Em todos os seus 24 textos, delineam-se gestos de leitura, seguimos o leitor-autor percorrendo obras, uma floresta textual, imagem que se desdobra em vários sentidos, como trata no capítulo «Na floresta» (OLIVEIRA, 1992: 529-544). Seu ato vai articulando novas redes semânticas, deslocando sentidos estratificados, propondo diferentes caminhos analíticos ou demarcando espaços verbais de convívio permanente. As leituras que se vão presentificando nas páginas dessa obra apontam a liberdade da criação, a busca de memórias próprias e alheias, a biblioteca infinita que o leitor atravessa. A leitura é assim uma deambulaçã contínu, um trabalho

⁵ Sobre o espólio, ver o Catálogo da Exposiçã *Carlos de Oliveira, A Parte Submersa do Iceberg* (2017).

⁶ Citamos aqui pela ediçã publicada em *Obras de Carlos de Oliveira* (1992).

subterrâneo, que provoca a inquietação, perturba, mas igualmente um processo lúdico como o da criança lançando pedrinhas num lago para ver os círculos concêntricos que se formam na superfície. Para o leitor-autor, círculos de ressonância que cercam o núcleo de sua escrita, memória-vida bibliográfica.

Os textos de *O aprendiz de feiticeiro* são de variada extensão, meio biográficos/meio ficcionais, crônicas, esboços de projetos, análises ou resenhas, pseudo-entrevista, com origens diversas, escritos ou publicados ao longo dos anos 40, 50, 60 e 70, propondo leituras articuladas ou em construção. Em suas páginas, avultam escritores portugueses dos séculos XIX e XX, referem-se os clássicos, alguns autores americanos, poetas e prosadores, existe uma referência ou outra à literatura da América Latina, mas não há referência direta à literatura brasileira. Frente a esse livro múltiplo e tão rico em questões literárias, sociais, culturais, mesmo ecológicas, é curioso notar a ausência de diálogos explícitos com textos brasileiros, sobretudo se considerarmos que o Brasil fazia parte de sua história pessoal (nascimento). Porém, se o Brasil não é referido em *O aprendiz*, na materialidade da biblioteca pessoal de Carlos de Oliveira, muitos autores do Brasil, que circulavam em Portugal de forma mais visível e com certa força nas décadas de 30 a 60, estavam presentes.

O espólio do escritor também inclui parte dessa biblioteca particular. São indicados, no catálogo, 1904 livros, dos quais cerca de 170 são edições próprias (portuguesas, brasileiras e traduzidas em outras línguas) de suas obras literárias. Os restantes são predominantemente títulos de autores portugueses, considerando obras literárias. Há ainda livros de autores estrangeiros, seja de poesia, ficção, seja de ensaísmo, arte, filosofia, política ou outros temas. De autoria brasileira, registram-se nesse número exemplares de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, Ledo Ivo, Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Raduam Nassar, João Cabral de Melo Neto e Rubem Braga. Muitos desses volumes vêm acompanhados de dedicatórias dos autores a Carlos de Oliveira, como informa o catálogo, fato que ainda não verificamos diretamente.

Na Casa Museu Carlos de Oliveira, em Febres, terra da juventude de Oliveira, há um outro catálogo com lacunas a respeito dos livros que ocupam as estantes ali montadas para lembrar seu ambiente de vida cotidiana, com algum mobiliário original da casa lisboeta do escritor, onde passou a viver desde 1950. São mais de 2500 livros assinados por Carlos de Oliveira ou de sua esposa, muitos com dedicatórias a um ou a outra ou a ambos. Nessa parte de sua biblioteca, encontram-se mais algumas obras brasileiras de autores diversos, algumas em edições portuguesas, outras nas edições brasileiras originais, umas, provavelmente, ofertadas pelos autores, outras trazidas por brasileiros ou amigos visitantes. Nessas prateleiras, encontramos a *Pequena antologia da moderna poesia brasileira*, organizada por José Osório de Oliveira, (Coleção «Atlântico», Seção Brasileira do S. P. N. «Oficina Gráfica, Limitada», Lisboa, 1944⁷). Há obras dos brasileiros citados anteriormente com o acréscimo de Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Erico Veríssimo, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. De Graciliano Ramos, encontram-se: *Infância*, *São Bernardo*, *Insônia*, *Vidas secas*, *Angústia* e *Memórias do cárcere*, por vezes, com mais de uma edição. Em número de obras, Graciliano é o escritor brasileiro moderno mais presente.

Esse material, considerando somente o contexto à volta de Carlos de Oliveira, ainda merece uma investigação mais depurada em relação a dedicatórias, edições adquiridas ou ofertadas, possíveis sinais de leitura como marcações ou assinatura de posse e datação. Mas não iremos adiante nesse percurso por agora, já que há ações de pesquisa necessárias

⁷ A respeito da circulação dessas obras brasileiras em Portugal na primeira metade do século XX, é de grande contribuição o estudo extenso e depurado de Thiago Mio Salla, intitulado *Graciliano na Terra de Camões* (2021). Ainda que o foco seja a obra de Graciliano Ramos, o pesquisador fez cuidadoso levantamento da «difusão, recepção e leitura (1930-1950)» de diversos autores brasileiros em paralelo com Graciliano. Ver referência completa ao final.

ainda por fazer⁸. O que desejamos pensar, de imediato, é como um escritor brasileiro foi especialmente marcante para o leitor Carlos de Oliveira. Por isso, trataremos de uma interlocução não explícita em *O aprendiz de feiticeiro*, mas testemunhada de diferentes modos. Trata-se, portanto, da leitura que Carlos de Oliveira revela ter das obras de Graciliano Ramos.

Em testemunho de Augusto Abelaira, para a revista de poesia lisboeta – *Relâmpago* 11 (10/2002) – número dedicado a Carlos de Oliveira, é dito que:

Talvez disséssemos algumas coisas acerca de Cesário ou Pessanha – e estávamos ainda a percorrer o catálogo litúrgico das nossas leituras. Você já leu a *Sagarana*? – Você já leu as *Memórias do Cárcere*? – Sim ou Não. E sempre nos tratámos por «você», nunca por «tu», apesar da nossa futura intimidade. (ABELAIRA, 2002: 133).

Esse comentário de Abelaira, amigo de Oliveira e frequentador assíduo das mesas de café onde o escritor de *Casa na duna* discutia com seus companheiros literatura, arte e política, é outra pista concreta para o diálogo entre Oliveira e Ramos. Entre seus livros catalogados na Casa Museu Carlos de Oliveira, em Febres, destacam-se as principais obras de Graciliano Ramos publicadas até o ano de 1953, inclusive seu *Relatório ao Governo do Estado de Alagoas*, de 10 de janeiro de 1929. As narrativas são edições brasileiras da Livraria José Olympio, «então distribuídas em Portugal numa parceria entre a casa brasileira e editora Livros do Brasil» (SALLA, 2021: 234). A primeira edição portuguesa de livro de Graciliano só ocorrerá em 1957, *São Bernardo*. Em relação ao *Relatório* anteriormente referido, encontra-se um exemplar encadernado com capa vermelha, provavelmente, oferecido a Carlos de Oliveira pelo amigo Sidónio Muralha, que viveu no Brasil, em Curitiba, e que com certa frequência viajava a Portugal. O selo comercial da encadernação é exatamente de Curitiba.

⁸ Apresentamos ao CNPq projeto de pesquisa para novo período 2023-2026, Edital Produtividade em Pesquisa 2022, cujo foco é exatamente o estudo detalhado do espólio considerando diversas trilhas de trabalho.

Temos entre os livros catalogados, *Vidas secas* (2ª edição de 1947), *Infância* (2ª edição de 1955), *São Bernardo* (com indicação de posse de Carlos de Oliveira, com data de março de 1947), *Insônia e Angústia* (edição de 1936, com assinatura de propriedade de João Cochofel, na data de 1938). Encontra-se também uma edição de *Memórias do cárcere* (num volume único da editora Portugal, 1970).

No espólio de Carlos de Oliveira, não há documento sobre contato direto entre esses dois escritores, como correspondência, por exemplo, mas há uma pequena folha manuscrita, com a letra do escritor português, registrando a passagem de Graciliano Ramos por Lisboa a caminho de Paris, para comemorações do 150º ano do nascimento de Victor Hugo, com uma avaliação muito positiva do prosador brasileiro⁹. Não há identificação de origem ou finalidade desse fragmento textual manuscrito não datado que transcrevemos a seguir. Sabemos, no entanto, que o escritor brasileiro deu entrevista ao jornal *Diário de Lisboa*, publicada em 24/4/1952, p.16, com o título «O escritor Graciliano Ramos passou hoje em Lisboa para ir a Paris à comemoração de Vitor Hugo». O fragmento refere parcialmente o que foi dito na referida entrevista.

De passagem para Paris, onde vai assistir às comemorações de 150º ano do nascimento de Victor Hugo, esteve entre nós umas horas o grande romancista brasileiro Graciliano Ramos.

Com quatro romances curtos e descarnados, mas duma densidade incrível, este homem, que começou a escrever já na idade madura, conquistou inegavelmente o primeiro lugar entre os prosadores modernos da sua pátria. Ao que se depreende das breves impressões trocadas com os jornalistas, parece ter dado por terminada a sua carreira de escritor. Será lastimável que tal aconteça, mas como os quatro romances de Flaubert chegaram para fazer dele a maior figura do realismo francês, também os quatro romances de Graciliano lhe asseguram desde já um lugar primacial e inconfundível na literatura de língua portuguesa deste século.

⁹ Fonte: Espólio de Carlos de Oliveira, caixa 29, cota 4.43, documento 8.

É curioso notar que de todos os romancistas brasileiros da geração de 1930, a que pertenciam entre outros Jorge Amado, Lins do Rego, Veríssimo, deve ter sido Graciliano o que menos se leu entre nós e mesmo no Brasil.

Com efeito, Caetés, Angústia e Vidas Secas têm apenas duas edições e São Bernardo três. Em contrapartida, veja-se por exemplo como a obra de Erico Veríssimo vai sendo continuamente reeditada em tiragens brasileiras e portuguesas. A facilidade quase cinematográfica de narrar e a não menos fácil ideologia pequeno-burguesa são as grandes armas do triunfo imediato de Veríssimo e as razões que levaram Graciliano a dizer dele:

– É um influenciado pela literatura norte-americana; celulóide mascarado; pedaços de vida sem continuidade...ou um exagerado ou um deformado.¹⁰ (sublinhados do escritor)

Há também uma carta recebida de Alexandre Pinheiro Torres, que escreve ao amigo Carlos de Oliveira:

Vou dizer-lhe uma coisa que nunca lhe disse. Sempre gostei muito dos seus romances porque antes de lê-los o escritor que eu mais admirava era Graciliano Ramos. Quando li os seus livros pela primeira vez disse-me: «Este é o nosso Graciliano». Mas eu gosto só de um *certo* Graciliano. O das *Vidas Secas* e *São Bernardo*. É *desse*. Não do dos *Caetés*. Cheira-me ainda a Eça. Os seus livros *Casa na Duna*, *etc*, as tais coisas que você agora despreza mas são *grandes*, eram os *outros* livros que eu esperava que Graciliano pudesse ter escrito. E, todavia, você *não é* o brasileiro, é muito diferente na maneira de tratar o tema. Mas, como ele, escreve, sem os mínimos floreados, cortando as subordinações, frases curtas, verbos de acção, sujeito-predicado-complementos, nada de hipérbatos, a

¹⁰ No manuscrito, após um espaço, aparecem duas linhas e meia riscadas. Podemos ler: «Alheio à grande publicidade e à (ilegível) fabricada a tantos a linha...» (SALLA, 2021: 371-372) também transcreve esse fragmento a partir de cópia digitalizada que lhe foi fornecida pelo Professor Leonardo Gandolfi (UNIFESP), que igualmente tem se dedicado ao estudo da obra de Carlos de Oliveira. Salla lê no ilegível a palavra «glória».

personagem em acção, seguida por uma câmara que não se distrai (cf. *Uma Abelha na Chuva*)¹¹.

É também Pinheiro Torres que, no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (Lisboa, ano XI, n. 469), de 2 a 8 de julho de 1991, portanto, dez anos depois do falecimento de Carlos de Oliveira, publica um texto intitulado «Um universo estético», lembrando «um pouco do melhor amigo que tive entre os escritores com que tenho convivido» (p. 17). Seu texto testemunha os projetos de Carlos de Oliveira, a recepção dada ao seu trabalho de reescrita de obras publicadas antes dos anos 60 e *Finisterra*, que viria a ser seu último livro. Ainda por essa época, o amigo Oliveira continua a preocupar-se com a reescrita de *Alcateia*, que não consegue terminar. Nesse momento do texto, Pinheiro Torres evoca uma cena importante para o que aqui perseguimos: «Numa tarde de 1979, Carlos de Oliveira tira da estante *Vidas secas* de Graciliano Ramos. Lê-me várias passagens. Diz: ‘Este é que é Mestre, este é que é o meu mestre secreto. Eu quero ir mais longe. Há que ir além de Graciliano’. A luta continua por todo o ano de 1980» (TORRES, 1991).

A escritora e professora brasileira Maria Lúcia Dal Farra, nome cimeiro dos estudos florbelianos e autora de obra incontornável sobre Herberto Helder, *A alquimia da linguagem*, publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda conheceu, pessoalmente, Carlos de Oliveira e sua esposa, convivendo com eles no período em que estudava em Portugal. Em mensagem eletrônica datada de 27 de janeiro de 2022, rememorou:

sei sim, com certeza, que o Carlos gostava IMENSO do Graciliano, e que o admirava sobremaneira. Era alguém que com ele convivia na sua escrita, creio eu, tanta a referência oral que ele fazia ao Velho Graça! Mas, infelizmente, não me lembro de nenhuma menção a este dentro da sua obra, talvez apenas de raspão ou intertextual.

¹¹ No o manuscrito os itálicos são palavras sublinhadas. Correspondência passiva no Espólio de Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, caixa 54, cota 6.2.797, documento 27. Carta datada de 17/3/1977.

Deste modo, como leitor atento de Graciliano, o que tanto lhe interessava? Não há realmente, em sua obra, referência direta¹² ao escritor brasileiro, mas acreditamos que o diálogo interior se fez por determinadas condições: primeiro, a reverberação da literatura brasileira do Nordeste no Portugal das décadas de 30 e 40, especialmente entre os neorrealistas. O posicionamento crítico e ideológico do brasileiro era firme e ele também aderiu ao partido comunista a partir de 1945 e nele ficou até morrer em 1953, mantendo-se fiel às suas convicções, mas sem se negar a fazer avaliação crítica do que fosse necessário¹³, por exemplo, à autocracia stalinista; segundo, pelo próprio pensamento metaliterário que Ramos manifestava em sua escrita, seu modo insatisfeito, exigente, rigoroso, impiedoso ao tratar a escrita. Essa exigência de depuração manifesta-se desde o já referido *Relatório Administrativo*¹⁴ (1929), na posição de prefeito da pequena vila Palmeira de Índios, no Estado de Alagoas, Nordeste do Brasil. Na parte conclusiva do *Relatório*, escreve: «Procurei sempre os caminhos mais curtos. Nas estradas que se abriram só há curvas onde as retas foram inteiramente impossíveis». Ainda que esteja falando de suas ações como prefeito, a imagem casa-se perfeitamente à sua escrita literária, constituindo o cerne mesmo do seu modo de entender o trabalho ficcional desde sempre. Também em *Memórias do cárcere*, são recorrentes as reflexões sobre a aproximação e afastamento da escrita em relação à realidade do cárcere e dos homens que ali conheceu, em decorrência de situação absurda de perseguição pelo governo do Estado Novo, com Getúlio Vargas no poder. Graciliano inicia as *Memórias* expondo a dificuldade de narrar essa experiência de aprisionamento e as dificuldades,

¹² Talvez o personagem Mariano Paulo, de *Casa na duna* (1ª. ed. 1943), seja uma certa inscrição de leitura de *São Bernardo* (1 ed. 1934), com seu rústico Paulo Honório...

¹³ Cf. RAMOS, Graciliano (2007). Sua viagem à União Soviética ocorreu nos primeiros meses de 1952. Ver ainda ALVES, 2018.

¹⁴ Pode ser lido em

<https://www.marxists.org/portugues/graciliano/1929/01/10.htm>

o falhanço da escrita nesse e em outros livros seus. Em certo momento, registra:

Por que foi que um dos meus livros saiu tão ruim, pior que os outros? Pergunta o crítico honesto. E alinha explicações inaceitáveis. Nada disso: acho que é ruim porque está mal escrito. E está mal escrito porque não foi emendado, não se cortou pelo menos a terça parte dele. (RAMOS, 1982, vol. 1: 22).

Ou «Isto me afligia: defeitos por todos os cantos, prosa derramada e insípida. O conto que havia ficado na gaveta precisava também numerosas emendas, cortes, substituições» (RAMOS, 1982, vol. 1: 41). Aliás, em diversos momentos de suas obras ou em entrevistas, textos jornalísticos, Graciliano critica o que escreve, rebaixa seu valor, aponta suas imperfeições e fraquezas. Nomeia sessões em jornais onde escreve como «garranchos», «linhas tortas».

A crítica já indicou em diferentes momentos a relação da obra de Carlos de Oliveira com a de Graciliano Ramos, como, por exemplo, o trabalho seminal de Benjamin Abdala Júnior, em *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, datado de 1977. Portanto, não vamos repetir esse tipo de abordagem. O que nos interessa é enfatizar que Carlos de Oliveira, leitor, não lê em vão e terá considerado na escrita do brasileiro não somente a temática nordestina com seus graves e insolúveis problemas sociais, o fato de ser comunista atuante, o crítico «do caráter alienante da Igreja, Família e Estado» (SALLA, 2017: 75), mas esse rigor e exigência de escrita, essa insatisfação com a criação, seu trabalho permanente de reescrita, além do compromisso do escritor com a literatura, buscando a economia dos meios linguísticos para realçar o peso das palavras e das cenas em que pontua sempre o homem, sua vida social, econômica e seu pensamento. Certamente, Carlos de Oliveira concordaria com o que disse de Graciliano, seu biógrafo, Dênis de Moraes¹⁵:

¹⁵Entrevista a Dênis de Moraes, no *Jornal de Hoje*, de 27/10/2017. Acesso em <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2012/10/27/noticiasjornalvida>

Penso que poucos escritores de sua geração demonstraram tanta consciência sobre o papel social de um homem de letras quanto Graciliano. Atribuo a dois fatores principais a força crescente de sua obra: ao seu talento literário – era capaz de retratar esplendidamente situações e sentimentos com incrível economia de palavras e imagens – e ao compromisso inabalável com a condição humana, sempre solidário aos excluídos e aos que sofrem com as explorações de qualquer natureza. (MORAIS, 2017).

No entanto, Graciliano Ramos irrita-se com sua escrita, briga palavra a palavra, desespera-se com o que considera equívocos de sua linguagem, menospreza seus livros, como se vê até nas dedicatórias com que os oferta a outros escritores, alguns portugueses.¹⁶ Mesmo em sua última obra, que restou incompleta (faltava o capítulo final, quando a morte o pegou em 20/03/1953), – *Memórias do cárcere* –, onde recupera o período em que ficou preso (1936), sem processo ou julgamento, e sofreu no corpo o definhamento da exclusão e do tratamento desumano aplicado aos presos políticos do período da chamada Intentona Comunista (1935), muitas são as referências às suas dificuldades de escrita dessas memórias, incluindo, como em *mise-en-abîme*, a dificuldade de escrever e publicar seu livro *Angústia*, editado exatamente nesse ano nefasto de sua vida. Consideramos válido evidenciar alguns exemplos desse corpo a corpo com a linguagem que, talvez, tenha marcado o leitor Carlos de Oliveira.

Em *Caetés*, lemos:

Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semanas que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! (RAMOS, s.d, p.18).

earte,2943850/confira-entrevista-na-integra-com-o-biografo-de-graciliano-ramos-deni.shtml

¹⁶ Apud SALLA (2021), que reproduz imagens dessas dedicatórias, lemos: «A Jaime Cortesão envio esta coisa muito velha, com bastante desgosto», oferecendo *Caetés*, em 1947. Ou «A Mário Dionísio envio este negócio confuso e horrível», ofertando *Angústia*, também 1947.

Em *São Bernardo*, cujo primeiro capítulo é exatamente a tentativa do narrador Paulo Honório construir um livro com sua história a partir da colaboração de amigos, o que, logo de início, desanda:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

– Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

– Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

– Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.

[...]

– É o diabo, Gondim. O mingau virou água. Três tentativas falhadas num mês! (RAMOS, 1981, p. 8-9)

Em *Vidas secas*, não há a indagação sobre a escrita, mas a execução de uma linguagem que desloca para si própria a *secura*, a pobreza, a falta de tudo. As descrições da paisagem, com seu jogo de cores, praticamente fotografa a caatinga como espaço de vazio e morte, em períodos simples e plásticos. «A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos» (RAMOS, 1983: 9-10).

Em *Memórias do cárcere*, inúmeros exemplos poderiam ser destacados, com o autor-narrador tentando recuperar as memórias de um período atroz para sua vida, preso político, levado de prisão a prisão como um objeto, sofrendo condições degradantes, desumanizadoras. A escrita como possibilidade de alguma sobrevivência, mas frágil, perdida, irritada, como o sujeito que a produz. Critica seus livros, os originais que deixara

antes de ser preso, precisa publicar para assegurar algum sustento para a família, mas repugna-lhe o que deixara.

Certas passagens desse livro não me descontentavam, mas era preciso refazê-lo, suprimir repetições inúteis, eliminar pelo menos um terço dele. (RAMOS, vol. 1, s.d.: 27)

[...] queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período – riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígio de ideias obliteradas. (RAMOS, vol. 1, s.d.: 40)

Burrice imaginar que me seria possível atamancar um romance além das grades. Nem conseguia meio de consertar o que dona Jeni datilografava. Isto me afligia: defeitos por todos os cantos, prosa derramada e insípida. (RAMOS, vol. 1, s.d.: 43)

A publicação do romance me parecia leviandade. Havia nele muito defeito, eram precisos cortes e emendas sem conta. Sem falar em mutilações e enganos infalíveis, cometidos pela datilógrafa. Indispensável examinar, rever tudo, comparar o original à cópia. (RAMOS, vol. 1, s.d.: 211)

As palavras de Nise, repetidas, levavam-me a considerar bons alguns capítulos. Um deles me custara vinte e oito dias de trabalho rijo, fora depois recomposto e emendado. Tratava-se de um crime difícil, meio inconcebível, e, se não me precatasse, ter-me-ia afundado na literatura de folhetim. Essa longa passagem não estava muito mal arranjada. Assaltavam-me depois cóleras fortes à lembrança dos disparates mais graúdos expostos nas folhas escuras de papel ordinário. As falhas eventuais reforçavam outras, essenciais, e achava-me em desânimo completo. (RAMOS, vol. 2, s.d.: 506)

Ora, Carlos de Oliveira acompanhou, como leitor, a obra de Ramos; e a escrita do brasileiro, certamente, o marcou nesse questionamento constante sobre a impotência da escrita, o seu falhanço. Ao mesmo tempo, a linguagem econômica, a frase seca, o expurgo de qualquer emoção dramática, devem ter exercido sobre o escritor português um certo fascínio, a julgar pela afirmação que faz, já citada, de

que o brasileiro seria seu mestre mais íntimo. O fato é que, de forma análoga, Oliveira está sempre insatisfeito com sua escrita, reescreve, reescreve e corta, corta o que vê como adiposidade excessiva de suas obras dos anos 40 e 50. Mas Carlos de Oliveira quer ir além de Ramos, como Alexandre Pinheiro Torres relembra, transcrevendo palavras de Oliveira, sobre a mestria do brasileiro, como citamos anteriormente. E diz isso em 1979, faltam dois anos para sua morte repentina. Portanto, décadas de reflexão sobre sua própria escrita por meio da escrita alheia, não apenas de Ramos, é claro, mas declaradamente ressaltando-a.

Oliveira, em dedicatórias de seus livros a amigos literários, também diminui suas obras, manifesta sua insatisfação. Num exemplar da segunda e última edição de *Alcateia*¹⁷ oferecido a um escritor amigo, escreve: «Ao Álvaro Salema, este ‘velho’ romance. Com um abraço de Carlos de Oliveira»¹⁸. O processo de reescrita a que Carlos de Oliveira submeteu suas obras-primas pela busca do menos. Os excessos retóricos de um neorealismo da juventude serão podados, deixando a imagem concentrada, o verso nominativo ou a prosa mais econômica. Podemos tomar como exemplo desse processo de depuração e de impacto semântico e narrativo a transformação realizada em *Pequenos Burgueses*, romance publicado em 1948, o qual sofreu um processo radical de reescrita. Destaquemos o capítulo 3, o seu início, confrontando essa primeira edição com a 3ª edição refundida, 1970.

Na edição de 1948:

III

A noite foi medonha. Raimundo aquietara-se na esteira, o corpo dorido, a cabeça cheia duma zoada assustadora. Mexer um dedo que fosse arrancava-lhe gemidos: e gania baixinho para não acordar Maria da Luz.

¹⁷ A primeira edição é de 1944. A segunda é de 1945. Em sua vida, esse livro não foi mais editado. O escritor o reescrevia, sem chegar a uma versão que o satisfizesse. Fala disso o texto de Alexandre Pinheiro antes referido.

¹⁸ Exemplar particular comprado num alfarrabista português, no ano de 2021.

A casa de telha vã deixava coar um luar alvo, escorrendo das frestas do telhado, nas paredes nuas e nas esteiras. Raimundo abriu os olhos na meia claridade. A filha estava imóvel, lá para o canto, com os braços alumiados ao comprido da manta. Raimundo fechou de novo os olhos e quis dormir. Esquecer as dores, o focinho remeloso do Troncho, as palavras duras de Maria da Luz quando o vira chegar naquele estado. Apertou as pálpebras, uma contra a outra, como se pudesse esmagar furiosamente todas as imagens. Bom seria ficar assim, na mornidão do quarto, na quietude, no esquecimento. Cego ou morto. Mas insidiosamente o insulto do Troncho voltou, a ciganagem da taberna, a briga, a jornada penosa, do Galo até casa; e com a língua, removia das gengivas pequenas crostas, cuspidno-as depois. Sentia o suor escorrer-lhe da testa, arder-lhe no canto dos olhos e assomar, quente e salgado, aos lábios. Bem diferente do sabor do sangue. (OLIVEIRA, 1948: 22)

Na edição de 1970:

Tem o corpo num feixe. Mexer o dedo mendinho, não é preciso mais, arranca-lhe gemidos, mas abafa-os para não acordar Maria da Luz. Abre os olhos ao luar que goteja das frestas do telhado. No seu canto, a filha adormeceu há muito. Os braços alumiados ao comprido da manta. O vento leve mal se percebe pela noite. Torna a fechar os olhos. Se pudesse apagar o lampião do Galo e, com ele, o focinho do Troncho, a briga na taberna, o regresso até casa, a fúria de Maria da Luz ao vê-lo naquele estado, apagava. Mas faltame o fôlego. Com a língua, remove das gengivas uma película de sangue. Bagas de suor correm-lhe da testa, deslizam pelo canto dos olhos e as asas do nariz, chegam aos lábios. Sabem de facto a sal. O sangue, não, é doce. (OLIVEIRA, 1970: 21-22)

As originais quinze linhas reduzem-se a nove. A sintaxe mais explicativa sofre cortes para deixar o essencial. Abandona-se a adjetivação mais constante; os advérbios são retirados o máximo possível; eliminam-se as símiles recorrentes, a enunciação em 3^a pessoa onisciente cede seu domínio ao pensamento de Raimundo que se torna voz interior. Cada período torna-se mais absoluto, bem mais curto. A escrita busca o essencial para caracterizar o corpo ferido e a paisagem que o cerca. Acentuam-se as sensações de Raimundo com a economia de palavras

descritivas, restando somente o essencial e sua imagem plástica, como «Tem o corpo num feixe».

O trabalho de crítica textual sobre essas duas edições de *Pequenos Burgueses* tem um campo fortemente interessante para discutir os processos de escrita e reescrita que marcam a obra de Carlos de Oliveira. Mas o que se evidencia de forma nítida é a busca constante de um tipo de escrita, ou melhor, de uma *poesis* simultaneamente despojada e rigorosa. Certamente, o encontro com a escrita do «Velho Graça» marcou o jovem escritor que se formava nos anos 40 e 50. Terá ficado da admiração pelo que fez Graciliano essa partilha de insatisfação com a escrita, essa exigência literária e ética e sua independência de escritor e de ação. Isso reflete-se no obsessivo trabalho de reescrita de Carlos de Oliveira a partir dos anos 60. Uma outra forma de inscrição, um pensamento de escrita que ficou e que, como disse Alexandre Pinheiro Torres, em carta já referida, une os dois escritores apesar de suas diferentes obras.

Lembrem-se também as palavras de Benjamin Abdala Júnior, que, no Brasil, assinou a primeira tese sobre Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos. No mesmo *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 2.07.1991, afirmou:

As equivalências entre Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos são múltiplas. Um bom exemplo são as imagens da decadência em São Bernardo (1934) e em *Casa na Duna* ou *Uma Abelha na Chuva*.. [...] Em comum estava também a obsessão pelo rigor artístico e a consciência da necessidade da compreensão dos mecanismos operacionais da linguagem. Como Graciliano – seco, mineralizaste (a vida descarnada na estrutura) – Carlos de Oliveira era avesso “ao estilo de latão e lantejola, o bordado provinciano da linguagem, o comprazimento das flores artificiais, a moeda falsa das palavras” (*O aprendiz de feiticeiro*). (ABDALA JÚNIOR, 1991: 19).

Com esse horizonte, parece-nos demonstrado que a mestria que Carlos de Oliveira ressaltou em Graciliano Ramos foi o pensamento de trabalho literário que exige rigor no uso das palavras para atingir o equilíbrio necessário dos sentimentos inscritos na matéria da linguagem. Tratou-se, pois, entre os dois escritores, de uma interlocução de

pensamento criativo sobre o apuro do dizer e a habilidade de conceber paisagens sociais e interiores em que se movem os personagens a partir de traços mínimos, de contrastes de luz e de cores, de cenas concentradas, para atingir sempre a justa medida entre matéria e emoção. Não à toa, encontramos com frequência na crítica sobre esses dois autores a ideia de que são, no século XX, escritores de contornos clássicos. Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira foram leitores inquietos, continuamente reticentes em relação aos seus próprios livros, sempre insatisfeitos com seus resultados. Apesar dessa percepção de falta, de impotência, realizaram obras plenas que fazem ver e sentir mundos com o menor peso possível das palavras.

Bibliografia

ABDALA JR, Benjamin (1977) – *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: EdUSP.

ABELAIRA, Augusto (2002) – «A oficina de Carlos de Oliveira». *Revista Relâmpago*, Fundação Luís Miguel Nava, 11: 133.

ALVES, Fabio Cesar (2018) – «Inquietações de um viajante no apogeu do stalinismo». *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 70: 270-290.

<https://www.redalyc.org/journal/4056/405657236015/html/>

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais (1974) – *O texto de João Zorro*. Porto, Editorial Inova.

CATÁLOGO (2017) – *Carlos de Oliveira, a parte submersa do iceberg*. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira / Museu do Neo-Realismo.

CRUZ, Gastão (1981) – «Que lhe diremos, mestre?», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 10: 16.

CRUZ, Gastão et al. (2017) – *Carta a Ângela*. [Org. José Manuel Mendes]. Lisboa: Pequenos Livros.

HELDER, Herberto (1995) – *Photomaton & vox*. Lisboa: Assírio & Allvim.

OLIVEIRA, Carlos de. (1948) – *Pequenos burgueses*. Coimbra: Coimbra Editora.

OLIVEIRA, Carlos de. (1970) – *Pequenos burgueses*. 3 ed., refundida.

Fotografias de Augusto Cabrita, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

OLIVEIRA, Carlos de. (1992) – *Obras*. Lisboa, Caminho.

- RAMOS, Graciliano. (1929) – *Relatório ao Governo do Estado de Alagoas*. Acedido em 1 de fevereiro de 2022: <https://www.marxists.org/portugues/graciliano/1929/01/10.htm>.
- RAMOS, Graciliano (s.d) – *Caetés*; posfácio de Wilson Martins. São Paulo: Círculo de Leitores.
- RAMOS, Graciliano (s.d) – *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do Livro, 2vls.
- RAMOS, Graciliano. (1981) – *São Bernardo*; posfácio de João Luiz Lafetá. Ilustrações de Darel. 38ª ed. Rio de Janeiro: Record.
- RAMOS, Graciliano (1983) – *Vidas secas*; posfácio de Álvaro Lins, ilustrações de Aldemir Martins. 51ª ed. Rio, São Paulo: Record.
- RAMOS, Graciliano (2007) – *Viagem*. Rio de Janeiro: Record.
- SALLA, Thiago Mio (2017) – «A divulgação de Graciliano Ramos em Portugal nas páginas da revista *Atlântico*: suporte e atenuação do sentido». *Via Atlântica*, USP, São Paulo, 31: 59-78.
- SALLA, Thiago Mio (2021) – *Graciliano na terra de Camões. Difusão, recepção e leitura (1930-1950)*. Cotia/São Paulo, Ateliê Editorial / Nankin Editorial.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1981) – «Um universo estético». *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 10: 17.

A configuração épica das identidades nacionais (Portugal e Brasil): Camões, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias

Manuel Ferro¹

Ei-lo egrégio mancebo de alto porte²,
Dos filhos do Brasil já ladeado,
E desse sábio Andrada, que se ufana
Co'os ilustres irmãos de ter nas veias
Sangue de Tib'riçá e dos Tamoios.

Eis o herói lá nas margens do Ipiranga!
Escuta sua voz; ei-lo que brada:
– Independência ou Morte. – Exulta, oh Índio!
Exulta, qu' esse brado foi ouvido
Desde o vasto Uruguai té o Oiapoque,
E os povos, que o escutam jubilosos,
Bradam com Pedro: – Independência ou Morte!

Um novo Império grande se levanta
Onde o feliz Cabral a cruz alçara;
A cruz, símbolo santo do triunfo,
De resgate, e de glória aos oprimidos:
E Pedro, o Defensor dos seus direitos,
Ufano de o fundar, sobe a esse Trono,
Que tem por base amor e liberdade.
(Gonçalves de Magalhães. *A Confederação dos Tamoios*,
c. VI).

¹ Professor do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde exerceu diversas funções administrativas. Pertence à Direção do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e dirige um Grupo de Trabalho consagrado à difusão de Camões no Mundo. Foi Professor Visitante na Universidade Federal de Pernambuco. Sua produção científica aborda as relações literárias e culturais luso-italianas, os estudos camonianos e as epopeias portuguesas do Barroco e do Neoclassicismo, assuntos sobre os quais tem publicado artigos e feito conferências, comunicações e palestras em Portugal e no estrangeiro.

² Pedro, o Príncipe herdeiro de dous tronos.

Como a epígrafe relata, assim canta o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães a Proclamação da Independência do Brasil e a fundação do Império, numa profecia de S. Sebastião ao jovem Jagoanharo, inserta no Canto VI da epopeia *A Confederação dos Tamoios*, depois de referir a exuberância, a grandeza, a majestade e o prodígio do magnífico panorama colhido do alto dos rochedos sobre o «golfo» do Rio de Janeiro. Tal cenário belo e sublime, a nenhum outro comparável, é expresso através de uma alargada enumeração que ainda inclui detalhes sobre a fundação da nova cidade dedicada a S. Sebastião vislumbres do grandioso porto sulcado de inúmeras naus, a chegada da família real, a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido e o regresso de El-Rei D. João VI a Lisboa (MAGALHÃES, 1857: 159-172).

Neste ano da graça de 2022, ao celebrarem-se, pois, dois séculos de existência do Brasil como nação independente, não poderia deixar de abordar a delicada teia que constituem as profícuas relações de intertextualidade entre o autor que melhor consubstancia a identidade nacional portuguesa e o modo subtil como serviu de referência, numa oscilação pendular de aproximação e distanciamento, a dois escritores que pretendem afirmar e conformar a consciência pátria da nova nação, estabelecendo um diálogo assaz discreto com o poema camoniano. Compreende-se que assim seja, num momento histórico-político de afirmação nacional e de rotura face ao país colonial e aos modelos literários que o consubstanciavam. As interlocuções poéticas deste modo estabelecidas assentam fundamentalmente na recepção do modelo genológico – a epopeia – enquanto género de configuração épica da nacionalidade (Cf. FERRO, 1997). Como tal, se alguns códigos são intencional e propositadamente desrespeitados em relação ao modelo luso, por outro lado, a construção dos poemas brasileiros segue de perto estratégias ou até mesmo esquemas narrativos usados n’*Os Lusíadas*, agora suficientemente camuflados, numa aproximação que supera a mera contiguidade circunstancial, mas apoiada num aproveitamento da poética implícita camoniana devidamente atualizada e associada a outros modelos épicos existentes, como o virgiliano e o tassiano.

Como ponto de partida e denominador comum, procede-se a uma sumária análise da fundamentação histórico-literária que os três poemas partilham e assumem, com base no seu lugar no contexto cultural em que se inserem, suscitando cada um, e a seu modo, a reflexão sobre a respectiva identidade nacional.

Curiosamente, numa conjuntura internacional, em que, nalguns contextos, como o europeu dos nossos dias, por vezes se tende a diluir o traçado das fronteiras nacionais em prol da unidade do Continente, compensa-se tal perspectiva com uma valorização assertiva dos traços individualizantes de cada cultura e de cada povo, suscitando a ponderação mais aturada sobre a respectiva identidade das nações. Assim, autores como Anthony Smith, com obras como *The national identity* (SMITH, 1991); Anne-Marie Thiesse, com *La création des identités nationales* (THIESSE, 2009); Patrick Geary, com *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen* (GEARY, 2002); ou, em Portugal, José Mattoso, com *A identidade nacional* (MATTOSO, 1998); Luís Cunha, com *A nação nas malhas da sua identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional* (CUNHA, 2001); Rainer Daehnhardt, com *identidade portuguesa: por que a defendo* (DAENHARDT, 2002), entre outros títulos e obras afins, proporcionam um suporte teórico que permite a realização de estudos desta natureza. Mais especificamente, no plano dos estudos culturais e dos estudos literários, esmiuçados por Armand Mattelart & Érik Neveu (MATTELART e NEVEU, 2006), assim como por Ziauddin Sardar e Borin Van Loon, (SARDAR e VAN LOON, 2010), livros como *Letteratura, identità, nazione* (DI GESÙ, 2009), com contributos de Bellini, Burgio, Conoscenti, Jossa, Pecora, Sanguinetti e outros críticos e teóricos contemporâneos da literatura; *Letteratura e identità nazionale* (RAIMONDI, 1998), de Ezio Raimondi; o *L'Italia letteraria* (JOSSA, 2006), di Stefano Jossa, representam pontos de partida para a reflexão das questões debatidas em colóquios e conferências a nível global, como, por exemplo, o que teve lugar em Paris, em 2010, subordinado ao tema *Os nacionalismos na literatura do século XX. Os indivíduos em face das nações* (Cf. BAREL, 2010); além de outro que se debruçou sobre *Letteratura italiana e identità nazionale*, em Palermo, no ano seguinte; ou ainda, em

Craiova, na Roménia, em 2013, sobre *Discurso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*.

No contexto da cultura e literatura portuguesas valorizam-se e evidenciam-se neste âmbito aspetos que nos distinguem, que acentuam a diferença sem cair no desgastado lugar-comum do fado e da melancolia do nosso caráter. Eduardo Prado Coelho configura as vertentes da identidade e as facetas da imagem da cultura portuguesa em *Nacional e transmissível* (COELHO, 2006), que contribui para a construção de representações, melhor dito, autoimagens que se projetam no exterior como rótulos de *marketing* cultural. No campo da literatura, Fernando Pessoa e José Saramago constituem porventura os nomes mais recorrentemente referidos e referenciados em termos comunicacionais, mas Camões é sem dúvida a face da identidade lusa.

Aliás, já no século XVI, com as riquezas e o prestígio alcançados com a expansão no mundo, bem como com o contacto com outros continentes, povos e culturas, Portugal forja uma imagem de si próprio que se expande na Europa, muito particularmente a partir da corte pontifícia de Roma, veiculada pelas orações de obediência ao Papa ou como sugerem obras de arte, como as tapeçarias e construções grandiosas como a Torre de Belém ou o Mosteiro dos Jerónimos. Vive-se um ambiente épico, como refere Fidelino de Figueiredo em *A épica portuguesa no século XVI* (FIGUEIREDO, 1987), obra em que enumera e distingue os diferentes vetores que compõem esse ambiente de euforia. E tudo havia de culminar com a composição d' *Os Lusíadas* (1572), o poema que passa de imediato a exprimir a essência da alma portuguesa, que exalta o espírito empreendedor deste povo e serve de âncora à portugalidade, em especial daqueles que se acham espalhados pelo Mundo. O deslumbramento sentido pelo descobrimento do caminho marítimo para a Índia, os triunfos e vitórias militares sucessivos, a fundação de cidades no Brasil e no Oriente, como S. Paulo (1554), Luanda (1560), Rio de Janeiro (1565), Macau (1557), e Nagasáqui (1571), os lucros acumulados com o comércio das especiarias ou com o ouro de São Jorge de Mina, tudo isso cimenta a modelação dessa autoimagem de confiança e grandeza. A ideia de esplendor e magnificência das realizações humanas impunha-se de forma

diferente perante os modelos homérico e virgiliano e o herói que obedecia aos impulsos de coragem, desejo de glória e aceitação do sacrifício, vivendo e morrendo por uma questão individualista, é substituído por uma nova conceção em que à perspetiva pessoal se sobrepõe um ideal social, tornando-se a epopeia um poema que projeta um herói paradigma de uma nação e até de um ideal. Mas no terceiro quartel do século XVI, apesar do crescimento do império, as nuvens adensam-se: há praças no norte de África abandonadas, a administração do reino é desorganizada, as dificuldades em manter um império tão vasto por um povo tão pequeno aumentam, e a ganância e o desejo de enriquecimento rápido conduzem o reino à ruína. É neste ambiente conturbado, já marcado pela descrença e pela nostalgia, que Luís de Camões compõe *Os Lusíadas*. Alinham-se aí os heróis do passado, avivam-se os mitos, os dramas e as tragédias que alimentam o nosso imaginário coletivo. Recupera-se um passado glorioso que se contrapõe a um presente de dificuldades. Logo na dedicatória do poema aponta-se para África, campo de prometidas glórias para um rei jovem e alucinado – alternativa mais viável e económica para um reino ao tempo esgotado; critica-se depois o luxo do Oriente, os elevados custos das armadas e o Velho do Restelo é a voz da consciência de uma parte da opinião pública da altura. Se o desencanto aflora à tona do discurso poético, as divisões internas transparecem e a descrença no futuro se avoluma, a verdade é que, em contrapartida, se cimentara a noção da pertença a uma nação forjada ao longo de séculos, consolidada pelos sonhos, sofrimentos e ambições do povo, do clero e de uma nobreza, como Vasco Gonçalves magistralmente retrata, e que soubera articular com perfeição num só projeto a vontade de afirmação e construção de um estado, primeiro contra os leoneses e muçulmanos e depois contra as intempéries do mar alto.

Mas a derrota de Alcácer Quibir, o desaparecimento do rei no campo de batalha em 1578, o ruir da dinastia de Avis e o desaparecimento da independência nacional, tudo isso contribuiu para se propagar uma mundivisão apocalíptica. Os monarcas espanhóis alargaram o seu domínio a Portugal e às possessões ultramarinas. Lisboa, desaparecida a corte, quase passou a cidade de província. *Os Lusíadas* então transpõem fronteiras, são

traduzidos, divulgados, comentados e fascinam leitores de desvairadas nações, línguas e culturas. Mas de Camões já pouco se sabe trinta anos volvidos, depois da sua morte. Tudo renasce, porém, na segunda e terceira décadas do Século XVII e *Os Lusíadas* passam a ser vistos como um monumento incontornável da identidade de um povo e de uma nação que se levanta contra o governo espanhol, alimentando fortemente um espírito anticastelhano e convidando à resistência de todas as classes durante o domínio filipino. Por conseguinte, o contexto político que ao tempo se vivia sob a monarquia dual não só contribui para a exaltação da epopeia nacional, configurada n' *Os Lusíadas*, como proporciona a ambiência ideal para a composição de imitações, com a aspiração mais ou menos explícita de restaurar a independência perdida³.

Em simultâneo, reconhecemos que o contexto literário também favorecia este fenómeno. O poema épico era a pedra de toque que punha à prova o estro poético de cada autor. Constituía o género mais sublime do panorama literário. Por isso se assistia a uma verdadeira glorificação de Camões como poeta nacional, que punha em evidência a perfeição da epopeia, ou seja, apresentando-a como a realização mais conseguida dos preceitos do poema épico⁴.

³ Aprofunda esta tese Hernâni Cidade na obra *A literatura autonomista sob os Filipes* (CIDADE, 1963), particularmente nos cap. III («Os Filipes e a cultura nacional») e IV («A expressão do espírito autonomista»), p. 48-79. No entanto, tal perspectiva é rebatida por Eugenio Asensio, em *España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade* (ASENSIO, 1974), pp. 455-493, onde mostra que o espírito nacionalista não se identificava tão claramente com a produção global da épica daquele período. Enumera, para comprovar a sua tese, um razoável número de textos, de modo a concluir que a posição defendida por Hernâni Cidade era decididamente parcial.

⁴ Cf. Maria Lucília Gonçalves Rodrigues (na sequência do que havia exposto em 1980 (RODRIGUES, 1987: 91), afirma a este fim em 1982 (RODRIGUES, 1982: 15): «O conceito de género épico, com as suas normas consideradas geralmente inderrogáveis, condiciona a leitura dos poemas heróicos, pois a perfeição dum poema é vista em função da sua adequação ao modelo teórico estabelecido para o género. A obediência às suas regras e um critério de valorização. O que explica que grande parte dos poemas épicos publicados nesta época (e foram muitos) seja

Assim, se a plena assunção d'*Os Lusíadas* como poema identitário se reforça sobremaneira muito *a posteriori* face ao contexto da sua composição, em momentos de crise acentuada e em que era premente restabelecer-se a independência, fundada na afirmação da identidade nacional, no Brasil é logo após a declaração da independência que mais se equaciona a necessidade de plasmar numa obra audaciosa a índole individualizante da nova nação. O processo é legitimado pelo modelo seguido, se bem que os autores que se propõem a esse desígnio o façam distanciando-se tanto quanto possível do modelo português, como bem se compreende.

Por conseguinte, depois de 1822 – mesmo depois da composição d'*O Uruguai* (1769) por Basílio da Gama e do *Caramuru* (1781) por Santa Rita Durão, em tempos coloniais –, urgia compor um poema de celebração da fundação da nação e Gonçalves de Magalhães pretendia com essa publicação oferecer ao Brasil uma epopeia nacional por excelência, símbolo e marco da autonomia política e estética do país, acabado de sair das peias do domínio colonial português. Não obstante se alinhar na sequência de obras de matriz neoclássica em que o verso livre e a estrofe virgiliana voltara a ser adotada, como acontece com o próprio *Uruguai*, a concepção do poema épico tem por referência a epopeia camoniana. Privilegia-se uma estrutura em dez cantos, e não os doze da *Eneida* ou os vinte da *Gerusalemme liberata*. O poema arranca, como marca de unidade da nação, com a confederação dos povos indígenas por acção de Aimbire, o mais audaz dos chefes tamoios, que depois procura mais aliados. Mas não deixa de seguir uma linha que em alguns passos reflete a d'*Os Lusíadas*, como acontece no Canto VI, com a profecia de S. Sebastião a Jagoanharo, acima referida, que atualiza a da ilha dos Amores de matriz camoniana, e nem falta um enredo amoroso, que também acaba trágico como o de Inês de Castro, entre Aimbiré e Iguaçu – episódio de atestada intermediação do Padre Anchieta. O maravilhoso deixa de ser pagão e segue o modelo tassiano do maravilhoso cristão, num constante esforço de

acompanhada de textos expositivos das regras do género e demonstrativos da adequação da obra prefaciada a essas normas».

conciliar os modelos mais de acordo com o gosto e a estética do tempo, resultado que nem sempre foi conseguido, como se pode deduzir da polémica suscitada com as *Cartas à Confederação dos Tamoios* (1856), de José de Alencar. Se o modelo camoniano estava no horizonte de criação da epopeia fundacional da identidade brasileira, o poeta esforça-se por se distanciar d'*Os Lusíadas* e, em vez de seguir os esquemas da estética da imitação de matriz aristotélica, conjuga o substrato camoniano com outros ingredientes que viriam mais na linha da exaltação nacional, como o ufanismo em que a natureza é representada como um novo Éden, pujante e arrebatadora, e o tropicalismo se afirma como uma outra das marcas identitárias da jovem nação. Na sequência do que já vinha sendo anunciado no *Uruguai*, o índio seria o outro traço de identidade do espaço americano; era o fiel representante da nova nação (Cf. PICCHIO, 1972: 146-149). Todavia, se a epopeia era o poema por excelência para a composição duma obra fundacional, o género definhava, com o peso e quantidade de códigos acumulados ao longo dos séculos e já não se adequava ao gosto do público leitor. Nesse aspecto tinha razão José de Alencar: a epopeia, ainda que fosse realizada de acordo com os preceitos canónicos, seria inadequada aos tempos modernos, sendo o romance a forma mais capaz de dar conta dos objectivos épicos em contexto romântico. Por isso mesmo, no ano seguinte, é com aplauso que Alencar publica *O Guarani* (1857), em contraponto ao poema de Magalhães.

Talvez por todos estes motivos, o outro poema épico com ambições identitárias – *Os Timbiras* (1857) – de Gonçalves Dias, tenha permanecido inconcluso ou pelo menos assim nos chegou. Ainda assim, se segue formalmente o paradigma virgiliano, num tom anticamoniano, segundo defende Luciana Stegagno Picchio (PICCHIO, 1972: 175-182), também é acentuado o indianismo, agora evidenciado na caracterização do herói central do poema, Itajuba. Em paralelo ao poema anteriormente focado, assistimos de imediato a uma reunião dos maiores da tribo, como que remoto e vago reflexo do concílio dos deuses de feição camoniana, mas abre-se mais espaço no campo do maravilhoso aos rituais, à cultura nativa, aos costumes e ao imaginário, traduzidos em superstições, sonhos, lendas e visões. Tudo se harmoniza igualmente com a exaltação da

natureza e o quadro traçado assume contornos de auto-afirmação pátria, prenúncio do nacionalismo que se objetivava. Itajuba, mais do que o representante ético do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau, é o legítimo defensor das suas terras e do seu povo, com a missão de servir um ideal nacional. Poder-se-á mesmo adiantar que o índio é aqui a encarnação do Brasil ameaçado nos seus direitos naturais pela interferência da colonização lusa. Por isso, os traços atávicos do indígena surgem valorizados com a força sobrenatural da heroicidade, nele se concentrando os valores pátrios de toda a ordem. Em suma, a afirmação identitária inerente à epopeia centra-se e apoia-se na figura do herói, Itajuba, enquanto representante do valor nacional, sob a forma de fé na Pátria, e confiança no seu filho natural, o índio.

Porventura, menos conseguidos e sem alcançarem o objetivo a que se propunham – o de se equipararem a *Os Lusíadas* em termos de expressão máxima da identidade nacional –, os poemas de Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães não deixam de constituir marcas de reconhecido valor para o percurso épico brasileiro, mantendo viva a trajetória da epopeia na formação da literatura brasileira e de afirmação da brasilidade com a configuração da consciência nacional numa nova escala de sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo.

Bibliografia

- ALENCAR, José de (1856) – *Cartas à Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipografia Nacional do Diário do Rio de Janeiro.
- ALENCAR, José de (1994) – *O Guarani*. Coimbra: Almedina. 1ª ed.: 1857.
- ASENSIO, Eugenio (1974) – «Espanña en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade». In ASENSIO, Eugenio, *Estudios portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português: 455-493.
- BAREL, Ana Beatriz Demarchi (2010) – *Os nacionalismos na literatura do século XX. Os indivíduos em face das nações*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- CAMÕES, Luís de (1989) – *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 1ª ed.: 1572. Lisboa: Ministério da Educação / Instituto de Cultura Portuguesa.

- CIDADE, Hernâni (1963) – *A literatura autonomista sob os Filipês*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- COELHO, Eduardo Prado (2006) – *Nacional e transmissível*. Lisboa: Guerra & Paz Editores.
- CUNHA, Luís (2001) – *A nação nas malhas da sua identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Porto: Afrontamento.
- DAEHNHARDT, Rainer (2002) – *Identidade portuguesa: por que a defendo*. Parede: Quipu.
- DIAS, Gonçalves (2003) – *Os Timbiras*. In Gonçalves Dias. *I-Juca-Pirama, Os Timbiras, Outros poemas*. São Paulo: Editora Martin Claret, 37-98. 1.ª ed.: 1857.
- DI GESÙ, Matteo (Org.) (2009) – *Letteratura, identità, nazione*. Palermo: Due Puntì Edizioni.
- DURÃO, José de Santa Rita (2000) – *Caramuru*. São Paulo: Martins Fontes Editora. 1.ª ed.: 1781.
- FERRO, Manuel (1997) – «Epopéia». In José Augusto Cardoso Bernardes *et alii*, *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Vol. 2. Lisboa: Verbo, col. 342-347.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1987) – *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GAMA, José Basílio da (1996) – *Uraguai*. In TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: EDUSP, 187-244. 1ª. ed.: 1769.
- GEARY, Patrick (2002) – *Europäischer Völker im frühen Mittelalter – Zur Legende vom Werden der Nationen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- JOSSA, Stefano (2006) – *L'Italia letteraria*. Bologna: Il Mulino.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de (1857) – *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Dois de Dezembro. 1.ª ed.: 1856.
- MATTELART, Armand e NEVEU, Érik (2006) – *Introdução aos cultural studies*. Porto: Porto Editora.
- MATTOSO, José (1998) – *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1972) – *La letteratura brasiliana*. Firenze: Sansoni.
- RAIMONDI, Ezio (1998) – *Letteratura e identità nazionale*. Milano: B. Mondadori.
- RICARDO, Cassiano (1986) – «Gonçalves Dias e o indianismo. O épico». In COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria (Dir.). *A literatura no*

Brasil. Vol. 3. Rio de Janeiro/Niterói: Universidade Federal Fluminense, 90-95.

RODRIGUES, Maria Lucília Gonçalves (1982) – *A crítica camoniana no século XVII*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

RODRIGUES, Maria Lucília Gonçalves (1987) – «Camões no barroco», In *Actas da III reunião internacional de camonistas: 10 a 13 de novembro de 1980*. Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 87-98.

SARDAR, Ziauddin e VAN LOON, Borin (2010) – *Introducing cultural studies*. New York: Totem Books.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da (1987) – *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo Editora.

SMITH, Anthony (1991) – *The national identity*. London: Penguin Books.

THIESSE, Anne-Marie (2009) – *La création des identités nationales*. Paris: Éditions du Seuil.

Manuel Bandeira e os autores africanos lusógrafos¹

Maria Aparecida Ribeiro²

1. Recusa e assimilações

Condenando o fato de os poetas brasileiros procurarem «macaquear a sintaxe lusíada» (BANDEIRA, v. 1, 1958: 188), Bandeira buscava, como os poetas do Modernismo de 1922, independentizar-se literariamente de Portugal. Mas, para além disso, o poeta recifense mostra o seu amor pela língua portuguesa: uma língua sem fronteiras, onde caiba a língua do povo, «língua certa do povo / língua errada do povo / porque ele é que fala gostoso o Português do Brasil» (BANDEIRA, v. 1, 1958: 200): onde se abriguem «todas as palavras sobretudo os barbarismos universais», «todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção», todos os empréstimos (para que não se tenha de «averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo») (BANDEIRA, v. 1, 1958: 188). Mas ele também disse: «no Português que falo e escrevo hoje, mesmo quando me utilizo de formas brasileiras, aparentemente mais rebeldes à tradição clássica, eu sinto as raízes profundas que vão mergulhar nos cancioneiros»

¹ O presente artigo tem uma versão anterior, mais reduzida, porque baseada num primeiro momento de nossa investigação: «Manuel, Bandeira de uma língua: o poeta e os escritores africanos lusógrafos». *Estudos Portugueses*. Estudos clássicos, medievais, renascentistas e modernos, Recife: Editora Universitária da UFPE, 2014-2015: 175-188.

² Mestre e Doutora em Letras, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e da Universidade de Coimbra, onde dirigiu o Instituto de Estudos Brasileiros e coordenou o Projeto Tempus, envolvendo a Universidade Carolina (Praga, República Checa). Membro integrado do Centro de Literatura Portuguesa e membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e do Centro de Literaturas de Língua Portuguesa das Universidades de Lisboa.

(BANDEIRA, 1977: 529). Daí que sua poesia abrigue usos camonianos, fragmentos de Antônio Nobre, dicções de Eugênio de Castro.

Por outro lado, é possível encontrar ecos de sua poesia em poetas de Portugal (cf. RIBEIRO, 1992 e RIBEIRO, 2014) e em poetas africanos de língua portuguesa. Que afinidades terão encontrado estes com os versos do pernambucano? O que os terá atraído? Alguns estudiosos já abordaram o assunto, mas a recepção é um terreno em permanente mudança; ora surgem novas informações ora novos leitores ora ainda novas leituras de um texto.

Embora a cronologia seja importante na história da recepção de um texto, ela será considerada aqui, dentro de cada um dos países africanos de língua portuguesa, uma vez que a história da formação da literatura de Angola, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné se inicia em tempos e com marcas diferentes. Perguntar-se-á o leitor por que razão falar de poetas africanos num congresso que focaliza as interlocuções Brasil/Portugal. Explico-me: quando a poesia africana de língua portuguesa começou a dialogar com Manuel Bandeira, Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde e São Tomé não eram independentes, mas colônias de Portugal³. Terras portuguesas, portanto.

2. Os escritores de Cabo Verde e o Brasil

A revista *Claridade* é a primeira tentativa da literatura de Cabo Verde para organizar-se como sistema. E o primeiro número da publicação testemunha que seus autores buscavam inspiração no Brasil:

dada a insuficiência de materiais de estudo que permitam refazer a história econômica e social das ilhas, temos de preencher as lacunas com ilações tiradas da situação atual e subsidiariamente de

³ A independência de Cabo Verde data de 5 de julho de 1975; a de São Tomé de 12 de julho desse mesmo ano; a de Angola de 11 de novembro também de 1975; a de Moçambique, de 25 de junho de 1975. Já a da Guiné foi declarada a 14 de setembro de 1973, mas reconhecida a 10 de setembro de 1974.

estudo levados a efeito no Brasil, para a explicação do fenômeno brasileiro (LOPES, 1936: 9).

Refere-se João Lopes neste trecho aos estudos de Gilberto Freyre, a quem cita mais adiante. Mas ele também convoca José Lins do Rego ao traçar o paralelo entre a cultura brasileira e a cabo-verdiana:

Enquanto em S. Tiago, ao grito de «navio pirata ao longe», as fortalezas respondiam pela boca de suas peças, nas restantes ilhas, homens livres e escravos fraternalmente embalavam a trouxa e fugiam para o interior, irmanados todos diante do perigo comum. José Lins do Rego dá-nos uma ideia do que seria essa colaboração perante o perigo quando, no *Menino de Engenho*, descreve uma cheia, com senhores de engenho e cabras de oito fugindo de conversa. (LOPES, 1936: 9).

O segundo número de *Claridade* publica considerações de José Osório de Oliveira: as «Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil» afirmam que os cabo-verdianos «precisavam de um exemplo que a literatura de Portugal não lhes poderia dar, mas que o Brasil lhes forneceu» e que, «apoiados na análise do seu caso pelos novos ensaístas brasileiros, os cabo-verdianos descobriram o seu caminho» (OLIVEIRA, 1936: 4). José Osório justifica esta identificação pelas «afinidades existentes entre Cabo Verdes e os Estados do Nordeste do Brasil». Manuel Lopes em «Tomadas de Vista» (LOPES, 1937: 9) reforça a posição com alguns testemunhos, inclusive o seu próprio, quando, ao discutir o temperamento triste ou alegre do cabo-verdiano, cita a morna e se lembra do «título de um capítulo de Jorge Amado: «uma toada triste que vem do mar» (LOPES, 1937: 10).

Baltazar Lopes mostra a preocupação em relacionar a linguagem das ilhas com o falar brasileiro, e justifica a maior possibilidade daquele se afirmar como língua autônoma, com um fator de ordem econômica: «o elemento português menos poderoso economicamente em Cabo Verde, terra de limitados recursos agrários, que no Brasil, em que a casa grande representa os grandes latifúndios e a monocultura, possíveis num regime escravocrata» (LOPES, 1937: 10).

Estas ideias apontam a leitura de Gilberto Freyre a quem Baltazar toma explicitamente por base quando escreve «Uma experiência românica nos Trópicos», publicado nos números 4 e 5 de *Claridade*. Do ensaísta brasileiro o autor de *Chiquinho* recorta o seguinte trecho, aliás consoante também com o pensamento de Manuel Lopes:

Os luso-descendentes — puros e mestiços — de áreas diversas [...] quando se põem em contato uns com os outros é para se sentirem espantosamente semelhantes nos seus motivos e nos seus estilos de vida. Motivos e estilos em todas as áreas de formação portuguesa e no próprio Portugal coloridos fortemente pelo impacto da mestiçagem, que criou nestes povos semelhanças de critério ético e estético, de inclinações sentimentais e de aspirações sociais e políticas (LOPES, 1937: 10).

E lembrando as ideias de Freyre sobre os modos brasileiro e português de colocar os pronomes (relação senhor/escravo), Baltazar Lopes acrescenta as de João Ribeiro (modo imperativo português/modo suave brasileiro), para justificar o seu pensamento de que também a «espécie de bilinguismo» existente em Cabo Verde se expressa por dois impulsos: «por uma força conservadora, representada pelos tipos dialetais provindos da evolução tradicional e o impulso linguístico metropolitano» (LOPES, 1947: 17). Mas a evocação/invocação dos brasileiros não para aí. Na sequência da reflexão sobre o crioulo, vêm Manuel Bandeira e a «língua errada do povo, língua certa do povo» (LOPES, 1947: 18), Monteiro Lobato e o conto «O colocador de pronomes», Alcântara Machado e Artur Ramos.

Com relação a este último, a revista chega mesmo a declarar, anos mais tarde, que

tem uma dívida de gratidão, nascida por um lado das suas investigações que, orientadas embora para o Brasil, são viáveis, dada a similitude de formação colonial, para este arquipélago, e, por outro, da simpatia com que acompanhou e estimulou a tentativa que a *Claridade* representa (LOPES, 1949: 52).

E o «modelo» brasileiro é tão forte que se recomenda quem queira, «embora indiretamente, apreender um pouco da história cultural destas ilhas (à falta de trabalhos especializados) [...] o estudo de: *O Negro*

brasileiro, O folclore negro do Brasil, As culturas negras no Novo Mundo» (Claridade, 7, 1947: 52). São também estas obras de Artur Ramos que Félix Monteiro vai mencionar no seu artigo «Bandeiras da Ilha do Fogo — o senhor e o escravo divertem-se».

Acompanhando duas composições poéticas em crioulo assinadas por Jorge Barbosa e Onésimo da Silveira, o número 8 da *Claridade* estampa um «Apontamento» não assinado, apresentando a poesia de Jorge Pedro, em defesa do regionalismo e do emprego do crioulo como «língua de expressão que se deseja castiçamente cabo-verdiana, pois que determinados efeitos literários (entre eles a captação realista de uma região geográfica e psicológica) não se alcança completamente quando seja considerado ilícito o emprego do idioma em que a vida desta zona se exprime» (*Claridade, 8, 1958: 66*). Na sequência desse «Apontamento», reclama-se um estudo dos ciclos das narrativas lendárias, entre as quais o da Mãe d'Água em que se insere o Boi Dourado, «irmão carnal do Boto que marca sua presença no poema 'Putirum', de Raul Bopp» (*Claridade, 8, 1958: 74*), poeta modernista brasileiro até então não referido por nenhum dos autores da *Claridade*.

Manuel Bandeira, seja pela musicalidade, seja pela sublimidade simples do seu lirismo, seja pela sua declarada abertura a uma língua do povo, seja pelos temas da infância numa sociedade escravocrata ou do folclore brasileiro onde incluía elementos de origem africana, encontrou entre os claridosos larga recepção. Mas os motivos do modernista brasileiro que mais lhes fertilizaram a produção poética relacionam-se à Pasárgada e à Estrela da Manhã.

2.1. A recepção de «Pasárgada», «Estrela da Manhã» e de outros poemas pelos claridosos

Explicando Pasárgada, anos depois de ter composto o famoso poema, Bandeira diz que viu o nome quando tinha seus dezesseis anos, num autor grego. Certo de que havia sido em Xenofonte, já vasculhara a Ciropedia, mas não encontrara a passagem. No entanto o nome lhe ficara na imaginação e na memória como o «país das delícias» e, vinte anos

depois, num momento de desespero, quando teve a sensação de que nada fizera da vida por causa da tuberculose, saltou-lhe o grito «Vou-me embora pra Pasárgada!», o que foi a célula do poema, que só saiu anos depois, noutro momento de desalento e desejo de evasão (Cf. BANDEIRA, 1967: 102).

Se a leitura do poema bandeiriano mostra Pasárgada como lugar de satisfação do desejo erótico, do exercício daquilo que a doença impediu o poeta de fazer, ela é também um espaço de poesia, pois, como diz o próprio poeta, ele reconstruiu «uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a «'minha' Pasárgada» (BANDEIRA, 1967: 103). Aliás, a evasão como atitude mental é uma tendência de alguns poetas brasileiros dos anos 20; quem lê os *Poemas de Bilu* de Augusto Meyer, ou «Dança», de Mário de Andrade ou ainda Drummond e Murilo Mendes, não deixará de percebê-lo.

Em Bandeira este momento de plenitude vem associado à revelação, transe, alumbramento, corpo feminino. Este é Vênus, a estrela da manhã ou da tarde, a ser alcançada; a Mãe d'Água que resgatará para o Bandeira-adulto as estórias que Rosa contava ao Bandeira-menino; a D. Janaína⁴ em cujo reinado o poeta pede licença para «também brincar». A «moça nuinha no banho», «primeiro alumbramento» do poeta-criança vem a ser a «vulgívaga» por quem ele chama em «Bacanal»; irá transformar-se na «estrela do pastor», no «licorne alvenitente», em «os céus», «o mar», em «lírios de espumas», que, em fragmentadas imagens herdeiras do Simbolismo, o poeta evoca, no seu sanatório de Clavadel, associando êxtase amoroso e transporte lírico⁵.

No entanto, Bandeira, já por si humilde, sente-se diminuído para a conquista. É o que revela desde a epígrafe de *Carnaval* até os versos de «Estrela da Manhã»: Vênus, mesmo degradada, merece-lhe respeito e o

⁴ É de notar a associação que Bandeira faz entre os registros culto e popular, de origem europeia, indígena e africana, para o mito do amor: Vênus, Mãe d'Água, D. Janaína (Iemanjá).

⁵ Cf. especialmente os poemas «Evocação do Recife», «Bacanal», «Vulgívaga», «Alumbramento», «Estrela da Manhã», «Canção das duas Índias», «A filha do rei», «D. Janaína», «Vou-me embora pra Pasárgada».

corpo feminino, anúncio de um possível alumbramento, sempre se furta, como que preservando a sua pureza. Ainda que prostituído, usado por muitos, não chega a ser tangido pelo poeta, porque, entre as duas Índias, «inacessíveis praias», há, «uma distância enorme», «Oceanos Pacíficos», «sirtes, sereias, Medeias / Púbis a não poder mais / Altos com a estrela d'alva / longínquos como as Oceanias.» (BANDEIRA, v. 1, 1958: 235)

Conhecendo apenas alguns poemas de Bandeira que as revistas portuguesas e brasileiras então publicavam⁶, com experiências individuais diferentes das do poeta pernambucano e inseridos num outro contexto sócio-político-cultural, os claridosos incorporarão ao seu universo poético, de formas diferentes, os motivos da evasão e do alumbramento do poeta. Em alguns casos, a remissão será textual e o resíduo evidente. Noutros, a elaboração poética apagará os contornos e permanecerá apenas a sugestão da imagem.

Jorge Barbosa talvez tenha sido aquele que mais se preocupou em explicitar o seu diálogo com Bandeira. Ele próprio dirá das marcas que lhe ficaram, apropriando-se de «profundamente», apesar de dizer que «poeta algum poderá mais» empregar «a palavra lírica» do poeta do Recife: «Enquanto isso Manuel Bandeira vai passando / Por nós no tempo / Na sua alegria melancólica / Na sua alegria de coração apertado / Vai passando na sua poesia profundamente» (BARBOSA, 1958: 26).

Essa grande afinidade, advinda de uma empatia que vai da pessoa ao poeta (ou vice-versa), pode ser vista na «Carta para Manuel Bandeira»: Jorge declara-a textualmente, falando de um retrato do recifense visto numa revista, da sua vontade de alcançar os impossíveis por ele sonhados para o contentar, e da humildade que nele adivinha. A «estrela da manhã» torna-se, nesse poema de Barbosa, símbolo desta forma de fraternidade. Tomada como a própria poesia, ela mantém o seu carácter de anunciação, mas perde a sensualidade que o poeta brasileiro lhe empresta, ganhando a

⁶ Jorge Barbosa declara, em «Carta a Manuel Bandeira», que só conhecia até então «Estrela da Manhã» e alguns outros poemas, o que se devia, certamente a essa forma de divulgação, cujo levantamento vem sendo feito na presente pesquisa.

aura do segredo, que Jorge passará ao «irmão atlântico», «pela porta entreaberta» (BARBOSA, 1947: 25)⁷.

É talvez essa profunda afinidade existente entre o poeta cabo-verdiano e o brasileiro que se nos mostra quando lemos «Poema»⁸ (BARBOSA, 1937: 5), «Simplicidade»⁹ (BARBOSA, 1937: 39), «Dia», «Rua Morta»¹⁰, «Terça-Feira de Carnaval»¹¹, «Madrigal»¹², «Banquete»¹³, «Ocorrência em Birmingham»¹⁴. É uma afinidade que leva os dois poetas a

⁷ A admiração de Barbosa por Bandeira e, principalmente a viagem imaginária que faz ao Rio no poema «Carta para Manuel Bandeira», onde vai ao encontro do recifense, inspirou o conto de José Vicente Lopes, «O sonho do Sr. JB», incluído em *A fortuna dos dias* (2007). No conto, num dos sonhos descritos para mostrar a propensão de Barbosa, como poeta que é, ao devaneio, o cabo-verdiano toma *chopp* em Copacabana com Bandeira, que permanece silencioso, Drummond, Vinicius e Jorge de Lima, com quem discute sobre as virtudes da mulata carioca e da badia do interior da ilha de Santiago.

⁸ Aqui, se faz notar a mesma procura da infância e da lembrança da descoberta do feminino existente em «Evocação do Recife».

⁹ Vejam-se o tom de humildade, a lembrança da inclusão da língua do povo na poesia, e a abolição da gramática.

¹⁰ Publicado em *Arquipélago* (1935), este poema tem em comum com a lírica de Bandeira os «*flashes*» de um humilde cotidiano, assim como acontece em «Dia», incluído em *Claridade* 6.

¹¹ Incluído em *Caderno de um ilhéu* (1956). Se a escolha do assunto — Carnaval — pode ser determinada pela própria cultura cabo-verdiana, onde a celebração é bastante participada, o tratamento lembra o recordar bandeiriano de «Evocação do Recife» e de «Profundamente», poema do qual Barbosa recorta até mesmo o ritmo dos versos finais.

¹² Também no *Caderno de um ilhéu*, este poema utiliza uma forma querida de Bandeira (vejam-se, p.ex., o «Madrigal», o «Madrigal Melancólico», o «Madrigal tão Engraçadinho») e, como neste último, escolhe oferendas de igual simplicidade.

¹³ Publicado em *Claridade* 6, o poema mostra a persistência da «Estrela da Manhã» bandeiriana nos versos de Barbosa, na convocação dos amigos, na enumeração daquilo que o poeta lhes vai contar e no verso «Mas vos direi tudo de tal modo / que todos vós ríeis».

¹⁴ Dedicado a Gerald Moser, esse poema, incluído na poesia inédita e dispersa organizada por Elza Rodrigues dos Santos, retoma o mesmo tipo de acontecimento absurdo, que dá manchete, o *fait-divers*, e até o ritmo do «Poema tirado de uma notícia de jornal» bandeiriano.

não condenarem a mulher, mesmo prostituta¹⁵ e que traz à memória do cabo-verdiano, em plena «viagem» ao Carnaval do Rio de Janeiro, um grito de Bandeira, lançado tantos anos antes: «— Evoé, Momo!»¹⁶

Outra será a recepção do texto bandeiriano em Osvaldo Alcântara. No seu universo poético, Bandeira, como a sua Irene preta, entra «sem pedir licença». Em «Almanjarra», por exemplo, o caráter narrativo, o discurso reticente e o nostálgico entrecortado pelas vozes das personagens locais que a memória torna presentes, o tema folclórico posto na boca do povo e até a apropriação de uma ou outra imagem, lembram os poemas de *Libertinagem*. Sente-se Bandeira sem ver seu texto.

A criação poética, um dos temas insistentemente glosados por Osvaldo Alcântara, que a ela dedica textos como «O poema que me falta escrever», «Esse momento», «Oração à poesia», «Há um homem estranho na multidão», «Deslumbramento», «Experiência», «Epigrama para a liberdade do poeta», «Poema para você», «Nasceu um poema», «Pura saudade da poesia», vai-lhe propiciar um encontro com Manuel Bandeira, mas também com Jorge de Lima, suas estrelas e seu sentido bíblico. Em «Deslumbramento», o diálogo com o poeta do Recife é visível, mas a sensualidade existente no «alumbamento» bandeiriano desaparece, mudando o sentido dos versos. O corpo feminino, impulsionador do delírio de Bandeira, cede lugar à paisagem desoladora: «Himalaias, crateras de bombas, / ritos de homens crispados de medo» (ALCÂNTARA, 1947: 12). As cintilações das imagens, reunidas por Alcântara na palavra «fosforescência», são apenas faladas, ao invés de falarem: enquanto

¹⁵ Elza Rodrigues dos Santos, em *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundividência cabo-verdiana* (Lisboa, Caminho, 1990: 115-117) chama a atenção para este aspecto da poesia barbosiana. A mesma ocorrência, como já nos referimos, surge em Bandeira. São de lembrar os versos de «Vou-me embora pra Pasárgada»: «Tem prostitutas bonitas para a gente *namorar*» (grifo nosso).

¹⁶ Jorge Barbosa escreveu a Jaime de Figueiredo um bilhete, acompanhado de um poema, em que se imaginava em pleno carnaval do Rio de Janeiro, e que terminava assim: «E o verso de Manuel Bandeira / ecoando cá dentro / deste folião que eu já fui: — Evoé, Momo!» (*Cabo Verde*, 58, 1/07/1954: 17). O mesmo verso pertence ao poema que abre o livro *Carnaval*, de Manuel Bandeira, publicado em 1924.

Bandeira, em «Alumbramento», diz insistentemente «Eu vi... Eu vi...», e enumera «pérolas grandes como a lua», «licornes», «comunhões», Oswaldo exclama: «Quem me dera ser estereoscópio, / para disciplinar as minhas sensações». Onde Bandeira eroticamente delira, Oswaldo observa e interroga, imprimindo ao poema outra lógica discursiva e um caráter transcendente¹⁷.

A relação estrela/iluminação/poesia pode ainda ser vista no «Poema para você», embora nele também apareçam motivos comuns a Jorge de Lima: a túnica, o banquete, a forma bíblica de anúncio e a própria corrida atrás da estrela. Completamente despida do seu caráter mundano, com que a estrela da manhã surge como um dos motivos no poema «Porão». Carregada do sentido da iluminação cristã, ela se avizinha da poesia, mas também da esperança de um mundo novo, da luz do mundo, que a Virgem Maria, *Stella Matutina*, vem trazer: «Amigo, amigos, onde pára / aquele que me prometeu a Estrela da Manhã? / [...] / Amigo, traze-me a tua Estrela! / Traze, traze, Amigo, / para eu não descreer nos desígnios de Teu Pai.» (ALCÂNTARA, 1986: 79).

Mas parece ter sido Pasárgada a palavra-ideia mágica de Bandeira, que, transmigrada para o poeta cabo-verdiano, mais fértil se fez. Ela aparece em «Há um homem estranho na multidão», onde Alcântara a aproveita como espaço de sonho, planeta esquisito, país em que o homem não se sente estrangeiro. E, sem ser mencionado uma única vez, o reino de Pasárgada se constrói na «Rapsódia da Ponta da Praia»: o mesmo tempo futuro, o mesmo ritmo, a mesma exuberância de desejos, aparentemente desconectados, que só no reino imaginário se podem realizar. Entretanto, o proibido ao jovem Bandeira tem origem na doença e o impedido ao cabo-verdiano se enraíza na pobreza do arquipélago; os possíveis no reino de Oswaldo Alcântara deixam o terreno do prazer físico e passam ao campo da justiça e da economia: fugir no Grange ou no suíço, brigar com a polícia, passar contrabando, enganar o Governo, escrever ao Presidente

¹⁷ Confirmando suas preocupações com o transcendente, na mesma página da *Claridade* em que «Deslumbramento» foi publicado, Oswaldo Alcântara assina os versos de «Ignoto Deo».

Roosevelt. A nova Pasárgada não tem um rei nem um espaço único — é construída fora das ilhas ou nelas próprias, mas sempre transpondo, pela evasão, os limites que lhes são impostos:

vou fazer mel
e depois
de mel farei aguardente
em potes da Boa Vista
Se eu for denunciado
o fiscal verá
que os ratos comeram
o lacre do meu alambique.

.....
Vou trabalhar em New Bedford,
vou ser tripulante de light-ship.
Eu vou-me embora,
não vou ficar mais
avassalado pelo Astral Inferior,
vou fugir
naquele Grange
ou naquele suíço. (ALCÂNTARA, 1947: 13)

Antes da «Rapsódia da Ponta da Praia», surgida na *Claridade* de 1947, Oswaldo Alcântara, já havia feito a sua primeira incursão ao reino, quando, em 1946, publicou na revista *Atlântico*, o seu «Itinerário de Pasárgada», que, depois, com o título de «Saudade de Pasárgada», vem a constituir, com outros quatro poemas («Passaporte para Pasárgada», «Balada dos companheiros para Pasárgada», «Dos humildes é o reino de Pasárgada», «Evangelho segundo o rei de Pasárgada»»), uma seção (esta, sim, homônima do poema da *Atlântico*) de *Cântico da manhã futura* (1986). Diferentemente da Pasárgada de Bandeira, a de Oswaldo não aparece como lugar a conquistar, mas como espaço perdido — «Saudade fina de Pasárgada...» —, lembrado ao desamparinho (para usar uma expressão cabo-verdiana), quando o poeta faz o balanço do dia e ouve as vozes da noite: a fuga de Toi Mulato num vapor, a vizinha que nina o filho, a moça que se foi com o comerciante, as cantigas dos meninos de rua. Identificada com a Poesia, a Pasárgada de Alcântara tem também a marca da inocência, do sofrimento, do trabalho, da humildade, do Cristianismo.

Se o «Itinerário de Pasárgada» escrito por Bandeira é a sua autobiografia, o de Alcântara pode ser uma resposta a Ovídio Martins, que o criticou, chamando-o evasioneiro, rótulo que, até mesmo grafado como pasargadismo (SILVEIRA, 1954: 27), acabou por estender-se aos da *Claridade*.

Bandeira e os mitos por ele criados permaneceram na memória poética cabo-verdiana, e mesmo os poetas mais jovens foram tocados pelo desejo de Pasárgada, ou pela vontade de extirpá-la da memória literária das Ilhas. Arnaldo França, poeta da *Certeza* (1944), publica em 1947, na *Claridade*, «A conquista da poesia», na qual a inacessibilidade do momento poético se constrói a partir não de uma estrela-mulher, ou das Índias, como em Bandeira, mas da imagem do castelo com altos muros, «na montanha / da paisagem deserta submarina», que substitui a Lapa e o Carnaval. A inocência dos «gritos de alegria dos meninos correndo» e «a mulher vestida de vermelho / lembrando-me todas as princesas encantadas» (FRANÇA, 1947: 33) mostram, da mesma forma que em Bandeira, a pureza, mesmo na degradação. A própria poesia, apesar de nomeada como mulher com quem o poeta se quer deitar, tem, como via de acesso, não o corpo feminino, mas a voz da musa, que se confunde com a voz antiga de uma personagem da infância do poeta:

Minha musa você diga-me
onde mora a poesia
quero ir deitar-me com ela
quero amá-la toda a noite

.....

Minha musa você conte-me
A história da bela adormecida
Que quando eu era menino
Manhã gostava de me contar (FRANÇA, 1947: 33)

Os recortes de «Evocação do Recife», misturados a «Vou-me embora pra Pasárgada», mostram na poesia de Arnaldo França a apreensão do espaço de infância como uma outra forma de evasão, fato que já existe em Bandeira. Há ainda que notar o tom coloquial e o cruzamento de destinatários presentes no poema. Mas essas formas de

elocução podem advir também do tom geral do Modernismo brasileiro, ou até da *Presença*, pelo qual os claridosos procuravam afinar-se.

2.2. A recusa de Pasárgada e a Estrela da Manhã como aurora de um novo tempo

Ovídio Martins, poeta da *Certeza*, mas que também colaborou na segunda fase da *Claridade*, publica, em 1962, os versos de «Anti-evasão»:

Pedirei
Suplicarei
Chorarei
 Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei no chão
E prenderei nas mãos convulsas
Ervas e pedras de sangue
 Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei
 Não vou para Pasárgada¹⁸ (MARTINS, 1962: 26)

Atribuindo a Pasárgada um caráter coletivo e ideológico, uma vez que o poema é escrito num contexto em que os claridosos são acusados de evasionistas, Ovídio Martins não deixa de lê-la como um espaço de prazer, ao qual ele contrapõe o de dor. Tal aceção revela, assim o confronto de duas concepções de poesia, e mostra a vitalidade dos versos de Bandeira em Cabo Verde, ainda nos 60. Aliás, um outro exemplo, é Yolanda Morazzo, que integrou o grupo do *Suplemento Cultural*, e em «O que há em mim é a vida», poema datado de 1962, retoma os versos de «Desencanto», e contrapõe à disforia do texto do recifense, a sua própria euforia, o encanto de ser a «mãe que dá à luz» a poesia (MORAZZO, 2006: 128).

¹⁸ Estes versos tornam-se, mais tarde, título de uma publicação do autor: *Gritarei, berrarei, morrerei — não vou para Pasárgada* (Roterdão, Ed. Caboverdianidade [1973]).

Durante os anos 70, os versos de Manuel Bandeira continuarão na memória dos poetas. Se Corsino Fortes, em 1974, ao publicar *Pão & fonema*, deixa ecoar em «Pesadelo em terra alheia ou pesadelo em trânsito», o ritmo do «café com pão» do «Trem de ferro» de Bandeira, ao editar, em 1986, *Árvore & tambor*, retoma a figura da estrela da manhã, agora como revolução, como alvorada de um novo tempo, em «De boca concêntrica na roda do sol». O mesmo sentido de revolução, de anti-evasão volta a informar a imagem da estrela-da-manhã, nos poemas «P.A.I.G.C. », «Bom dia, Antônio Nunes!» e «Mulher», sendo que, neste, mantendo o caráter erótico da desejada estrela bandeiriana – «E a areia do teu corpo / viaja / pela boca marítima do meu regresso» (FORTES, 1986: 104) –, chama-se a atenção para a mulher que não partiu e, com seu trabalho, se manteve na ilha e manteve a ilha, tornando possível a revolução e a independência de Cabo Verde: «Mulher! É na palma / palma da tua mão / Que explode a Estrela da Manhã / Quando a aurora / bate / à porta da ilha / com flor do teu osso» (FORTES, 1986:104).

No mesmo ano de 1986 em que se comemoravam os 50 anos da *Claridade* e em que Corsino Fortes publicava o seu *Árvore & tambor*, Gabriel Mariano, em *Ladeira grande*, mostrava, também ele, a popularidade da poesia de Bandeira entre os de Cabo Verde. Dessa vez são os versos das numerosas louvações bandeirianas, dedicadas a cidades como o Rio de Janeiro ou a personalidades, como Rachel de Queiroz, que informam a «Louvação da Claridade», de Mariano. Gabriel utiliza-os no poema com que homenageia os claridosos, mas substitui o «Louvo o Padre, louvo o Filho», que o poeta brasileiro repete, por «Eu louvo e canto a Claridade», usando também a repetição. O caráter bíblico existente nos versos de Bandeira perpassa uma invocação de Mariano, que recorda a criação de uma pátria cabo-verdiana independente, fruto da revolução, ao retomar a figura da estrela da manhã: «Filho unigênito da Estrela da Manhã; Cabo Verde ancestral; pureza sem limites.» (MARIANO, 1986: 108). Já ao lembrar Pedro Corsino de Azevedo, no mesmo poema, os versos de Mariano vêm infiltrados por fragmentos de um outro texto de Manuel Bandeira — «Pneumotórax» («Tosse hemoptise / Hemoptise mais tosse. / Não tem cura doutor? / Não tem não senhor / Não tem remédio

doutor?») (MARIANO, 1986: 106). Num conto desse autor — «Família», a estrela da manhã é também retomada, mas apenas como nome de um *four-master*: «Clau Ledo tinha sido trancador de baleia no four-master «Estrela da Manhã», porém rapaz ainda tenor pegou uma asma muito ruim e resolveu fixar-se como comerciante» (MARIANO, 2001: 131).

Um outro caso de diálogo entre Bandeira e a poesia cabo-verdiana pode ser visto em Arménio Vieira, no poema «Bicho-gente», publicado pela primeira vez na antologia *No reino de Caliban* (FERREIRA, v. I, 1975: 222-223). Se a animalização do homem em decorrência da fome habita os versos do poeta brasileiro em «O bicho», o mesmo ocorre nos versos daquele que foi um dos criadores de *Sêlò — página dos novíssimos*, surgida em 1962. Mas Arménio não para aí: a interlocução com Bandeira surge noutro poema, publicado nesse mesmo ano em *Mákua*, sob o nome de Arménio Vieira e Silva: «Evocação da minha infância».

2.3. Permanência da poesia bandeiriana

No fim do século XX e nesse início do XXI, ainda é possível mostrar a presença de Manuel Bandeira na produção poética cabo-verdiana.

Mário Lima retoma «Os sinos» e, curiosamente, com mesma a harmonia imitativa usada no poema homônimo de Antônio Nobre, que motivou o de Bandeira, lembra os sinos que Djonga repicava na paróquia de Santa Isabel, na sua Ilha da Boa Vista (LIMA, 2005: 67).

Numa antologia dos novíssimos, organizada por Hopffer Almada, é possível encontrar em Filinto Elísio, poeta que estreou em *Voz di letra*, em 1986, no poema com o significativo título «A poesia do reverso», uma menção à Pasárgada, como evasão existente num tempo superado: «lusoáfricas berço terço / o terceto da nova poesia // onde passava a Pasárgada / passa agora o pássaro da paz» (ELÍSIO, 1991: 218).

José Antônio Lopes, no poema «Da Pasárgada a U.R. Kassdins», que dedica «a todos os beatos», coloca Pasárgada entre os espaços míticos que devem ruir no momento apocalíptico que, como vidente, descreve, conclamando: «Que empeste o fogo do sacrifício / que desabe o transversal da pasárgada / e boceje o cemitério das bruxas / na hora em

que o cemitério exalar um bafo / de defuntos sobre o mundo fétido / dos poetas... Amém...» (LOPES, 1993: 17).

Oswaldo Osório mostra a Estrela da Manhã, em «Balanço de uma paixão que interroga», incluído em *A sexagésima sétima curvatura* (2007), como uma promessa adiada (OSÓRIO, 2007: 71-73). Já Vera Duarte, em «Os meninos», de *O arquipélago da paixão* (2011), toma uma atitude semelhante à de Jorge Barbosa (a quem, aliás, a autora dedica o texto) com relação a Bandeira: mostrando simpatia humana semelhante à do claridoso pelo «olhar vagamente triste» do poeta pernambucano, ex-interno num sanatório em Clavadel, ela também diz querer passar às crianças de «ranho no nariz, pés descalços e calções rotos», de «corpos esqueléticos» em função da «fome crônica», para quem o amanhecer já é de «desesperanças», a estrela da manhã (agora não mais uma mulher como nos poemas de Jorge e de Bandeira, mas a aurora de uma nova vida) (DUARTE, 2011: 81).

Valentinous Velhinho também retoma a imagem da estrela da manhã, utilizando-a com o sentido bíblico que costuma emprestar a seus versos. Em *O túmulo da Fênix* (repare-se já no título a ideia de ressurreição), diz, em «Única e intacta»: «A Estrela da manhã/ a única que não há de cair,/ a única que de pé e intacta / Manter-se-á ao alto — que bela / Presa daria para um relâmpago súbito?» (VELHINHO, 2002: 73). Já no poema «Quem mais sou?», do mesmo livro, escreve: «O sol da meia-noite não deve nada/ À Estrela da manhã / nem a um anjo iluminado à tardinha» (VELHINHO, 2002: 73). Em «Sangrenta a lua», de *Tenho o infinito trancado em casa*, diz: «Sangra a lua para por fim dar lugar / Àquela que — para sempre / À mercê dos misteriosos Infinitos / Sem história nenhuma — / De modo nenhum pode sangrar: // A Estrela da Manhã» (VELHINHO, 2008: 186). Em «Os Astros da Terra», volta a recorrer à imagem: «Com a Estrela da Manhã / calar-se-ão os grilos, /estes secretos astros da terra» (VELHINHO, 2011: 115).

Yolanda Morazzo retoma a necessidade da evasão, não apenas de Cabo Verde, mas do mundo, em «Fuga ao Diabo», poema de julho de 2004, onde elenca os nomes de vários inconformados com o mundo em que viveram. Se Pasárgada é o lugar para onde emigra Bandeira, para fazer

o que a tuberculose não lhe permitiu, Yolanda, sem dizer para onde vai, procura sair do planeta, «antes da privatização do espaço», para recuperar a «sanidade mental». Aludindo às guerras do petróleo e à interferência dos Estados Unidos, ela foge da «sonda de 'bush'» e substitui por Sherazade a sereia, que em Pasárgada contaria ao poeta as histórias narradas por Rosa ao Bandeira-menino, (cf. MORAZZO, 2006: 350-351).

Mário Lima, em *Minhas aquarelas no tempo e no espaço* (2005), vendo as belas mulheres presentes na «casa de Nicha», em «Festival na Boa Vista», conserva a ideia bandeiriana de espaço mítico, embora apenas pela presença e sensualidade femininas; mas, quando torna Pasárgada sinônimo do Éden e do Olimpo, ao perguntar-se onde está, não recusa ou reforça a ideia de evasão, como ocorre com os restantes autores cabo-verdianos (cf. MORAZZO, 2006: 350-351).

Em *Destino de bai*, antologia organizada por Francisco Fontes, com poemas inéditos de poetas de Cabo Verde, jovens ou não, encontram-se vários rastros de Bandeira. Antônio de Néveda no poema «Cânone silábico ou Uma canção de amor», para «desencantar a dor», renuncia aos espaços de evasão: «Raios partam Pasárgada / e as suas Musas» (NÉVEDA, 2008: 248). Armênio Vieira, participante da página literária *Sêlôo* (que pretendeu manter viva a chama dos claridosos), em «Derivações», cria uma série de animais fantásticos, citando Pasárgada como espaço de alienação e lugar ideal para andar de burro¹⁹. Hopffer Almada, sob o pseudônimo de Nzé di Sant'y Agu, escreve em 2007, «Parábola sobre o castanho sofrimento», onde diz de seu desejo de encontrar Pasárgada dentro de Cabo Verde. Ela será, num claro desejo de anti-evasão, mas também um espaço de poesia: «uma outra terra dentro da nossa terra / da ilha de todos os poemas / pasárgada / de carne e espírito saciados» (SANT'Y AGU, 2008: 25-26).

¹⁹ É de lembrar que um dos sonhos concretizados por Bandeira em Pasárgada é andar de «burro brabo». Diz assim o poema de Armênio, referindo-se ao «Polifonte»: «não tem pátria, por opção. / Tanto se lhe dá que faça sol / ou caia neve, nada o aquece / ou arrefece. Até gosta de Pasárgada, / que, entre outras coisas, / é o melhor sítio do mundo / para se andar de burro.» (VIEIRA, 1980: 520)

Em *Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea* (2011), organizada por Ricardo Riso, Danny Spínola, mostra em «Pasárgadas de Sol», a criação poética como uma tensão entre eu-exterior e eu-interior, sempre em imagens extraídas da ambiência cabo-verdiana: «Como água e como sol que somos,/ De nós mesmos nos alimentamos e procriamos / inventando cascatas de água em inóspitos desertos / construindo pontes, jangadas, céus e paisagens mil». A poesia é, nesse meio, um momento de suprarrealidade, que eclode «do longínquo aceno dos delfins, / Das suas acrobacias e das suas estranhas e místicas melodias / em eterno e terno convite à paixão lunar do meio-dia em Pasárgadas de sol» (SPÍNOLA, 2011: 28).

3. Presença de Bandeira na literatura de Angola e de São Tomé

Em 1951, Mário Antônio escrevia «Rua da Maianga» (que depois incluiu em *100 Poemas*). Aí, são vários os ecos de «Evocação do Recife», a começar pelo confronto do nome antigo com o nome moderno e de homenagem a alguém, do qual os velhos frequentadores não gostam. Outro deles, a memória do que, em tempos antigos, acontecia na rua. Mais tarde, na *Crônica da cidade estranha* (1964), o escritor menciona e glosa versos de Bandeira de «Estrela da Manhã». Refletindo os novos usos de Luanda, que dela fazem agora uma cidade estranha, a estrela da manhã aparece personificada em Vina, de hábitos muito promíscuos, mas que Beto deseja ainda que «degradada até a última baixa» (Cf. ANTÓNIO, 1964: 75).

Na *Antologia de poesias angolanas* (1958), o nome de Bandeira, vem associado ao de Ribeiro Couto. Maurício de Almeida Gomes, em «Exortação!», poema datado de 1957²⁰, conclama todos a criar uma nova poesia angolana, e, como Bandeira, que, em «Evocação do Recife», recusa

²⁰ Segundo Carlos Ervedosa (1953: 8) o poema já havia sido publicado, em 1948, num jornal.

a sintaxe lusíada²¹, ele deseja abolir «suaves endeixas [sic], brandas queixas» (GOMES, 1957: 271). E no mesmo ano, saía, com prefácio escrito pelo poeta brasileiro, certamente por mediação de Ribeiro Couto²² ou de Adolfo Casais Monteiro, o livro de Geraldo Bessa Vítor, que recebera o Prêmio Camilo Pessanha em 1957: *Cubata abandonada*²³. A poesia do angolano tem com a de Bandeira a afinidade da memória da infância, de onde Bessa Vítor também recorta personagens (Sô João, Velho Chico, Bombinga...). Apesar disso, aquilo que chama a atenção do recifense, além do vocábulo cacimba (Ah! O gosto de Bandeira pelas palavras!), é o fato de a poesia de Bessa Vítor saber «‘violentamente a África’, sem ficar apenas nas exterioridades da terra e sua gente» (BANDEIRA, 1958a: 8).

Agostinho Neto, Antônio Jacinto e Antônio Cardoso, em livros datados de 1961, glosam o «Trem-de-ferro», cada um a seu modo, retomando o barulho do trem do poema bandeiriano. Agostinho, em «Caminho do mato» lembra que este é o «caminho da gente cansada», mas também o «caminho do amor», e procura, como Bandeira, imitar o barulho do trem (NETO, 1961: 18 e 19); Jacinto, no «Castigo pro comboio malandro», mostra o caminho inverso — o do comboio que vai para a cidade, e sublinha de maneira mais forte a tristeza do povo: se um dos vagões leva bois, o outro «leva gente triste como os bois / gente que vai no

²¹ Citando Bandeira, Maurício de Almeida Gomes modifica suas palavras (que apenas diziam respeito à língua e não às formas literárias usadas) e as atribui também a Ribeiro Couto: «É preciso criar a poesia brasileira / de versos quentes, / fortes como o Brasil, / sem macaquear a literatura lusíada» (GOMES, 1976: 85)

²² Couto foi Primeiro Secretário da Embaixada do Brasil em Lisboa (1943-1946), onde fez muitas amizades. Mas desde que trabalhou em Marselha (1928-1931) divulgou a poesia brasileira.

²³ Carlos Ervedosa (1953: 28) assim comenta: «*Cubata abandonada*, de nível medíocre, mas que a Agência Geral do Ultramar escolhe para a atribuição do prêmio Camilo Pessanha. Será curioso assinalar ainda, que Manuel Bandeira, o grande poeta do país irmão, aceitou prefaciá-lo nos termos mais elogiosos, mas, como afirmou M. Antônio, Manuel Bandeira pode dar-se a todas as fantasias que nada empana o brilho da sua obra poética, monumental e intocável. Até a de prefaciá-lo um livro que não tem, sob qualquer aspecto, um mínimo de valor.»

contrato» (JACINTO, v. 2, 1976: 133). E, bem ao gosto bandeiriano (v. «Evocação do Recife», onde uma cantiga de roda se imiscui no poema levada pela memória do eu-lírico), introduz no texto uma canção infantil: «Muonde iá Késsua uádibalé / uádibalé uádibalé...» (JACINTO, 1961: 16). Também como Bandeira imita o barulho e o ritmo do comboio: «ué ué ué [...] hii hii hii / te-quem-tem, te-quem-tem te-quem-tem» (JACINTO, 1961: 16 e 17), mas, diferentemente do pernambucano, dá um sentido político ao poema, dizendo que quando o comboio descarrilar e os brancos chamarem os pretos para o empurrarem, vai, mas não empurra nem com chicote (só finge que faz força), para que o comboio, de castigo, durma no meio do caminho.

Já Antônio Cardoso, no «Comboio de Malange», mostra os dois sentidos da direção do comboio e, ao reproduzir o ruído do trem, também imprime um cariz político ao poema: «vou ser como ele / que arfa / Grande / e livre / Quando passa. / Depois / todo povo vai dizer: / MINHA TERRA, MINHA TERRA, MINHA TERRA!» (CARDOSO, 1961: 171).

E se os poetas de Angola ainda colônia portuguesa frequentavam a poesia de Manuel Bandeira, mesmo depois da Independência isso aconteceu. Ernesto Lara Filho escrevia:

Sou uma espécie de brasileiro. Um angolano, nascido em Benguela, filho de pais minhotos. Um português de Angola, que conhece melhor Érico Veríssimo [...] do que Eça de Queiroz [...]. // Sou um angolano capaz de sentir o Brasil, capaz de recitar de cor um poema de Manuel Bandeira. (LARA FILHO, 1990: 61).

É um trecho de Bandeira, do poema «Epígrafe», abertura do livro *A cinza das horas*, que ele cita, de memória ou não, na sua crônica «Roda Gigante», publicada em Paris, em 15 de abril de 1960 (Cf. SOUSA, 2010: 86). Aliás, Ernesto Lara tem em comum com o poeta pernambucano, não só nessa crônica, mas em vários de seus textos, o gosto pela memória da infância, particularmente visível no poema «Infância Perdida», de *Picada de marimondo* (LARA FILHO, 1961: 23).

Se, em Angola, Bandeira serviu de inspiração à criação de uma poesia nacional e seu «trem-de-ferro» lembrou outros trens, instrumentos da opressão, em São Tomé, parece ter tido acolhimento em apenas um

poeta: Francisco José Tenreiro. Retomando o verso em que Bandeira, na «Evocação do Recife», repudia a imitação da sintaxe portuguesa, o são-tomense, que clama pela união de todos os negros, comenta, utilizando o verbo derivado do substantivo usado para desclassificar o negro e inverte os papéis:

Nos terrenos do fumo os negros estão cantando./ Nos arranha-céus de New-York os brancos macaqueando!// Nos terrenos da Virgínia/ os negros estão dançando./ No *show-boat* do Mississípi os brancos macaqueando! (TENREIRO, 1982: 78).

4. Bandeira em Moçambique

Se Guimarães Rosa encontrou eco em Moçambique, embora via Luandino Vieira, como se pode ver numa entrevista dada por Mía Couto (2016), e Jorge Amado recebeu uma homenagem em forma de poema escrito por Noémia de Souza, o mesmo não se pode dizer de Manuel Bandeira. É verdade que «Fábula» de José Craveirinha parece dialogar com o «Balõesinhos» do poeta brasileiro. Se Bandeira, no seu gosto pela pintura e pelo humilde cotidiano, chama a atenção apenas para a pobreza — evidenciada pelos termos «arrabaldezinho», «meninhos pobres», «burguesinhas pobres», «criadas das burguesinhas ricas», «mulheres do povo», «lavadeiras da redondeza», que culmina em «círculo inamovível de desejo e espanto» (BANDEIRA, 1958b: 167-168) — Craveirinha ironiza, a partir do título, o contraste entre pobres e ricos, já que, se numa fábula as personagens costumam ser animais e há uma verdade moral que se oculta sob o véu da ficção, no poema moçambicano é mostrada uma realidade: o «menino gordo» (certamente porque tem o que comer) compra um balão (porque pode) e, de tanto soprá-lo, arrebenta-o; os «meninos magros» (pobres, certamente mal-alimentados, e que não podem comprar o brinquedo), fazem «balõesinhos» (repare-se o diminutivo) dos «restos» do balão arrebentado (CRAVEIRINHA, 2002: 107).

5. Conclusão imperfeita

Os poetas cabo-verdianos foram os primeiros a acusar a recepção da poesia bandeiriana e aqueles onde ela foi mais produtiva. Pasárgada e a Estrela da Manhã foram as imagens de Bandeira de que mais se apropriaram os poetas da *Claridade*, lendo a primeira como um espaço de evasão, de fuga aos limites impostos, não pela doença, como foi o caso do poeta brasileiro, mas pela seca, pela fome, além da própria situação de insularidade em que viviam e a que eram devotados. Já a segunda foi, de uma maneira geral, lida como a própria poesia. No entanto, a ideia de Pasárgada foi rejeitada por traduzir evasão. Mas, até os dias presentes, a poesia de Bandeira encontra interlocutores entre os cabo-verdianos.

Em Angola, os textos Manuel Bandeira foram relidos muitas vezes com caráter político, servindo não só de inspiração à criação de uma poesia nacional, como denunciando a opressão colonial. No entanto, a memória da infância, traço marcante em «Evocação do Recife», também se fez presente nos textos de alguns escritores.

Em Moçambique e em São Tomé a presença do pernambucano é quase inexistente. Apenas «Balões» encontra eco em Craveirinha, que, retomando o assunto em «Fábula», insere no novo texto, já a partir do título, a ironia, mas também a denúncia do contraste entre pobres e ricos. Já Francisco José Tenreiro, valendo-se do verbo macaquear — utilizado por Bandeira em prol de uma independência linguística do Brasil com relação a Portugal —, apela também à superioridade e independência dos negros com relação aos brancos.

Na literatura da Guiné, pouco difundida, não foi ainda possível encontrar nenhuma interlocução com Manuel Bandeira.

E porque ainda se não terminou a investigação de que este trabalho é parte, as conclusões são provisórias, como provisórias são sempre as conclusões de quem trabalha com recepção.

Bibliografia

- ALCÂNTARA, Osvaldo (1947) – «Deslumbramento». *Claridade. Revista de arte e letras*, 5, São Vicente - Cabo Verde, (setembro): 12
- ALCÂNTARA, Osvaldo (1947) – «Rapsódia da ponta da praia» *Claridade. Revista de arte e letras*, 5, São Vicente - Cabo Verde, (setembro): 13
- ALCÂNTARA, Osvaldo (1991) – *Cântico da manhã futura*. Linda-a-Velha: Edições ALAC.
- ANTÓNIO, Mário (1947) – *Crónica da cidade estranha*. Queluz: Literal
- BANDEIRA, Manuel (1958a) – «Prefácio». In: VÍTOR, Geraldo Bessa. *Cubata abandonada*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 9-10.
- BANDEIRA, Manuel (1958b) – *Poesia e prosa*, 2 vol. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar.
- BANDEIRA, Manuel (1967) – «Itinerário de Pasárgada». *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, p. 39-132.
- BANDEIRA, Manuel (1977) – «Presente». *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar Editora, p. 527-529.
- BARBOSA, Jorge (1937) – «Poema». *Claridade*, 3, São Vicente - Cabo Verde, (março): 5.
- BARBOSA, Jorge (1947) – «Carta para Manuel Bandeira». *Claridade*, 4, São Vicente - Cabo Verde, (janeiro): 25.
- BARBOSA, Jorge (1948) – «Banquete». *Claridade*, 6, São Vicente - Cabo Verde, (julho): 10-11.
- BARBOSA, Jorge (1956) – *Caderno de um ilhéu*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- BARBOSA, Jorge (1957) – «Simplicidade». *Claridade*, 4, São Vicente - Cabo Verde, (janeiro): 39.
- BARBOSA, Jorge (1958) – «Palavra profundamente». *Claridade*, 8, São Vicente - Cabo Verde, (maio): 26.
- BARBOSA, Jorge (1993) – «Ocorrência em Birmingham». In SANTOS, Elsa Rodrigues dos (org.). *Jorge Barbosa: poesia inédita e dispersa*. Lisboa: Edições ALAC, 148.
- CARDOSO, Antônio (1961) – «Comboio de Malange». In *Poemas de circunstância*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, 1961: 171. Coleção Autores Ultramarinos, 5.
- CLARIDADE, nº 7 (1949) – «Professor Artur Ramos», São Vicente - Cabo Verde, p. 52.
- CLARIDADE, nº 8 (1958) – «Apontamento», São Vicente - Cabo Verde, p.

66-67.

CLARIDADE, nº 8 (1958) – [sem título] São Vicente - Cabo Verde, p. 74-75.

COUTO, Mia (2016) – «Mia Couto fala da influência de Guimarães Rosa na sua prosa poética». <https://www.portalraizes.com/1mia-couto-guimaraes-rosa/> Acedido a 21 de fevereiro de 2018.

CRAVEIRINHA, José (2002) – *Obra poética*. Maputo: Direção da Cultura da União dos Escritores Moçambicanos.

DUARTE, Vera (2001) – *O arquipélago da paixão*. Praia: Artiletra.

ELÍSIO, Filinto (1998) – «A poesia do reverso» (*Poesia II*). In ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro (org.). *Mirabilis de veias ao sol*. Praia: Instituto de Promoção Cultural, p. 231.

ERVEDOSA, Carlos (1963) – *A literatura angolana (resenha histórica)*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.

FORTES, Corsino (1974) – *Pão & fonema*. Lisboa: Sá da Costa.

FORTES, Corsino (1986) – *Árvore & tambor*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

FRANÇA, Arnaldo (1947) – «A conquista da poesia». *Claridade*, 5, São Vicente - Cabo Verde, (setembro): 33.

GOMES, Maurício de Almeida (1976) – «Exortação». In NOBRE, Maria da Conceição. *Antologia de poesias angolanas*. Nova Lisboa: Câmara Municipal de Nova Lisboa, 1957, p.271-277.

JACINTO, Antônio (1961) – «Castigo prò Comboio Malandro». In *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, p. 15-17. (Col. Autores Ultramarinos, 9).

LARA FILHO, Ernesto (1961) – *Picada de marimondo*. Nova Lisboa: Publicações Bailundo.

LARA FILHO, Ernesto (1990) – *Crônicas da Roda-Gigante*. Porto: Afrontamento.

LIMA, Mário (2005) – *Minhas aquarelas no espaço e no tempo*. Praia, Edição do Autor.

LOPES, Baltazar (1936) – «Notas para o estudo da linguagem das ilhas». *Claridade*, 2, São Vicente - Cabo Verde, (agosto): 5 e 10.

LOPES, Baltazar (1947) – «Uma experiência românica nos trópicos». *Claridade*, 4 e 5, São Vicente - Cabo Verde, (janeiro): 15-22 e (setembro): 1-10.

LOPES, João (1936) – «Apontamento», *Claridade*, 1, São Vicente - Cabo Verde, (março): 9.

LOPES, José António (1993) – *As últimas páginas do Apocalipse*. [s.l.],

Edição do Autor.

LOPES, José Vicente (2007) – *A fortuna dos dias* (contos). Praia: Spleen.

LOPES, Manuel (1936) – «Tomadas de vista». *Claridade*, 3, São Vicente - Cabo Verde, (março): 9 -10.

MARIANO, Gabriel (1986) – *Louvação da Claridade*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro

MARIANO, Gabriel (2001) – *Vida e morte de João Cabafume*. 2ª ed. Lisboa: Vega.

MARTINS, Ovídio (1962) – *Caminhada*. Lisboa: CEI.

MORAZZO, Yolanda (2006) – *Poesia completa: 1954-2004*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

NETO, Agostinho (1961) – «Caminho do Mato». In *Poemas*. Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, p. 18 –19 (Coleção Autores Ultramarinos, 8).

NÉVADA, António de (2008) – «Vozes em Uníssonos». In FONTES, Francisco (org.). *Destino de bai: antologia de poesia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português, p. 241-250.

OLIVEIRA, [José] Osório de. (1936) – «Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil». *Claridade*, 2, São Vicente - Cabo Verde, (agosto): 4.

OSÓRIO, Oswaldo (2007) – *A sexagésima sétima curvatura*. Praia (Cabo Verde): Dada.

RIBEIRO, Maria Aparecida (1992) – «O jardim das Hespérides e o reino de Pasárgada. A recepção do Neo-romantismo português e do Modernismo brasileiro na literatura de Cabo Verde». Separata da *Miscelânea de estudos em honra do Prof. A. Costa Ramalho*. Coimbra: Faculdade de Letras.

RIBEIRO, Maria Aparecida (2014) – «Manuel, Bandeira de uma língua: o poeta e os escritores portugueses». *Brazil/Brasil, a journal of brazilian literature*, 49: 5-25

SANT'Y AGU, Nzé di (2008) – «Parábola sobre o Castanho Sofrimento». In FONTES, Francisco (org.). *Destino de bai: antologia de poesia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português, p. 25-26.

SILVEIRA Pedro (1954) – «Relance da literatura cabo-verdiana», *Cabo Verde*, 59, (27/08): 1.

SOUSA, Carlos Teixeira de (2010) – *Crónicas de Erneto Lara Filho*. Versão integral de *Roda-Gigante*. Lisboa: CLEPUL.

SPÍNOLA, Danny – «Pasárgadas de Sol». In RISO, Ricardo (org.). *Cabo Verde: antologia de poesia contemporânea*. Acedido a 10 de novembro de 2012 In <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/ANTOLOGIA-CABO-VERDE.pdf>.

- TENREIRO, Francisco José (1982) – «Negro de todo o mundo». In *Coração em África*. Linda-a-Velha: ALAC, p. 76-81.
- VELHINHO, Valentinous (2002) – *O túmulo da Fénix*. Praia: Edições Artiletra.
- VELHINHO, Valentinous (2008) – *Tenho o infinito trancado em casa*. Praia: Edições Artiletra.
- VELHINHO, Valentinous (2011) – *Noites ao cair da noite*. Praia: Edições Artiletra.
- VIEIRA, Arménio (1976) – «Bicho-Gente», In FERREIRA, Manuel (org.). *No reino de Caliban. Antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa*, v. 1. Lisboa: Seara Nova, p. 222-223.
- VIEIRA, Arménio (s.d.) – «Evocação da minha infância», In *Mákua. Antologia poética*, 1. Sá da Bandeira: Publicações Imbondeiro, p. 22-23
- VIEIRA, Arménio (2008) – «Derivações». In FONTES, Francisco (org.). *Destino de bai: antologia de poesia inédita cabo-verdiana*. Coimbra: Saúde em Português, p. 323-324.
- VÍTOR, Geraldo Bessa (1958) – *Cubata abandonada*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar (Pref. de Manuel Bandeira).

Bartolomeu Fragoso e Jorge de Montemor: poesia e censura

Sheila Hue¹

Francisco Adolfo Varnhagen, na alentada *História geral do Brasil*, não faz alusão a Bartolomeu Fragoso, o jovem poeta recém-saído do colégio dos jesuítas, ativo na vida cultural de Salvador da Bahia naquele ano de 1591 em que, denunciado por colegas, é processado e condenado pelo Santo Ofício. A acusação incidia num episódio ocorrido ainda no ambiente escolar. O aluno Fragoso teimara veementemente com o mestre sobre a medida da circunferência da terra e, na frente de vários, «à porta dos estudos», blasfemara. «Tão certo estou nestas contas que, dado caso que cá viesse Cristo e me dissesse não ser assim, cuida não daria crédito a mo dizer»² (VAINFAS, 1997: 97), vociferou ele, no dia 20 de agosto desse mesmo ano, segundo confissão que fez durante o tempo da graça, diante do inquisidor Heitor Furtado de Mendonça, durante a primeira visita do Santo Ofício às partes do Brasil.

É assim que os problemas do poeta colonial, licenciado em Artes, começam. E terminariam com uma pena pesada: degredo da Bahia para todo o sempre e a humilhação de «sair a público desbarretado, cingido com uma corda, vela acesa na mão, e fazer abjuração de leve suspeita na fé após ouvir a sentença na igreja» (VAINFAS, 1997: 97). Todas as

¹ Pesquisadora e Professora do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Publicou e organizou artigos no âmbito dos discursos quincentistas sobre o Brasil e dos estudos camonianos, como a coletânea de *França Antártica: ensaios interdisciplinares*, em colaboração com Maria Berbara e Renato Meneses, e as edições comentadas *20 sonetos*, de Luís de Camões e *Carta de Achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, pela editora da Unicamp.

² A confissão de Fragoso foi publicada em *Confissões da Bahia*, organizada por Ronaldo Vainfas, com uma importante introdução, e está no processo da Torre do Tombo ANTT.IL, proc. 10423.

cerimônias do Santo Ofício na cidade de Salvador foram espetaculares, encenações intimidadoras levadas a cabo com muita pompa e aparato (MOTT, 2010: 21). Desde a chegada da comitiva de Furtado de Mendonça, em 9 de junho de 1591, o medo se instalara na cidade e ao longo da visitação centenas de colonos seriam denunciados, confessariam, e alguns acabariam encarcerados ou atingidos por sentenças dos mais variados graus, a maioria deles cristãos-novos (NOVINSKI *et al.*, 2016).

Mesmo alguns dos que relataram os seus delitos durante o período da graça, como fizera Fragoso, talvez já ciente de que seria delatado pelos colegas, não escapariam a sentenças e condenações. Pouco após a chegada do visitador, colaram-se pelas portas das igrejas da cidade dois documentos do Santo Ofício, que eram também lidos em voz alta, ou seja «publicados», de forma a dar início aos trabalhos e instruir a população: o Edital da Fé e o Monitório³, que instavam os habitantes a denunciarem e confessarem os delitos próprios e alheios, durante o período de 30 dias, o «tempo da graça», que garantia isenção de penas mais graves àqueles que declarassem todos os pecados, de forma completa e sem lacunas, seguindo a ementa das matérias esmiuçadas no Monitório (VAINFAS, 1997: 20).

Os documentos elencavam os temas sujeitos a penalidades, fornecendo à população apavorada um guia para as suas «denúncias» e confissões. Os moradores de Salvador deveriam relatar na mesa do Santo Ofício, defronte a Heitor Furtado de Mendonça e, frequentemente, diante da presença de autoridades coloniais, como o bispo António Barreiros, o provincial dos jesuítas Marçal Beliarte e o reitor do colégio, o padre Fernão Cardim, «tudo o que souberem de vista ou de ouvida, que qualquer pessoa tenha feito, dito ou cometido contra a nossa Santa Fé Católica» (MOTT, 2010: 22), sob pena de «excomunhão maior» (ABREU, 1935: XXXV). O

³ «Monitório do Inquisidor Geral, per que manda a todas as pessoas que souberem d'outras, que forem culpadas no crime de heresia, e apostasia, o venhão denunciar em termo de trinta dias» (ABREU, 1935: XXX). Um dos itens especificava: «se algũas pessoas, ou pessoa, tem livros, e escrituras, para fazer os ditos cercos, e invenções dos diabos, como ditto he, ou outros algũs livros, ou livro, reprovados pela Sancta Madre Igreja» (1935: XXXIV).

Monitório especificava as faltas a serem reveladas: práticas judaizantes, descritas em pormenor, luteranismo, leitura da Bíblia em língua vernácula, apostasia, sodomia, bigamia, bestialidade, feitiçaria, adoção de costumes gentílicos (isto é, dos indígenas do Brasil) e, o que mais interessa ao caso de Bartolomeu Fragoso, a leitura de livros condenados pela Igreja e arrolados no *Index prohibitorum* (VAINFAS: 1997).

Nas *Confissões da Bahia*, que traz depoimentos dos moradores de Salvador e do Recôncavo, uma das informações mais interessantes para os estudos literários são as referências à leitura de livros proibidos. O mais citado deles é *La Diana*, do poeta e músico português Jorge de Montemor (1520/25-1561), publicado em Valencia, em 1558/1559, uma novela pastoril que mescla prosa e poesia e que foi uma das obras de ficção mais lidas em sua época (MONTERO, 1996: XXVII), gerando uma série de imitações e continuações, uma verdadeira escola de *dianas*. O livro seria muitas vezes impresso, e hoje são conhecidas 16 edições no século XVI, 32 edições nos séculos XVI e XVII, sem contar as traduções (MONTERO, 1996: XXXIII). Montemor passou a Castela ainda na década de 1540, quando era cantor da capela da Infanta D. Maria, irmã de D. João II (FARDILHA, 2007: 95), e em seguida passou ao serviço de D. Joana, filha de Carlos V, e com ela retornou a Portugal em 1552, por ocasião do casamento desta com o príncipe D. João de Portugal, tendo, após a morte deste, acompanhado de volta a princesa, em maio de 1554.

Jorge de Montemor, contemporâneo de Camões, escreveu grande parte de sua obra em castelhano, num período de intenso bilinguismo em Portugal por parte dos poetas. *Los siete libros de la Diana* narra uma série de enredos amorosos, envolvendo diferentes pastores e pastoras, centrando-se na história da infeliz Diana, apaixonada por Sireno e casada com outro. Entre os vários casos vividos ou relatados há aquele contado pela personagem Selvágia, no livro I, que trata do amor entre duas mulheres. Encontra-se na obra também o emprego corriqueiro de filtros e poções de amor, além de outras artes mágicas (também relatadas nas *Confissões da Bahia*, e empregadas por mulheres visando «amansar» os maridos).

Os casos amorosos, sentimentos e lamentos são narrados por meio da narrativa e de poemas (sonetos, sextinas, tercetos, liras, oitavas, motes e glosas, romances, canções, vilancetes e outras formas poéticas) cantados pelas personagens, que se acompanham, ou são acompanhados, com a execução de instrumentos musicais, como o alaúde, a harpa e o saltério, de maneira que a poesia é encenada de forma vocal e musical, perfeitamente integrada ao enredo. Podemos observar, ao longo dos sete livros da *Diana*, uma estrutura quase operística, em que são identificáveis embriões de técnicas posteriormente usadas na ópera (DAMINANI, 1983; MONTERO, 1996). *L'Orfeo*, de Cláudio Monteverdi, a primeira ópera, surgida no século seguinte, pode ser também entendida como uma das reverberações do enorme sucesso da *Diana*, o livro precursor das novelas pastoris ibéricas, cujo canto de Orfeu, no livro IV, era uma peça célebre entre os letrados (HUE, 2019).

O livro de Montemor (Montemayor na Espanha) entrou pela primeira vez para o rol de livros de leitura proibida no *Index* português de 1581 – de responsabilidade de D. Jorge de Almeida, Arcebispo de Lisboa e Inquisidor Geral –, que também incluiu outras obras de temática amorosa, como a *Celestina*, *best-seller* do período, o *Orlando furioso*, de Ariosto, e a *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro (VEGA, 2013: 55). O rol organizado por Almeida inaugurava em Portugal a proibição de novelas e de obras de temática erótica, como a *Celestina*, que eram de leitura corrente e popular na Península Ibérica. Tal recrudescimento dos índices da Inquisição em Portugal reflete as diretrizes censórias, no que diz respeito a livros e leitura, emanadas por Roma na década de 1570, segundo María José Vega (2013:59), e uma maior observância à regra VII do índice de livros proibidos do Concílio de Trento, que vedava as temáticas eróticas, «lascivas e obscenas».

Vega observa também que o *Index* espanhol de 1583, contemporâneo do organizado por D. Jorge de Almeida, não proíbe as novelas objeto de censura no rol português, e que a inquisição espanhola

jamais acolheu a regra VII do index tridentino.⁴ Curiosamente, o inquisidor de Goa, Rui Sodrinho, solicitou ao Santo Ofício em Portugal, em 1585, que liberasse a leitura da *Diana*, do *Orlando*, da *Celestina* e de outras «obras d'amores», obtendo a suspensão da pena de excomunhão para a população goesa, composta por «soldadesca e gente solta», segundo Sodrinho (VEGA, 2013: 56; RÉVAH, 1960: 77).

Mas na capitania da Bahia, na cidade de Salvador, o primeiro visitador, o temido Heitor Furtado de Mendonça,⁵ perseguiu diligentemente os leitores coloniais da *Diana* de Jorge de Montemor.⁶ Confessaram ler a novela pastoril o jovem licenciado Bartolomeu Fragoso,⁷ a senhora Paula de Sequeira, esposa do contador da fazenda real, o jovem

⁴ «El Inquisidor general Gaspar de Quiroga no consideró oportuno incluir, entre las reglas del índice español de 1583, ninguna referencia a la deshonestidad ni a la lascivia: en Portugal y en Italia, en cambio, la regla VII tridentina se aplicó desde 1564 y fue endureciéndose hasta alcanzar el máximo rigor en su formulación en el índice clementino de 1596» (VEGA, 2013: 68).

⁵ Sobre o Inquisidor, Ronado Vainfas nota que este extrapolou «as instruções que recebera do Cardeal Alberto, as quais o investiam do poder de, sobretudo, instruir os processos cabíveis, remetendo os suspeitos para Lisboa, e só despachando os casos mais simples. Mandou prender suspeitos sem licença do Conselho Geral do Santo Ofício, órgão máximo da Inquisição portuguesa; processou na colônia réus que deveriam ser julgados na metrópole; enviou a ferros para Lisboa réus com processos mal instruídos; absolveu indivíduos com grave presunção de culpa, segundo os inquisidores de Lisboa; sentenciou gente que o Conselho considerava inocente; realizou, enfim, verdadeiros autos-de-fé públicos, sem ter autorização para tanto, embora não tenha condenado ninguém à fogueira de *motu proprio*» (1997: 27-28).

⁶ A visitação do Santo Ofício, em seguida à Bahia (1501-1593), instalou-se em Pernambuco (1593-1595) e ali também processos e condenações incidiram sobre alguns habitantes que liam livros proibidos, sendo o mais citado a *Diana* de Montemor. Um deles foi Bento Teixeira, autor da *Prosopopeia*, epopeia escrita no Brasil no século XVI e publicada em Lisboa em 1608, condenado por práticas judaizantes.

⁷ Villas Boas Tavares sugere que a edição lida por Bartolomeu Fragoso possa ser «*Los siete libros de la Diana*, feita em Lisboa em 1565, e que se vendia em casa do livreiro Francisco Grapheo, com aprovação subscrita por Frei Manuel da Veiga» (2004: 185).

baiano Domingos Gomes Pimentel, filho de lavrador, além de Nuno Fernandes, também natural da Bahia, morador do Recôncavo, filho de mercador, que, além da novela defesa, declarou ter lido também a *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, obra arrolada no *Index*, e as *Metamorfoses* de Ovídio (anotada pela mesa da Inquisição como «Ovídio de Metamaforçis»), sendo este último o único volume que ainda guardava em casa, segundo afirmou, tendo sido instado a trazê-lo para a mesa inquisitória. A leitura de livros defesos implicava a excomunhão, e todos confessaram terem lido «muitas vezes pelo dito livro» e, por o terem lido, pediam perdão ao Inquisidor, durante o «tempo da graça», acreditando numa comutação ou alívio da penalidade prevista.

Há um ponto em comum nos testemunhos sobre a leitura da *Diana*. Nuno Fernandes, aos 30 anos, declarou que sabendo que «o livro chamado Diana era defeso, ele, contudo, leu por ele muitas vezes, não lhe lembra quantas» (VAINFAS, 1997: 300). Domingos Gomes Pimentel confessou que, quando tinha 18 anos, possuía um exemplar da *Diana* e que «leu muitas vezes pelo dito livro», mesmo sendo advertido por um aluno do colégio dos jesuítas que o livro era defeso. Bartolomeu Fragozo relatou que «lendo ele por uma Diana, lhe disseram que era proibido aquele livro e, sem embargo disso, ele o acabou de ler depois de ouvir que era proibido» (VAINFAS, 1997: 99). E na tentativa de abrandar a sua culpa, afirmou que «quanto ao livro Diana, já o rompeu, e assim como o ia lendo o ia rompendo», o que indica ter sido possuidor de um exemplar, mesmo que o episódio das páginas lidas e imediatamente rasgadas, visivelmente, careça de fundamento e pareça ser uma estratégia pueril diante do Santo Ofício. Paula de Sequeira, figura nuclear da vida cultural na cidade de Salvador, e processada principalmente pela leitura da *Diana*, não confessou no tempo da graça as suas práticas com os livros, tendo se concentrado em suas práticas sexuais com parceiras femininas.

Tais depoimentos demonstram a popularidade da obra de Montemor na colônia e testemunham uma fruição reiterada, constante, do livro. Sendo a *Diana* um volume extenso e de conteúdo complexo, e não uma obra de fácil leitura, dificilmente era utilizado como hoje nós lemos um livro, individualmente e em silêncio, começando do início e seguindo

página a página até ao final, quando então abandonamos o volume e damos por terminado o processo. A leitura colonial da *Diana*, novela pastoril que de certa forma também se configura como uma coletânea de poemas cantados pelas personagens com acompanhamento musical e entonação vocal minuciosamente descritos,⁸ parece indicar formas de uso e de fruição relacionadas a práticas culturais e sociais coletivas, numa época em que a oralidade e a *performance* eram dominantes.

A *Diana* de Montemor relaciona-se com as práticas musicais do período (HUE, 2019), que incluíam dinâmicas de salão incluindo o canto de peças poéticas, como sonetos, tercetos e romances, acompanhado por música instrumental, como testemunham os nove livros de *vihuela* publicados no século XVI na Espanha e também correntes em Portugal⁹, indiciando outros usos do livro e da leitura. Montemor era músico, cantor, e sua obra mais célebre reflete sua vivência profissional nos salões das altas damas da nobreza castelhana a quem serviu com a encenação de ricos espetáculos musicais.

Todos os poemas da novela pastoril representam falas das personagens e são introduzidos por frases como «tomó una zampoña y, tañendo un rato, cantaba con gran tristeza estos versos» (MONTEMAYOR, 1996: 19), «templando los dos pastores sus instrumentos, con mucha gracia y suavidade comenzaron a cantar lo siguiente» (1996:33), «Alanio, al son de su rábel, comenzó a cantar lo siguiente» (1996: 55). Há poemas encenados com múltiplas vozes e acompanhados por grupos instrumentais e aqueles a uma só voz (monodia), como os citados acima, acompanhados por um único instrumento, tocado geralmente pelo próprio cantor, cordofones como a rabel (rabel) e a harpa. Tais encenações musicais podem ser encontradas também no *El cortesano* (1561), de Luís Milán,

⁸ Um exemplo: «y luego comenzaron cuatro voces muy acordadas a cantar esta canción» (MONTEMAYOR, 1996: 112).

⁹ O primeiro desses livros a ser publicado, intitulado *El Maestro*, do poeta e *vihuelista* Luis Milán, impresso em Valencia em 1536, é dedicado ao rei português D. João III. Na epístola dedicatória ao monarca patrocinador da publicação da obra, Milán registra que Portugal é «la mar de la música», pois no reino lusitano tanto estimam quanto entendem música.

obra inspirada no *Cortesão* (1528) de Baldassare Castiglione, principalmente no último capítulo (MILÁN, 2006: 585), em que são representadas variadas formas de realização oral e musical de poemas de diferentes gêneros nos salões da nobreza espanhola.

O uso musical dos livros impressos de poesia pode ser observado na França desde a publicação, em 1552, de *Les amours*, de Pierre de Ronsard (1524-1585) – poeta da mesma geração que Montemor e Camões –, volume que traz ao final um suplemento musical com partituras criadas por quatro compositores franceses. Como explica Jean Vignes, o suplemento musical é «une réalisation décisive pour accomplir l’union de la poésie et de la musique ardemment désirée par les humanistes en général et par Ronsard en particulier» (2016: 6)¹⁰.

O poeta francês da Pléiade propunha uma concepção poético-musical dos poemas impressos: «car la Poesie sans les instruments, ou sans la grace d’une seule, ou plusieurs voix, n’est nullement agreable, no plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d’une plasainte voix»¹¹ (RONCARD, 1903: 8). No prólogo ao leitor, o poeta refere diretamente o emprego musical dos livros impressos de poesia por parte dos leitores: «J’ai faict imprimer, et mettre à la fin de ce présent livre, la Musique, sur laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en icelluy... » (*apud* OUVRAD, 1988: 152)¹². E a prática teve seguimento. Na década de 1570, na França, foram impressos livros com pautas musicais especificamente compostas para o acompanhamento dos sonetos de Ronsard, *songbooks* da Primeira Modernidade¹³. *Os libros de vihuela*

¹⁰ «é uma realização decisiva para efetivar a união entre a poesia e a música, ardentemente desejada pelos humanistas em geral e por Ronsard em particular».

¹¹ «pois a poesia sem os instrumentos, ou sem a graça de uma só ou de muitas vozes, não é nem um pouco agradável, não mais do que os instrumentos sem serem animados pela melodia de uma agradável voz».

¹² «Fiz imprimir, e incluí ao final do presente livro, a Música, com a qual tu poderás cantar uma boa parte do conteúdo do mesmo».

¹³ *Sonnetz de Pierre de Ronsard*, de Philippe de Monte, *Sonnetz de P. Ronsard, mis em musique par Guillaume Boni*, entre outros, que evidenciam a prática musical da poesia (OUVRARD, 1988: 149-150).

publicados na Espanha eram semelhantes, traziam poemas de vários gêneros e autores acompanhados de pautas musicais, e se destinavam ao divertimento doméstico.

Nos depoimentos coloniais, colhidos pelo Santo Ofício na cidade de Salvador da Bahia e no Recôncavo em 1591 e 1592, em que os confitentes repetem terem lido muitas vezes «pelo» mesmo livro, podemos perscrutar não apenas a leitura ou a posse do volume por agentes de diferentes estratos sociais – filhos de alfaiates, como Fragoso, de pequenos proprietários de terra (lavradores) e de mercadores, sempre de alguma forma relacionados ao colégio dos jesuítas em Salvador –, mas também indícios das dinâmicas poético-musicais peculiares à Primeira Modernidade. A voz, a música e a poesia andavam igualmente ligadas na colônia portuguesa, e o salão de Paula de Sequeira, frequentado por Bartolomeu Fragoso, surge como uma ativa célula cultural¹⁴, brutalmente dissolvida pela chegada do Santo Ofício à Bahia e pela implacável atuação do inquisidor Heitor Furtado de Mendonça.

Paula de Sequeira foi condenada também pelas performances poético-musicais que promovia em sua casa. Conforme registra seu processo guardado na Torre do Tombo (proc. 3307), estudado por Isabel Drumond Braga, a senhora portuguesa radicada em Salvador e casada com um alto funcionário régio «mandava cantar per um moço músico de nome Manuel que tinha em casa as cantigas da dita Diana», como declarou um dos denunciantes (BRAGA, 2017). Note-se que a *Diana* era, materialmente, um livro adequado para o fácil transporte e manuseio, geralmente

¹⁴ «Paula de Sequeira parece ter criado uma pequena assembleia na sua casa, uma assembleia antes da dos séculos XVII e XVIII e com uma participação menos seleta, é certo, mas nem por isso tão diferente dos propósitos dessas reuniões literárias que fascinaram os intelectuais dos dois sexos nas centúrias seguintes. E, retenha-se que se trata de uma plebeia, com menos acesso à cultura e ao lazer do que as mulheres dos grupos privilegiados, com mais possibilidades de dedicação à leitura e à conversação, à sociabilidade à volta dos livros da sua pequena biblioteca, na qual apesar da circulação de manuscritos ser corrente na época, só contava impressos» (BRAGA, 2017).

impresso no formato *in 8º*, perfeito para ser levado na algibeira, um *songbook* portátil.

Denunciada pelo jesuíta Baltazar de Miranda e pelo próprio Bartolomeu Fragoso, ambos de 25 anos, pelo fato de ler livros proibidos, Paula respondeu com sobrançeria diante da mesa censória: sabia que a «Diana de Montemaior era defesa, porém que ela a tinha e folgava de a ler e que a achava mui boa que não sabia porque a defendiam» e que «havia de pedir licença ao Bispo» para continuar a ler, legalmente, a obra (BRAGA, 2017). Nesta segunda confissão, já fora do tempo da graça, a esposa do contador real declarou que «é verdade que ela em muitos tempos leu o dito livro chamado Diana e lia por ele muitas vezes perante a gente de sua casa e alguma vez perante Maria Pinheira». Afirmou possuir ainda um volume de sonetos de Jorge de Montemor (talvez uma das edições do *Cancioneiro*¹⁵ de poemas de amor, ou um extrato desse impresso) e a proibida *Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, o segundo livro mais citado nas confissões e denúncias da Bahia (BRAGA, 2017).

Frequentador da casa de Paula de Sequeira, Bartolomeu Fragoso foi preso em 8 de janeiro de 1592, ocasião em que os papéis com suas obras poéticas foram recolhidos pelo Santo Ofício e, posteriormente, anexados ao processo, guardado na Torre do Tombo (proc. 10423). Pedro Villas Boas Tavares estudou a documentação e publicou em dois artigos (2003; 2004)¹⁶ parte dos poemas do jovem poeta colonial, ainda praticamente desconhecido e pouco estudado¹⁷. O ex-aluno do colégio

¹⁵ Como *Cancionero del excellentissimo Poeta George de Monte Mayor: de nueuo emendado y corregido*, impresso em Alcalá de Henares em 1572, cuja primeira edição saiu em 1554.

¹⁶ «Imagens da Baía de finais de Quinhentos (atribuições e saberes de um colegial)» (2003).

¹⁷ Veja-se também, de Villas Boas Tavares, «Imagens da Baía de finais de Quinhentos (atribuições e saberes de um colegial)», *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, 603-613.

inaciano, figura de relevo na cena cultural baiana, era um homem de letras em plena atividade e trabalhava também em traduções¹⁸.

Podemos ler no processo, excelentemente preservado, as denúncias, os depoimentos e, nas folhas sequestradas ao próprio poeta, seus poemas manuscritos, com sua própria letra. Entre os maços manuscritos, encontrava-se uma folha copiada da *Diana*, um dos delitos literários de que foi acusado pelo Inquisidor, e que demonstra a circulação em folhas soltas de poemas próprios e copiados. No processo guardado na Torre do Tombo podemos ter acesso à poesia escrita pelo jovem luso-baiano, autor de sonetos, romances e que estava compondo uma peça poética, a partir da tradução do livro de Tobias para ser representada na festa de Nossa Senhora da Ajuda, encomendada pelo mordomo da importante celebração baiana (TAVARES, 2004: 188). Todos os papéis de Fragoço foram objeto de contestação por parte do Inquisidor e arrolados como crimes.

Lembremos que em 1592 a maior parte das obras poéticas de temática amorosa dos contemporâneos de Camões ainda não tinha sido impressa e corria manuscrita. Nas confissões e denuncias da Bahia só há referências a livros impressos. Podemos inferir, portanto, que uma das obras lidas por Bartolomeu Fragoço, além da *Diana* e da *Eufrosina*, teria sido o tal «livro de sonetos» de Jorge de Montemor que Paula de Sequeira relatara possuir e ler. Sendo a leitura de poesia um evento de sociabilidade e geralmente desenvolvido em público, e sabendo que a casa da senhora era um reduto cultural de música e poesia, podemos pensar que a

¹⁸ Os inquisidores encontraram entre seus papéis uma tradução, em «letra de pena», do Livro de Tobias, do Velho Testamento, até ao «onzeno capítulo inclusive» (TAVARES, 2004: 187). Eram proibidas pelo Santo Ofício, e penalizadas com a excomunhão, a leitura ou a tradução da Bíblia em «linguagem». Fragoço encontra um subterfúgio de forma a escapar do delito: «Explicou o réu que tinham sido escritos por Lopo Delgado, casado no Porto, que fora capitão em Itamaracá, e «os dias passados» ainda se encontrava na Baía. Lopo Delgado fora-os escrevendo, à medida que ele os ia traduzindo. A intenção era acabar de traduzir toda a história de Tobias, «pera depois a ir compondo em metro português» (TAVARES, 2004: 187).

circulação oral de poemas em Salvador da Bahia incluía, além dos poemas da *Diana*, os sonetos do referido volume.

Entre os papéis subtraídos pela Inquisição, preservados até hoje, encontra-se um conjunto de sonetos que compõe um verdadeiro cancioneiro dedicado não a altivas e puras Lauras, mas a duas irmãs de má fama, moradoras da cidade de Salvador, as «baldaias» como lhes chama Bartolomeu Fragoso, que escreve para uma e para outra no mesmo tom apaixonado e desabrido. Como o seguinte poema dedicado à Magdalena Correa, caprichosamente copiado em centro de página, como os demais, e finalizado com um herético *Laos Deo*, tendo em vista se tratar de um poema para uma mulher «desonesta, mundana e pecadora»¹⁹, como registra a Sentença, encadernada logo após os seus papéis pessoais:

Em quem se vio ja mais aver beleza
perfeita, e descriçam, saber e arte,
em que sempre hum senão por qualquer parte
não tivesse que tachar a natureza?
Em quem se vio ja mais aver fineza
de pratica, memoria, cõ que mate
a todo o mundo de, e por boa arte,
os olhos olhem brandos cõ viveza?

Em vos, Senhora Magdalena Correa
entendo so aver tal perfeiçam
de saber, arte, beleza e sentido,

Por quem minhalma, e vida, e coraçam,
sendo polo amor chagado e mais ferido,
con setas de fogo ardente se derrea.

(TAVARES, 2004: 189)

Do cancioneiro mundano de Fragoso, vale a pena ler também o poema transcrito abaixo, dirigido à mesma senhora, um soneto com jogos conceituais, com um remate sintaticamente sofisticado e verbos saídos das oficinas coloniais de Salvador, como «dorando» e «esmaltando»:

¹⁹ Proc. 10423, f. 98.

Magdalena Correa, a quem a natureza
Andou com perfeição, e fermosura,
Graça, saber, aviso, e arte pura,
Dorando, e esmaltando sua beleza

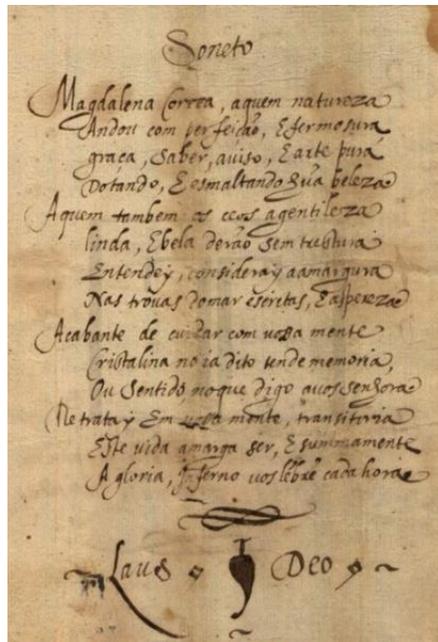
A quem também os ceos a gentileza
Linda, e bela devão sem mestura,
Entendey, consideray a amargura
Nas trovas domar escritas, e aspereza

Acabante de cuidar com vossa mente
Cristalina no já dito tende memória
Ou sentido, do que digo a vós senhora.

E tratai em vossa mente transitória
Este vida amarga ser, e sumamente
A glória, inferno, nos c'lebre cada hora
(Proc. 10423: 52)

Soneto de Bartolomeu Fragoso.
Arquivo Nacional Torre do Tombo.
Tribunal do Santo Ofício, Inquisição
de Lisboa, proc. 10423. Processo
de Bartolomeu Fragoso.

PT/TT/TSO-IL/028/10423.
Imagem 52. <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2310585>



Nos versos do antigo aluno do colégio dos jesuítas de Salvador da Bahia, surpreendemos as suas leituras humanísticas, a convivência com a poesia moderna, «ao modo italiano», e, portanto, a sua formação de homem de letras, ocorrida talvez não apenas no colégio mas também no círculo letrado em que corriam livros impressos como aqueles possuídos pela esposa do contador real em Salvador, Paula de Sequeira. Pouco se sabe sobre a circulação manuscrita dos poemas dos contemporâneos de Camões, ou dos livros de Garcilaso e Boscán, no Brasil quinhentista, que talvez também transpareçam nos poemas de Frago. Mas sabemos da leitura reiterada da *Diana* e do «livro de sonetos» de Montemor, conhecido por aqueles que frequentavam a casa de Paula de Sequeira. Podemos aventar, para ampliar o quadro de leituras do jovem poeta colonial, que àquela altura, em 1591, já corresse exemplares de alguma das duas edições de *Os Lusíadas* publicadas no século XVI (1572 e 1584).

Heitor Furtado de Mendonça, aferrado à regra VII do índice tridentino, não gostou das expressões maviosas empregadas. E muito menos dos versos que leremos a seguir, em que o poeta colonial derrama seu sentimentalismo de forma generosa para as raparigas com quem tratava, desta vez em castelhano, exercitando o bilinguismo característico dos poetas portugueses de Quinhentos:

Por que, o mis Baldaías, inconstantes
en vuestro amor sereis, que num momento
amor y desamor, duelo, contento
con pena, gloria deis a los andãtes?

Sed firmes, señoras mias, y constantes
y no deis favor a muchos cõ intento
de adquirir dineros, sayas, porqu' es viento
que nadie tienen de dar tales amantes.

Pues vos todo esto veis, y es assy,
I teneis graçia, y hermosura y perfeccion,
saber, que en vos sobra, en my es poco

Vos pido que con amor, fe firme a my,
leal, constante, y puro sin ambicion

por vuestro acepteis, y no agais loco.
(TAVARES, 2004: 189-190)

Para Beatriz Correa, o poeta esmera-se em metáforas que espelham a sua vivência nos campos de cana-de-açúcar do Nordeste brasileiro e no engenho em que morava na cidade de Salvador com o tio. Chupar a cana fresca, recém-cortada e descascada, é um prazer tipicamente brasileiro, que dará vazão, na pena de Bartolomeu Fragoso, a insuspeitas metamorfoses pertrarquistas e stilnovistas:

Beatis Correa, dama não perosa,
Resplandecente e bela, mais que humana
Em Portugal nacida e lusitana,
A quem igual não há em ser fermosa;

Tam linda e tam perfeita e graciosa,
Justa e digna, e fresca mais que cana,
Sendo duma tal verdura sobrehumana
Chea, verde, ou que lyrio, ou que rosa.

O que vos pesso, aqui que com cuidado
Revisto o mal do mundo, e seus enganos,
Engeiteis a ele mao, e o gram Satam,

Atroz imigo vosso, que luteranos
E a carne todos são. Largai por mam
Todos três, e alcansareis ceo descasado.
(TAVARES, 2003: 646)

Tendo chocado o Inquisidor por ter usado palavras, conceitos e imagens poéticas, tais como «perfeita», «digna», «justa», para qualificar senhora tão desonesta,²⁰ Fragoso compôs uma pérola da poesia lírica brasileira, com ares sincréticos e de moralidade cambiante, adaptável e nada ortodoxa, que encontraremos depois, por exemplo, nos romances de Jorge Amado, com suas doces e belas mulheres de vida livre.

²⁰ Cf. a Sentença, proc. 10423.

Entre os papéis de Fragozo há ainda um maço com um longo romance, em tom satírico, com a seguinte didascália, em que podemos captar o tom humorístico e pândego da vida dos estudantes do colégio e os usos variados da poesia na sociedade colonial:

Sendo-me dito que as Baldaias se queriam ir outra vez pera Portugal, lhe fis estas mostrandolhe nelas debuxados os grandes e peligrosos socessos do mar, e seus desvios, crueldades, ajuntandolhe algũas boas sentenças de philosophos (Proc. 10423: 59).

Descobertos na década de 1960 (NOVINSKI *et al.*, 2016) os poemas de Fragozo e seus demais papéis, escritos à mão em Salvador antes de 1591, mostram-se como um eloquente testemunho da vida cultural do período, da obra do jovem poeta, e de suas leituras, especialmente da *Diana* de Jorge de Montemor, em meio aos canaviais baianos.

Bibliografia

ABREU, Capistrano (1932) – *Primeira visitaçõ do Santo Oficio às partes do Brasil. Confissões da Bahia. 1591-1592*. Rio de Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu.

BRAGA, Isabel Drumond (2017) – «Leitura e sociabilidade no feminino: Paula de Sequeira no Brasil Quinhentista». *História*, Franca, v. 36 e 22. Acedido a 02 de agosto de 2019, em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742017000100404&lng=en&nrm=iso

DAMIANI, Bruno (1983) – *Montemayor's Diana, music and the visual arts*. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

FADILHA, Luís de Sá (2007) – «Por cima das fronteiras: o caso de Jorge de Montemor», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4: 95-103.

HUE, Sheila (2019) – «O soneto e a música: Luís Milán, Jorge de Montemor e Luís de Camões». *Abril – NEPA / UFF*, 11(23): 95-113. Acedido a 20 de setembro de 2020, em: <http://doi.org/10.22409/abriluff.v11i23.30290>.

MILÁN, Luís (1536) – *Libro de música de vihuela de mano intitulado El maestro [...] compuesto por don Luys Milan, dirigido al muy alto [et] muy poderoso [et] inuictissimo pri[n]cipe don Juhan, por la gracia de Dios, rey de Portugal y de las yslas [et]c.* Valência: Francisco Díaz Romano.

MILÁN, Luís (1561) – *Libro intitulado El Cortesano.* Valência: Joan de Arcos.

MONTEMAYOR, Jorge de (1996) – *La Diana.* Edición de Juan Montero. Estudio preliminar de Juan Bautista de Avallé-Arce. Barcelona: Crítica.

MONTERO, Juan (1996) – «Prologo». In MONTEMAYOR, Jorge de. *La Diana.* Barcelona: Crítica.

MOTT, Luís (2010) – *Bahia: inquisição e sociedade.* Salvador: EDUFBA. Acedido a 4 de outubro de 2021 em: <https://books.scielo.org/id/yn/pdf/mott-9788523208905-03.pdf>.

NOVINSKI, Anita; LEVY, Daniela; RIBEIRO, Eneida e GORENSTEIN, Lina (2016) – *Os judeus que construíram o Brasil.* São Paulo: Planeta.

OUVRARD, Jean-Pierre (1988) – «Le sonnet ronsardien en musique: du Supplément de 1552 à 1580». *Revue de Musicologie*, 74, (2), *Les Musiciens de Ronsard* : 149-164.

Processo de Bartolomeu Fragoso. Lisboa, Arquivo Nacional Torre do Tombo. Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 10423. PT/TT/TSO-IL/028/10423. Acedido a 23 de abril de 2021, em: <https://digitalq.arquivos.pt/viewer?id=2310585>.

RÉVAH, I. S. (1960) – *La censure inquisitoriale portugaise au xvie siècle.* Lisboa: Instituto de Alta Cultura.

RONSDARD, Pierre de (1903) – *Abregé de l'art poetique François.* Londres: Hacon & Ricketts.

SOUZA, J. J. Santos de (2015) – «O Colégio Jesuíta da Bahia e a formação de círculos letrados nas duas últimas décadas do século XVI. Os casos de Bento Teixeira e Bartolomeu Fragoso». *Revista Territórios e Fronteiras*, 8(2), 365–384. Acedido a 29 de abril de 2021, em: <https://doi.org/10.22228/rt-f.v8i2.397>.

TAVARES, Pedro Villas Boas (2003) – «Imagens da Baía de finais de Quinhentos (atribuições e saberes de um colegial)», *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 603-613.

TAVARES, Pedro Villas Boas (2004) – «Poesia na Baía quinhentista: os desconhecidos versos de Bartolomeu Fragoso». *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, 1: 183-190.

VAINFAS, Ronaldo (org.) (1997) – *Confissões da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras.

VAINFAS, Ronaldo (2011) – *Trópico dos pecados: moral sexualidade e inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

VEGA, María José (2013) – «La ficción ante el censor. La novella y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)». In NÚÑEZ, Valentín, ed., *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Barcelona: Studia Aurea Monografica: 49-75. Acedido a 20 de abril de 2022, em: <https://core.ac.uk/download/pdf/18184418.pdf>.

VIGNES, Jean (2016) – *Poésie en musique: des Amours de Ronsard au «Supplément musical»*. *Fabula / Les colloques. Relire Les Amours de Ronsard*. Acedido a 24 de julho de 2019, em: <http://www.fabula.org/colloques/document3035.php>

Os pobres na poesia de Guerra Junqueiro e de Cruz e Sousa

Simone Rossinetti Rufinoni¹

Pior que o peso do mundo
é a indiferença do mundo
Raul Brandão, *O pobre de pedir*

A entrada do chamado quarto estado na literatura ocorre, de modo maciço, com a prosa naturalista. Os pobres passam a protagonistas a partir do pressuposto central de verossimilhança, afim à ambição de retrato do real. No polo oposto à voga naturalista, o movimento simbolista não traz em seus temas mais lembrados a representação do desvalido, mas também o acolhe de modo diverso, com outro direcionamento e intenção.

Como informa Erich Auerbach, os Goncourt inauguram o tratamento sério dado ao povo no romance, distante da idealização aristocratizante. Defendem os autores, no famoso prefácio a *Germinie Lacerteux*, o quanto, em face dos tempos modernos, seria inadequado excluir uma parcela da sociedade da representação literária. Contudo, apesar do feitiço objetivista e científico, a atração pelo feio e repulsivo norteará o olhar para as classes populares, as quais, diante da ênfase nas patologias e nos aspectos tidos como extravagantes, tenderão ao estereótipo.

¹Professora de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) dedica-se ao estudo das relações entre literatura e sociedade, na lírica e na prosa dos séculos XIX, XX e XXI. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa internacional e interdisciplinar do CNPq: «Geografias culturais ibero-americanas: paisagens, contato, linguagens». Autora de *Favor e Melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna* (2010) e organizadora do livro *Caminhos da lírica brasileira contemporânea: ensaios* (2013).

Vivemos, dizem os Gouncourt, na época do sufrágio universal, da democracia, do liberalismo (merece ser lembrado que eles, de maneira alguma, eram inimigos incondicionais dessas instituições ou fenômenos); portanto, é injusto excluir as assim chamadas classes mais baixas da população, o povo, do tratamento sério, tal como ainda acontece, assim como é injusto conservar na literatura uma aristocratização dos objetos, que não mais corresponde a nosso quadro social; deve-se admitir que não há nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente. (AUERBACH, 1976: 445)

O chamado «tratamento sério» dado ao povo pelo romance naturalista opõe-se à «aristocratização dos objetos». Esta última inflexão afina-se ao Simbolismo, o que pode apontar para o caráter extemporâneo da tonalidade empregada. Nesse percurso, no entanto, é preciso considerar o marco que implica o aparecimento das *Flores do mal*, em 1857. Entre o cientificismo da ordem realista-naturalista, e a idealização, de teor romântico, interpõe-se a diferenciada figuração dos excluídos de Baudelaire, cuja complexidade dialoga, porém não se reduz, a estas duas orientações.

Desse modo, avulta a presença de Baudelaire como precursor mais determinante da presença «dos simples» na lírica finissecular – para já citar o título do volume de Guerra Junqueiro –, a partir das hostes de despossuídos que a cidade grande produz. O poeta francês lhes dá proeminência, entendendo-os como heróis modernos, *personæ* que, tornadas invisíveis pelo curso do capital, são alçadas a representantes privilegiadas do processo de modernização.

Irisada pelo influxo simbolista, a lírica portuguesa e brasileira da segunda metade do século XIX desenvolve o tema em questão, com singularidades locais – é o caso de Guerra Junqueiro e de Cruz e Sousa. A aproximação entre os dois se efetiva por meio do soneto «Guerra Junqueiro», presente em *O livro derradeiro*, do poeta brasileiro. Trata-se possivelmente de um poema de circunstância, a julgar pelo caráter laudatório e convencional, pouco representativo da complexidade e do valor da poética do escritor catarinense.

Guerra Junqueiro

Quando ele do universo o lago supedâneo
Galgou como os clarões – quebrando o que não serve,
Fazendo que explodissem os astros de seu crânio,
As gemas da razão e os músculos da verve;

Quando ele esfuziou nos páramos as trompas,
As trompas marciais – as liras do estupendo,
Pejadas de prodígios, assombros e de pompas,
Crescendo em projeções, crescendo e recrescendo;

Quando ele retesou os nervos e as artérias
Do verso orbicular – rasgando das misérias
O ventre do Ideal na forte hematemese.

Clamando – é minha a luz, que o século propague-a,
Quando ele avassalou os píncaros da água.
E o sol do Equador vibrou-lhe aquelas teses!
(SOUSA, 1995: 298).

A existência deste soneto faculta outra aproximação, de maior interesse e alcance, entre outros dois poemas – a saber: «Os pobrezinhos», de Guerra Junqueiro, e «Litania dos pobres», de Cruz e Sousa. Cotejados, observa-se o modo peculiar como a segunda composição reverbera a primeira, sobretudo em termos temáticos e rítmicos; afastam-se, porém, após a emergência, advinda do processo de análise e interpretação, do conteúdo latente a ser desentranhado de «Litania dos pobres».

«Os pobrezinhos» pertence à obra *Os simples*, volume que obteve boa acolhida no Brasil. Guerra Junqueiro, apesar de não ser propriamente um simbolista, com *Os simples*, de 1892, mesmo ano do *Só*, de Antonio Nobre, será considerado representante da nova tendência. Curiosamente, a imprensa carioca lhe destina melhor recepção em comparação com outros autores simbolistas; muito comentada, a obra foi lida como o maior exemplo da chamada, à época, «poesia nefelibata»

(SIMÕES JÚNIOR, 2020: 101 e 108)². Em outro registro, a identificação com o Simbolismo também pode ser testemunhada pelo soneto dedicado ao poeta português pelo maior representante do movimento no Brasil. *Os simples* é composto por peças, que se apresentam de modo a compor uma totalidade, simulando um fio narrativo oculto, como uma espécie de «epopeia lírica»³ (CARVALHO, 1945: 37). Apesar disso, o caráter distinto das partes legitima considerá-las como poemas independentes; assim, «Os pobrezinhos» será aqui analisado como objeto autônomo, em certa medida desvinculado do conjunto do qual faz parte.

Entre o «romantismo combativo» e o «realismo romantizado» (CARVALHO, 1945: 29), o poeta Guerra Junqueiro glosa, no livro *Os simples*, a presença do homem do povo por oposição à cidade⁴. No poema, a sensibilidade em face dos miseráveis atrela-se à força panteísta do espaço e à conotação de fundo religioso. A aura que perpassa a figuração

² Álvaro Santos Simões Júnior considera que «no Brasil, pelo menos, atribuiu-se maior relevância ao livro do que teve, de fato, no decadentismo-simbolismo português, levando provavelmente a uma compreensão enviesada e fragmentária por parte de leitores e críticos brasileiros» (JÚNIOR, 2020: 110).

³ «OS SIMPLES, livro que o poeta combativo dificilmente deixaria adivinhar, constituem, digamos, uma epopeia lírica: um peregrino deixa o lar e a aldeia para correr o mundo, em busca de glória, fama e riquezas, mas volta desiludido. A ação como que se suspende, para se seguir a série de quadros e narrativas da vida simples da aldeia, com suas crenças religiosas populares apresentadas na sua candura infantil e idealística, e cortadas, de onde em onde, pelo pensamento mais elevado do autor. É, no fundo, da técnica das epopeias tradicionais mitigadamente transportada para a epopeia lírica: mas em vez de os quadros e as narrativas serem postos na boca do herói do poema (as narrativas, por exemplo, de Vasco da Gama n'OS LUSÍADAS), são contados pelo próprio poeta que vem a ser, afinal o herói oculto». (CARVALHO, 1945: 37).

⁴ A obra de Guerra Junqueiro conjuga os vetores realista e romântico; além de, em *Os simples*, apresentar matizes simbolistas. Segundo Amorim de Carvalho: «Toda a obra de Guerra Junqueiro concilia as duas atitudes, no que elas contêm de verdadeiro à face do mundo e à face do homem, isto é: à face dos *factos* e à face do *ideal*; em frente do realismo do *que é* e em frente ao romantismo do *que deve ser*. (CARVALHO, 1945: 22), grifos do autor.

do desvalido reveste-se do Simbolismo solar mais afeito à poesia de Antonio Nobre e, no Brasil, à de Alphonsus de Guimarães.

Os pobrezinhos

Pobres de pobres são pobrezinhos,
Almas sem lares, aves sem ninhos...

Passam em bandos, em alcateias,
Pelas herdades, pelas aldeias.

É em novembro, rugem procelas...
Deus nos acuda, nos livre delas!

Vêm por desertos, por estevais,
Mantas aos ombros, grandes bornais,
Como farrapos, coisas sombrias,
Traços levados nas ventanias...

Filhos de Cristo, filhos d'Adão,
Buscam no mundo códeas de pão!

Há-os ceguinhos, em treva densa,
D'olhos fechados desde nascença.

Há-os com f'ridas esburacadas,
Roxas de lírios, já gangrenadas.

Uns de voz rouca, grandes bordões,
Quem sabe lá se serão ladrões!...

Outros humildes, riso magoado,
Lembram Jesus que ande disfarçado...

Enjeitadinhos, rotos, sem pão,
Tremem maleitas d'olhos no chão...

Campos e vinhas!... hortas com flores!...
Ai, que ditosos os lavradores!

Olha, fumegam tectos e lares...
Fumo tão lindo!... branco, nos ares!

Batem às portas, erguem-se as mães,
Choram meninos, ladram os cães...

Rezam e cantam, levam a esmola,
Vinho no bucho, pão na sacola.

Fruta da horta, caldo ou toucinho,
Dão sempre os pobres a um pobrezinho.

Um que tem chagas, velho, coitado,
Quer ligaduras ou mel rosado.

Outro, promessa feita a Maria,
Deitam-lhe azeite na almotolia.

Pelos alpendres, pelos currais,
Dormem deitados como animais.

Em caravanas, em alcateias,
Vão por herdades, vão por aldeias...

Sabem cantigas, oraçõezinhas,
Contos d'estrelas, reis e rainhas...

Choram cantando, penam rezando,
Ai, só a morte sabe até quando!

Mas no outro mundo Deus lhes prepara
Leito o mais alvo, ceia a mais rara...

Os pés doridos lhos lavarão
Santos e santas com devoção!

Para lavá-los, perfumaria
Em gomil d'oiro, d'oiro a bacia.

E embalsamados, transfigurados,
Túnicas brancas, como em noivados,

Viverão sempre na eterna luz,
Pobres benditos, amém, Jesus!...
(JUNQUEIRO, 1953: 99).

Litania dos pobres

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis
Os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas
Caladas, mudas, soturnas.

São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários.

As sombras das sombras mortas,
Cegos a tatear nas portas.

Procurando o céu, aflitos
E varando o céu de gritos.

Faróis à noite apagados
Por ventos desesperados.

Inúteis, cansados braços
Pedindo amor aos espaços.

Mãos inquietas, estendidas
Ao vão deserto das vidas.

Figuras que o Santo Ofício
Condena a feroz suplício.
Arcas soltas ao nevoento
Dilúvio do esquecimento.

Perdidas na correnteza
Das culpas da natureza.

Ó pobres! Soluções feitos
Dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras
Do fundo das sepulturas.

Imagens dos deletérios
Imponderáveis mistérios.
Bandeiras rotas, sem nome,
Das barricadas da fome.

Bandeiras estraçalhadas
Das sangrentas barricadas.

Fantasmas vãos, sibilinos
Da caverna dos destinos!

Ó pobres! O vosso bando
É tremendo, é formidando!

Ele já marcha crescendo,
O vosso bando tremendo...

Ele marcha por colinas,
Por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras
Em hostes como as de guerras.

Cerradas legiões estranhas
A subir, descer montanhas.

Como avalanches terríveis
Enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,
Com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias
A caravana das ânsias.

Perde-se além na poeira,
Das esferas na cegueira.

Vai enchendo o estranho mundo
Com o seu soluçar profundo.

Como torres formidandas
De torturas miserandas.
E de tal forma no imenso
Mundo ele se torna denso.

E de tal forma se arrasta
Por toda a região mais vasta.

E de tal forma um encanto
Secreto vos veste tanto.

E de tal forma já cresce
O bando, que em vós parece,

Ó pobres de ocultas chagas
Lá das longínquas plagas!

Parece que em vós há sonho
E o vosso bando é risonho.

Que através das rotas vestes
Trazeis delícias celestes.

Que as vossas bocas, de um vinho
Prelibam todo o carinho...

Que os vossos olhos sombrios
Trazem raros amávios.

Que as vossas almas trevosas
Vêm cheias de odor das rosas.

De torpores, de indolências
E graças e quint'essências.

Que já livres de martírios
Vêm festonadas de lírios.

Vêm nimbadas de magia,
De morna melancolia!

Que essas flageladas almas
Reverdecem como palmas.

Balanceadas no letargo
Dos sopros que vêm do largo...

Radiantes de ilusionismos,
Segredos, orientalismos.

Que como em águas de lagos
Boiam nelas cisnes vagos...

Que essas cabeças errantes
Trazem louros verdejantes.

E a languidez fugitiva
De alguma esperança viva.

Que trazeis magos aspeitos
E o vosso bando é de eleitos.

Que vestes a pompa ardente
Do velho sonho dolente.

Que por entre os estertores
Sois uns belos sonhadores
(SOUSA, 1995: 148).

A linguagem simbolista – discurso indireto da imagem, no dizer de Anna Balakian (BALAKIAN, 1985: 35) – alusiva, enigmática e aberta ao onírico, sujeita o objeto à voragem de um caleidoscópio, que lacera, fragmenta e oferece o mundo em estilhaços liricamente confeccionados. Fazendo eco aos procedimentos de composição – imagem, sugestão, experimento –, desconfia das certezas, predispondo-se à busca pelo absoluto. Inclinação ao transcendente que não se reduz a mera religiosidade ou traço metafísico, aproximando-se mais do que Hugo Friedrich bem conceituou como «idealidade vazia» (FRIEDRICH, 1991; 45). Afasta-se, portanto, propositalmente, do culto à ciência que lhe é

contemporâneo, margeando universos menos palpáveis, por meio de caminhos tortuosos e insuspeitados.

Entre os temas fulcrais da estética simbolista está a natureza da arte e a figura do artista, ser de exceção. Arte e artista assumem relação distinta em face da vida imediata, dando espaço a outro grande tema, a saber, a *torre de marfim*, local por excelência da arte não corrompida pelo mundo, expressão que, com mediações, conduzirá à discussão acerca da autonomia da arte na sociedade burguesa.

Em face do traçado exposto, a poética simbolista parece não condizer com a presença do desvalido, como se o incontornável peso do assunto esbarasse ante o caráter aristocrático do movimento. Todavia, os pobres adentram a poesia e a prosa simbolistas de maneira enviesada e insistente – como se pode ver, para citar apenas portugueses e brasileiros, em Antonio Nobre, Raul Brandão, Alphonsus de Guimarães e Cruz e Sousa. Tais aparições aproximam-se do artista, por vezes como seus duplos, todos seres à margem da sociedade. Ressoam tanto o caráter de pária, quanto a aura de vidência do poeta, atrelando os heróis decaídos baudelairianos à vertente do *voyant*, de Rimbaud.

O artista e os decaídos: se os deserdados são as outras faces do escritor, também ele um proscrito, ao invisível e emudecido é oferecida a dimensão poética clarividente, capaz de transpor o invólucro falacioso do real e tatear verdades inauditas.

Com efeito, a presença do pobre, opera na contramão da figuração naturalista, uma vez que, apesar de partícipes da vida pública, vertem-se em espectros, seres deambulantes cuja miséria e dor contém, ainda, o ideal. O caráter abjeto da pobreza irá se chocar com a ascese que a eles é conferida: a poesia dota o excluído do caráter paradoxal de diferenciação. Despossuídos e poetas também tomarão a forma do culto à dor, ao sonho que conduz ao martírio; por vezes cristão, por vezes pagão – qual *pharmakós*. Se, conforme Auerbach, o quarto estado adentra o realismo sério a partir da sedução pelo feio e hediondo, a roupagem

simbolista situa-se nas antípodas dessa orientação, vertendo-se ao belo e ao sublime⁵.

Nesse passo, cabe uma breve remissão à iconografia do período. No que diz respeito à pintura de tendência simbolista, uma das manifestações da referida temática é a obra de Pierre Puvis de Chavannes, *Le pauvre pêcheur* (1881).

Na tela em questão, note-se o homem do povo paralisado, a desistência nas mãos seguradas em concha, o semblante melancólico e a



aura de vidência. A atitude simula abandono das tarefas práticas: ele para dentro do barco e se petrifica, interrompendo a rotina do dia de trabalho. A junção das mãos comunica bem a retenção do tempo, dando a ver que não se trata do instantâneo de um gesto, de um breve intervalo, mas de um tempo que perdura.

Ao fundo crianças brincam, em uma figuração desfocada, que parece ecoar o estado introspectivo e onírico do sujeito, ao mesmo tempo em que o brinquedo se contrapõe à melancolia. A imagem focaliza o sujeito anônimo e o momento da contemplação registra o intervalo anticonvencional do pensamento profundo do simples. A atitude escolhida nega o império da utilidade: a ação é substituída pelo pensamento ensimesmado, a evocar a famosa alegoria da melancolia de Albrecht Dürer. A estranheza da composição consiste em conceder ao rústico o momento de reflexão. A suposta irrelevância do sujeito retratado é refutada pelo caráter de

⁵ «É surpreendente, mas é também inegável, que a inclusão do quarto estado no realismo sério foi decisivamente fomentada por aqueles que, à caça de novas impressões estéticas, descobriram o atrativo do feio e do patológico; no caso de Zola ou dos naturalistas alemães do fim do século esta relação é ainda inconfundível» (AUERBACH, 1976: 454).

exceção que lhe é atribuído; nesse sentido, pode-se pensar o quanto o pescador aproxima-se do poeta. Trata-se de um exemplo de como a figuração do pobre no Simbolismo afasta-se da verossimilhança do sujeito empírico, à maneira do realismo-naturalismo. O desenho resultante mescla de tema, composição e ponto de vista – grava, de modo singular, a dignidade conferida ao outro.

«Lítania dos pobres» (1900) embebe-se da sugestão de «Os pobrezinhos» (1892). Ouve-se o eco da dicção do poeta português nos versos do brasileiro, sobretudo no que se refere à temática central e à forma do poema longo – os dísticos, as anáforas e o uso reiterado de símiles. Não só a construção e o tema manifesto – os pobres – mas também algo que, latente, confere um sentido menos objetivo aos pobres de ambos. Nos dois poetas, os deserdados não se reduzem à condição social – trabalhadores ou pedintes. Em Guerra Junqueiro, entoa-se o louvor à alma simples do homem do campo, com ênfase na valorização do sofrimento como aura de martírio místico, de conotação cristã; em Cruz e Sousa, o diferencial recairá sobre o caráter vidente do pobre e, principalmente, sobre as peculiaridades que adquire enquanto agrupamento.

O teor da iluminação clarividente concentra-se nos seguintes versos: «São os grandes visionários / Dos abismos tumultuários». Ao final, o poema de Cruz e Sousa também se fecha com uma nota redentora; porém, de caráter indeterminado e, consoante a noção de idealidade vazia, imanente. Assim, o assunto – os pobres – descola-se e se impõe como outro tema: o do *visionarismo do excluído* afim à vidência do poeta. O tema será largamente explorado, afastando-se da influência de Guerra Junqueiro (e de outras, como de Baudelaire) devido, no caso de Cruz e Sousa, à tonalidade declaradamente simbolista.

A análise do poema do simbolista brasileiro, ao descoser sua trama, desvenda outros sentidos. Para além da vidência do pobre – matiz que mais ostensivo e pungente do poema – acrescenta-se outra orientação, haurida do sopro revolucionário baudelairiano, fazendo com que outras duas referências possivelmente se façam ouvir na construção

desse poema: trata-se do enlace dos poemas «Litanias de Satã» com «Abel e Caim» – ambos pertencentes à seção «Revolta», das *Flores do mal*.

Do primeiro, aproveita a ideia de ladainha, a estrofe curta de dois versos e o tom crítico; do segundo, o impulso revoltoso presente na imagem dos pobres tornados massa, «raça de Caim». De tal sorte abandonada, a raça de Caim erra pela imensidade do mundo; desassistida, suas preces direcionam-se a Satã, o excluído por excelência. As dores dos maltratados pelo mundo, historicamente acumuladas: «*Race de Caïn, ton súplice / Aura-t-il jamais une fin?*» ensejam a súplica: «*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!*»⁶ (BAUDELAIRE, 2019: 392 e 396). Tais cintilações baudelairianas fomentam certa camada subterrânea, cujas consequências críticas o distinguem do modelo português.

«Lítania dos pobres» compõe-se de 51 estrofes, de dísticos heptassílabos: constrói-se de modo rigoroso, valendo-se das anáforas que enunciam uma sequência de imagens, entre metáforas e símiles. Ocorrem três vezes, nas estrofes iniciadas por «São»; duas vezes por «Perde-se»; três vezes por «E de tal forma»; onze vezes, com intervalos, por «Que».

A primeira das anáforas em «São» puxa uma série delas, agora ocultas, a insistir na confecção em camadas dos traços da singularidade dos miseráveis. Acompanhando a ordem do poema, eles são: «flores dos esgotos», «espectros», «prantos negros de furnas», «grandes visionários», «sombras das sombras mortas», «cegos», «faróis», «inúteis, cansados braços», «mãos inquietas, estendidas», «figuras que o Santo Ofício condena», «arcas soltas», «imagens dos deletérios, imponderáveis mistérios», «bandeiras rotas», «bandeiras estraçalhadas», «fantasmas vãos, sibilinos». A partir da 19ª estrofe, tornam-se «bando», e a sequência os focaliza em trânsito, de par com uma oscilação entre a associação direta (eles são) e a predominância de uma sequência de comparações (eles são como). De modo que a enumeração metafórica anterior cederá espaço ao símile, perfazendo uma cadeia extensa de expressões. Assim, enquanto grupo, tem-se os símiles (como): «hostes como as de guerras», «legiões

⁶ «Raça de Caim, teu suplício / Terá algum dia um fim?»; «Ó Satã, tem piedade de minha miséria!». Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

estranhas», «avalanches terríveis», «torres formidandas» e as metáforas (são): «caravana das ânsias», «(bando) risonho», «eleitos», «sonhadores». As estrofes finais prosseguem a perseguição da peculiaridade dos pobres, agora de modo mais mediado, com o estabelecimento da relação entre dois termos, por meio da série de anáforas em «Que» – observe-se a introdução do pronome já a partir da 35ª estrofe: «Parece *que* em vós há sonho». O excesso de imagens associadas aos pobres, diretas ou indiretas, aliado ao andamento rítmico, dá a ver o empenho da expressão poética em evocar a potência do inexprimível, avessa à crua definição.

O ritmo adquirido imprime à fatura forte sugestão de movimento crescente. O procedimento utilizado, sobretudo apoiado na sonoridade sibilante, aliado ao uso das anáforas, que se alteram e enlaçam os versos seguintes, confeccionando linguagem de alta densidade imagética, perfaz um todo que captura a ideia da ação que acumula e se avoluma.

Apesar do uso análogo das repetições e das comparações, a sugestão de crescimento não comparece em Guerra Junqueiro. E ainda, no caso do poema brasileiro, trata-se uma elaboração estética que formaliza duas novas dobraduras do motivo do pobre na lírica finissecular; tais novas inflexões proporcionarão ao poema surpreendente tonalidade social.

Em termos composicionais, o compasso ascendente, formalmente construído, apresenta a peculiaridade de não ir às últimas consequências, de não atingir o ápice em termos de mudança efetiva. Há um dinamismo que cresce e estanca, acumula e para no meio do caminho; daí a mudança constante das anáforas, o desenrolar do andamento atravancado, como que a desenhar a interrupção constante do processo. Tal ruptura rítmica possui função semântica, não se reduzindo a mera ourivesaria, como a análise pretende mostrar.

Nesse caminho, o primeiro novo matiz, desdobramento da figura do pobre vidente formalizado pela estrutura que apreende o movimento, consiste na noção de *coletividade*, como agrupamento de pobres: bando, hoste, avalanche, caravana. Esse indivíduo que se torna coletivo, insere no poema a ideia do miserável como *massa*. Assim, a centralidade da figura do pobre tomará a forma do conjunto de desvalidos, cuja caminhada sobrepõe camadas e mais camadas, ampliando a força até atingir o

possível clímax na estrofe 19ª: «Ó pobres! O vosso bando / É tremendo, é formidando!». Os despossuídos transmutam-se em *massa*, corpo social.

O segundo desdobramento diz respeito à noção de *marcha*. Trata-se, portanto, de outra nuance capaz de introduzir um novo foco: acoplado ao tema do pobre vidente que se faz grupo, o da *marcha*, que se faz conglomerado em ação. Este, num crescendo, assume proporções significativas. O avanço-recuo da confluência de ritmo e imagem parece mimetizar o próprio ato de andar, o passo, a respiração da jornada. Observe-se a linguagem que emula o caminhar da marcha progressiva, até estancar e novamente avançar (20ª a 29ª estrofes):

Ele já *marcha crescendo*,
O vosso *bando tremendo*...

Ele *marcha* por colinas,
Por montes e por campinas.
Nos areais e nas serras
Em *hostes como as de guerras*.

Cerradas *legiões estranhas*
A *subir, descer* montanhas.

Como *avalanches terríveis*
Enchendo plagas *incríveis*.

Atravessa já os mares,
Com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias
A caravana das *ânsias*.

Perde-se além na poeira,
Das esferas na *cegueira*.

Vai enchendo o estranho mundo
Com o seu soluçar profundo.

Como torres *formidandas*
De torturas *miserandas*.

O crescendo é também semântico: as bélicas «hostes», tornam-se «legiões estranhas», culminando no tropel amedrontador das «avalanches terríveis». Acrescente-se a isso que, nas estrofes 16 a 26ª, a noção de coletivo como bando não é fortuita. Dela participa a concepção histórica do perigo das massas, do medo das revoluções, que confere ao grupo caráter demonizado: «bando tremendo», «avalanches terríveis»⁷.

Esse bando que arremete tinge-se da noção de conflito, por trás do qual insinua-se a história do século XIX. A nuance é capturada principalmente pelos vocábulos *bandeiras* e, sobretudo, *barricadas*, atrelados ao fluxo do andar.

«*Bandeiras* rotas, sem nome / das *barricadas* da fome // *Bandeiras* estraçalhadas/ Das sangrentas *barricadas*». O dinamismo de aceleração e desaceleração que a estrutura arma, tinge-se de sugestão política ao se valer do termo *bandeiras* e sobretudo de *barricadas*. Barricadas são construções improvisadas, feitas de trapiches e entulhos, usadas para defesa em momentos de insurreição. Tornaram-se famosas nos movimentos revolucionários do século XIX, ocorridos principalmente na França. Retenha-se, pois, o potente caráter de sublevação presente no acúmulo semântico: bando, barricada, bandeiras, marcha, hostes. O todo ecoa a retórica dos eventos revolucionários, sobretudo via Baudelaire. E, ainda, as bandeiras estão *estraçalhadas* e barricadas são *sangrentas*, portanto ambas se sujeitaram ao combate. A referência não é determinada, não se explicita; alcança, porém, surpreendente força poética ao sugerir reivindicação e luta. O poema se constrói como *forma que contém a união das massas e o movimento da história*, este apreendido pela urdidura tensionada entre o impulso e a interrupção. Tudo vago e indeterminado, mas esteticamente presente e vibrante. O todo sugere, pois, conflito, vingança, grito, levante. Contudo – talvez fiel a um sentido revolucionário anacrônico no contexto local – a sugestão de

⁷ No poema em prosa «Asco e Dor», Cruz e Sousa usará o termo *turba*, neste caso atribuído ao bando de negros. O texto pertence às *Evocações*, livro no qual assomam as referências ao contexto escravista (Sousa, 1995: 574).

sublevação popular não persiste e será subsumida, ao final, pela vidência do pobre: «Que trazeis magos aspeitos / E vosso bando é de eleitos».

Assim, a dialética de expansão e suspensão imprime-se no todo do poema, comunicando-se à dinâmica da história entre o avanço e o recuo, a reivindicação e a opressão. A presença subterrânea da luta social emerge com o termo *barricadas*, que remete à resistência ante o ataque, cujo significado participa da elaboração formal oscilante na qual se engasta, conferindo ao ato de proteger-se – e conseqüentemente de insurgir-se – o sentido da história dos homens. Tal qual o controle a que está sujeito o ímpeto revolucionário, o poema retrocede. Assim, a corrente de termos ou expressões presentes no poema, a saber: *bando*, *marcha*, *hostes como as de guerras*, *legiões estranhas*, *avalanches terríveis*, estanca em *caravanas das ânsias* – em consonância com a série de anáforas e seus cortes – que faz a ponte entre *avalanches terríveis* e o *bando de eleitos*, sentido último que retorna à acepção do desvalido transcendentalizado. Da estrofe 20ª a 33ª prossegue num crescendo até a contenção, seguida da guinada idealizante. A partir da 34ª estrofe perde-se a força do acúmulo com ares revoltosos e retorna-se à centralidade do caráter místico dos pobres; desse modo, o poema opera com ondas de investida e retrocesso, ao final desce o tom e substitui uma possível explosão final pela amortização e pelo acomodamento.

A dicção que imprime celeridade ao poema traz, latente, a insurreição, prestes a eclodir – passo este que, expulso da voga entrevista pelo poema, localiza-se fora dele, a fazer com que se vislumbre a sugestão de sua vertigem potencialmente veraz. Por meio da ascese da miserabilidade, passam a ser, passam à visibilidade que lhes foi negada, movendo-se, qual *avalanche terrível*, com ecos de motim. A nuance analisada delinea algo como uma *marcha dos pobres*, hordas de miseráveis sem tempo preciso, a pontuar a perpetuidade da história da opressão. Deserdados cuja irmandade no suplício conduz à virtual formação de um grupo que vagamundeia pelo espaço indeterminado do mundo, em vogas de surpreendente, assombrosa e, do ponto de vista da ordem, perigosa intensidade. Os rotos se fazem multidão, tropa, e o ritmo encampa essa voragem avassaladora da coletividade miserável. O acúmulo

imagético ganha considerável velocidade emulando o andar dos pobres, qual marcha com certo páthos de sublevação; qualidade esta que, entretanto, é interrompida a certa altura e substituída pelos valores da diferenciação (eleitos) e do martírio redentor. No decurso, une-os condições díspares: a indignação, a luta e a ascese. Se a condição de rebaixamento os aproxima, permitindo-lhes encetar a ação implicada na caminhada, a qual vai adquirindo tonalidades perturbadoras, a condição de distinção moral, seres de exceção à moda dos poetas, sustém o torvelinho inquietante e finca seu domínio.

Os «aspectos singulares» (25ª estrofe) da «caravana das ânsias» (26ª estrofe) apontam para o início do encaminhamento sublime. Da 27ª à 32ª estrofes, procede-se, juntamente com a subida do tom, à diluição dos sentidos que flertavam com a insurreição. Tudo se evolva: «Perde-se além na poeira / Das Esferas na cegueira» (27ª). Prossegue-se nessa toada em que se esgarçam os ecos sociais: entre a estrofe 33ª e a 35ª, flagra-se o marco da passagem entre a tonalidade revoltosa e a virada idealizante. A 34ª estrofe – «Ó Pobres de ocultas chagas / Lá das mais longínquas plagas!» – instaura a mudança, com versos que desaceleram e se imobilizam ao conjugar a interjeição invocativa inicial à exclamação final. O sofrimento do pobre emerge, então, como fenômeno inespecífico, livre da notação de crítica social, e anuncia a nova orientação, com a qual o poema se fecha. O sentido de reviravolta do trecho vem acompanhado da dimensão formal: o clímax da feição insurreta cessa para dar lugar ao novo processo de subida de tom, porém, agora, de cunho enobrecedor:

E de tal forma já cresce
O *bando*, que em vós parece.

*Ó Pobres de ocultas chagas
Lá das mais longínquas plagas!*

Parece que em vós há sonho
E o vosso bando é *risonho*.

O bando, antes associado às bandeiras e às barricadas, agora é «risonho»: eleitos aureolados pelo ideal. Nos vaivéns entre crescimento e

ruptura, a queda do ritmo, o qual estava atrelado ao sentido dos pobres amotinados, novamente irá acelerar com a subsequente série de anáforas em «Que», as quais compõem a nova onda de ascensão rumo à aura de martírio redentor⁸.

Este aspecto tão fundamental da elaboração estética de «Lítania dos pobres» – a saber, o bloco que marcha encadeado à forma que agrega e desagrega, num movimento de aceleração e desaceleração – não comparece em «Os pobrezinhos», a não ser de modo embrionário. Em Guerra Junqueiro, a presença do coletivo unido ao caminhar situa-se apenas em uma estrofe: «Em caravanas, em alcateias / Vão por herdades, vão por aldeias». Note-se que esta única menção ao grupo, contida nos mesmos dois vocábulos (caravana, alcateia), será aproveitada pelo brasileiro, mesmo que a elaboração se alce a outros destinos.

Os pobres – cuja experiência trágica performou «hostes em guerra» – culminam envoltos pela neutralização de caráter elevado. Fica-se a se pensar que ascese é essa, em que consiste a resignação daqueles cuja coletividade assemelhou-se a uma barricada. Tal desnível entre o sopro de insurreição e o acomodamento é acompanhado pela fatura: o vaivém de aceleração e desaceleração afim à carga semântica entre a rebelião e a renúncia.

Ante o rol de imagens e ondulações em torno da estranha vidência do despossuído, reverbera a potência lírica desse modo enviesado por meio do qual lhes é conferida visibilidade, presença: qual seja, o caráter elevado e sublime, a aura de exceção que os aproxima do artista, negando a animalização a que a prosa cientificista os reduziu.

⁸ O tema da marcha é flagrante no poema «*Marche aux flambeaux*». Neste caso, trata-se do olhar que condena e moraliza os vícios, com traços genéricos e específicos – enquanto História dos homens e da sociedade brasileira da época: «Essa Marcha afinal penetrará aos urros,/Titânica, sinistra e bêbada, irrisória,/Num caos de pontapés, coices, vaias e murros,/Na eterna bacanal ridícula da História». (SOUSA, 1995: 423).

Bibliografia

- AUERBACH, Erich (1976) – «Germinie Lacerteux». In *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- BALAKIAN, Anna (1985) – *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUDELAIRE, Charles (2019) – *As flores do mal*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRANDÃO, Raul (2015) – *O pobre de pedir*. Belo Horizonte: Chão da feira.
- CARVALHO, Amorim de (1945) – *Guerra Junqueiro e a sua obra poética*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- FRIEDRICH, Hugo (1991) – *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades.
- JUNQUEIRO, Guerra (1953) – *Os simples (poesias líricas)*. Porto: Lello & Irmão editores.
- SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos (2020) – «Os simples, de Guerra Junqueiro, e a imprensa carioca». *Revista Soletras*, 40, Rio de Janeiro.
- SOUSA, João da Cruz e (1995) – *Cruz e Sousa: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

O cajado e o livro – Lins do Rego, *Os Maias* e o retrato ficcional do patriarca

Vagner Camilo¹

Teria coisa mais de encontro à vida que um senhor de engenho cogitando da salvação da alma? Eles cogitam mais de suas sofras. Eles são todos como estão nos meus livros. E contê-los na sua expressão seria mutilá-los. Há de convir você que o meio ambiente dos meus livros é um engenho! E para que eu fosse verdadeiro para comigo mesmo eu teria que me servir da linguagem e dos imbróglios dos homens de lá. Fugir dali seria mentir, dar tons rasos aonde a cor é mesmo crua. Pode ser que eu me tenha excedido, fique certo, porém[,] que não fiz para chamar a atenção, fiz para manter-me fiel à vida. É verdade que esta fidelidade conhece os seus limites e que a arte não é um instrumento passivo. Ir de encontro à vida em um romance é o que não é possível. (Carta de 04/02/1935 de José Lins do Rego a Alceu Amoroso Lima²).

¹ Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (1997); *Drummond da Rosa do povo à rosa das trevas* (Prêmio ANPOLL, 2000) e *A modernidade entre tapumes: da poesia social à conversão neoclássica na lírica brasileira pós-45* (2020). Com Hélio Guimarães, publicou *O sino e o relógio: uma antologia do conto romântico* (2020) e, com Solange Fiúza e Maria Aparecida Ribeiro, organizou a coletânea *Interloquções poéticas Brasil/Portugal* (2019). Responde, ainda, pela organização em parceria de *Monólogo dramático e outras formas de ficcionalização da voz poética* (2020).

² Esta carta foi publicada em RODRIGUES, 2022: 443. Embora fosse mais provável, pelo contexto, «safras», em vez de «sofras», este último termo é o que consta da referida edição. Trata-se de termo antigo, mas dicionarizado. Um dos sentidos, segundo Caldas Aulete, é «SOFRA¹, s. f. (ant.) capacidade, ardor no trabalho. Cf. *Rev. Lusitana*. XII, p. 17» (1964, V, p. 3783).

Este ensaio retoma estudo anterior dedicado às interlocuções ficcionais de *Banguê* (1934), de José Lins do Rego, com destaque para *Os Maias* (1888)³.

O escritor paraibano sempre insistiu no fundo verista de sua obra, mais especificamente dos romances que integram o *ciclo da cana-de-açúcar*, cuja dimensão ficcional mal acobertaria a memorialística ou autobiográfica, conforme sustentaram muitos de seus intérpretes. Particularmente em *Banguê*, essa alegação do escritor endossada pela crítica projeta-se, todavia, à custa de um intrincado jogo intertextual. O romance é concebido em franco diálogo não só com o grande livro do mestre do realismo português, no momento em que este declinava de suas raízes naturalistas⁴, mas também com nomes expressivos do romance inglês, como Thomas Hardy e D. H. Lawrence. Os diálogos transcendem, inclusive, o campo literário e interpelam figuras expressivas do pensamento social brasileiro, como Joaquim Nabuco e Oliveira Viana. Eça, entretanto, parece ganhar especial relevo no conjunto dessas interlocuções.

A abordagem aqui proposta visa aprofundar o já exposto a respeito do intertexto eciano, concentrando-se, todavia, no retrato do avô do narrador de *Banguê*, cujos principais traços figuram em negativo o perfil altivo de Afonso da Maia, «varão esforçado das idades heroicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque» (QUEIRÓS, 2019: 67), na perspectiva afetiva do neto Carlos da Maia.

³ O ensaio em questão, «Um *Banguê* na Fronteira de Wessex e da Beira (Lins do Rego, Leitor de Hardy e Eça)», saiu, originalmente, na revista *Estudios Portugueses 2* (Salamanca, 2003), a convite de Pedro Serra. No Brasil, foi republicado, com pequenos ajustes, no volume organizado por Maria Augusta Fonseca. *Olhares sobre o romance*. São Paulo, Nankin Editorial, 2005.

⁴ Carlos Reis é quem examina detidamente, em mais de um momento, a «crise do Naturalismo» em *Os Maias* (REIS, 1980b: 115-153). Já Antonio Candido entende que, no livro de 1888, «o naturalismo parece percorrido por veios que o transportam para planos menos óbvios de significado, como acontece em muitos romances de Émile Zola, encharcados de alegoria» (CANDIDO, 2019: 25).

O romance de Lins do Rego ilustra bem o alcance do influxo exercido pela ficção eciana sobre a imaginação dos brasileiros, conforme atestaram Gilberto Freyre e Antonio Candido. Este fala em «uma verdadeira rede nacional de apreço» (CANDIDO, 2019: 14) que se estendeu para além de sua geração, enquanto o primeiro chega a incluir o escritor português, ao lado de José de Alencar e Olavo Bilac, entre as preferências nacionais que contribuíram para a unificação de uma «aristocracia intelectual» brasileira, cultuados de modo análogo às «devoções ou cultos de caráter popular ou folclórico» (FREYRE, 2013: 1052). Candido corrobora, ainda, a observação do sociólogo pernambucano sobre a função desempenhada pela prosa eciana como «contraveneno da tendência oratória» (CANDIDO, 2019: 14), de modo a trazer «até nós e contra um dos mais altos valores luso-brasileiros de então e de sempre o seu anticonselheirismo e o seu horror à eloquência parlamentar» (FREYRE, 2013: 738).

Em mais de um momento, o próprio Lins do Rego depôs a respeito dessa voga eciana e do impacto sobre sua geração, a exemplo da crônica dedicada, por ironia, a Fialho de Almeida – o «vitriólico» Fialho, que só conseguiu ver «no mundo dos *Maias* a chateza de uma sociedade uniformemente pulha» (ROSA, 1979: 369):

A influência de Eça de Queirós era por demais forte nos nossos entusiasmos literários para podermos nos entregar a outra devoção que não fosse Eça. Fialho, nós o liamos sem que mesmo o tomássemos a sério. Éramos todos de Eça, de sua prosa fluida, do seu português sem os pedregulhos de Camilo, sem as dificuldades de sintaxe e as palavras fora da vida. Palavras que falamos e que, aproveitadas pelo mágico, se transformaram em língua poética, de ritmo largo, de sonoridades que nos arrebatavam. Fialho era mais da outra língua, do árido português camiliano. A geração que dera os Vencidos da Vida, grande rebento de artistas e poetas, secara o solo português como já sucedera com a floração de Camões. A terra parecia estéril depois de uma colheita que fora de assombro. Um Antero, um Oliveira Martins, um Ramalho, um Eça haviam esgotado o solo, chupado toda a seiva lusitana, arrancado das entranhas tudo o que era possível transformar em substância. Fora uma geração de último arranco, dando-nos a impressão que após ela nada restaria

de Portugal. No entanto, a coisa era outra. Era uma impressão falsa. [...] Fialho chegara dez anos mais tarde que os Vencidos da Vida. [...] A obra de Fialho aparecia após a rajada de metralhadora que foram *As Farpas*, depois das sondagens profundas de Oliveira Martins, depois do romance de Eça de Queirós, depois do grande Antero (REGO, 1958: 123-124).

O influxo da dicção eciana é capítulo ainda a se estudar entre escritores brasileiros como Lins do Rego, que em artigo anterior já chegara a se deter nessa prosa «sedutora», «revolucionária» e «libertadora» do escritor português, «o que mais se aproximou da língua falada, da língua trivial, da língua humana», por isso tão «mais próximo e mais íntimo da vida» (REGO, 1981: 85-87).

Evidentemente, o estudo estilístico da prosa foge ao escopo desta abordagem. Fica, entretanto, o registro para desdobramentos da análise comparativa entre os dois autores. Por ora, interessa apenas o confronto relativo aos perfis avoengos, a fim de atestar essa «voga impressionante de Eça de Queirós» (CANDIDO, 2019: 14) no Brasil, não só pela crítica, mas também pela ficção de Lins do Rego. Antes, é preciso contextualizar brevemente *Banguê*, já promovendo o confronto entre os dois projetos ficcionais.

O romance de 1934 integra um ciclo *ficcional* maior, porém de natureza diversa do pretendido por Eça quando da redação de *Os Maias*, subordinando-o ao projeto das «*Cenas da Vida Real* (ou *Crónica do Vício*; ou *Crónicas da Vida Sentimental*; ou *Cenas da Vida Portuguesa*. A designação nunca se estabilizou)» (QUEIRÓS, 2019: 18). Ainda que não levado a termo, o projeto eciano, à maneira dos ciclos ficcionais oitocentistas, de Balzac a Zola (GARMES e SIQUEIRA, 2008, 25 de março), propunha-se a compor um ambicioso painel social do tempo, (re)criando uma galeria de tipos representativos da época (no caso de *Os Maias*, do contexto da Regeneração, ou melhor, dos grupos sociais afrancesados pós-Regeneração e da sociedade lisboeta fontista), cujo *éthos*, dramas e destinos são revelados pela ótica arguta de um narrador onisciente, só em aparência impessoal, como requeriam as convenções próprias do Realismo e do Naturalismo.

Já no projeto ficcional de Lins do Rego, *Banguê* se instala exatamente no centro do *ciclo da cana-de-açúcar*, cuja determinação econômica dada pelo título se compatibiliza com uma proposta de cariz neorrealista, mas de fundo memorialístico, no qual a voz narrativa é delegada a um herdeiro arruinado das elites nordestinas empenhado em testemunhar o declínio do patriarcado açucareiro, em virtude da ameaça representada pelas usinas, que instituam a vitória no campo da nova ordem capitalista e das relações de trabalho por ela engendradas. Visto por outro ângulo, o narrador em primeira pessoa (e autor implícito), não obstante dotado de consciência social e distanciamento crítico, tende a assumir uma postura ambígua, devido à condição de rebento pródigo da velha ordem patriarcal: «ora denuncia as mazelas da dominação de sua classe, ora atenua e justifica os desmandos da estrutura patriarcal, autenticada pela aura da grandeza colonizadora, pelo mito da ‘nobreza hereditária’» (D’ANDREA, 1992: 75).

Se o foco narrativo em primeira pessoa de *Banguê* diverge do narrador onisciente da escrita realista e naturalista, não se pode esquecer que Eça adotou, em *Os Maias*, uma «estratégia narrativa prismática» (GARMES e SIQUEIRA, 2008, 25 de março), de «focalização interna» (em termos genettianos), fazendo a narração em terceira pessoa aderir à perspectiva de uma das personagens (REIS, 1980b: 126-128), que são consciências refletoras substitutas do autor-narrador (MENDES, 1974: 37 e 45).

Antes de conceber o primeiro dos cinco romances do *ciclo da cana-de-açúcar*, a intenção declarada do escritor paraibano era «escrever uma biografia do avô. Espécie de memórias de um senhor de engenho, visto pelo neto. Foi então que a veia romanesca traiu o ensaísta» (COUTINHO, 1980: 10). Essa intenção, aliás, reaparece enunciada logo nas primeiras páginas do romance de 1934, pela voz meio autobiográfica, meio auto-ficcional do narrador-protagonista: «Uma vez até pensara em escrever uma biografia, a história simples e heroica de sua vida. Mas o que valeria para ele uma história, o seu nome no papel de imprensa?» (REGO, 1987: 294).

Ainda em termos de filiação ficcional, vale estabelecer mais um cotejo com o romance de Eça. Carlos Reis contesta o alinhamento, proposto por Alberto Machado da Rosa, de *Os Maias* ao «romance de família», subgênero narrativo de amplitude cronológica bastante para acompanhar a evolução de diferentes gerações, além de representar as condições sócio-históricas e políticas em que «essa evolução se dá, constituindo-se, então, um vastíssimo e movimentado cenário de tipos humanos e eventos dos mais variados, tudo ligado pelos pontos de contacto desse cenário com a família em causa» (REIS, 1980: 32). O contra-argumento de Reis é de que «a família dos Maias não é, nesta obra, considerada como entidade coletiva a não ser nas primeiras páginas» (REIS, 1980: 33). Se essa tradicional família da Beira nunca chegou a contar com extensa parentela, no período delimitado pelo romance, ela acaba reduzida ao avô e ao neto, este o centro para o qual converge toda a narrativa. As gerações de Afonso e de Pedro da Maia surgiriam sobretudo em função da necessidade de explicar a existência de Carlos «em Lisboa, no Outono de 1875, quando começa a história» (REIS, 1980: 33). Disso decorreria a «situação de desequilíbrio» entre o número de capítulos dedicados ao avô e ao pai (a rigor, apenas os dois primeiros) e ao neto (do terceiro em diante)⁵, acompanhando as três etapas de sua «existência diegética»: os anos de educação ou formação, da infância à passagem por Coimbra; «a vida social em Lisboa e a participação na intriga» e «o seu regresso a Lisboa, carregado [...] de significados simbólicos e ideológicos» (REIS, 1980: 34).

Em que pese o corte memorialístico, *Banguê* também não se configura como romance de família, nem mesmo os livros que o antecedem⁶. A esse respeito, vale lembrar, no romance de 1934, a

⁵ Margarida Vieira Mendes (1974: 44) já chamara a atenção antes para esse desequilíbrio.

⁶ Os dois primeiros romances do *ciclo da cana-de-açúcar*, *Menino de engenho* (1932) e *Doidinho* (1933), tratam, respectivamente, da infância no engenho Santa Rosa e dos anos no internato em Itabaiana (PB). Muito embora apresentem e tratem da figura imperiosa do avô, dos parentes mais próximos e da extensa parentela, dos vizinhos e dos empregados, os romances concentram-se em

indagação do amigo Mario Santos em carta⁷: «Qual será o seu plano? Você pegará o velho seu avô isolado ou é a crônica de sua família que vai traçar?» (REGO, 1987: 311). Entre plano e resultado (o livro), percebe-se que a escolha se aproximou mais da primeira opção.

Nos três primeiros volumes do ciclo, as gerações anteriores da família e a extensa parentela são evocadas – frequentemente, em rápidas pinceladas, seguindo a técnica de painel, para dar vida e cor (local) ao conjunto (TRIGO, 2002: 154) – em função da personagem em torno do qual gravita a narrativa, apesar da sombra imperiosa do avô e do empenho deliberado do neto em salvaguardá-lo das condenações dirigidas ao autoritarismo, maus-tratos e exploração desumana que pautam a conduta de um típico senhor de engenho, mesmo que o narrador venha, por vezes, a denunciá-la criticamente.

Ainda em *Banguê*, mesmo com a presença dos remanescentes da extensa parentela, o enredo também tende a se concentrar no neto e no avô. Este, contudo, não é propriamente actante na narrativa. Por mais que condene a vida do neto, não desempenha nenhuma das funções atribuídas ao velho da Maia – como a de opositor, por exemplo (REIS, 1980: 86).

Ligado aos demais romances do ciclo pela técnica de *encaixe temático*, *Banguê* traz de volta à cena personagens da infância e da adolescência (recriadas em *Menino de engenho* e *Doidinho*, respectivamente) do agora bacharel, doutor Carlos de Melo, no seu retorno da capital pernambucana, onde se formou e se entregou à vida boêmia de estudante, para o engenho paraibano Santa Rosa, no qual impera a figura mítica do avô-patriarca, não mais flagrado, todavia, em todo seu vigor, grandeza e poder de mando com que o via, admirado e orgulhoso, o neto quando criança ou adolescente. Sua condição é ainda mais distante da

Carlinhos, que descreve e narra em primeira pessoa, na sucessão cronológica da autobiografia, as descobertas e experiências decisivas para a conformação de seu caráter. Não por acaso chegou a se falar dos livros, com certa liberdade, como uma espécie de *bildungsroman*. Já nos dois últimos romances do ciclo, *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936), mudam-se o foco narrativo e, portanto, sua abrangência.

⁷ O fragmento a seguir, bem como toda a carta de que ele foi extraído (transcrita adiante), estão em itálico no original.

personagem modelar de Eça, devido aos sinais da senilidade que o assola. Paradoxalmente, o intertexto eciano se alimenta justamente dessa desproporção entre a realidade do coronel José Paulino, de sua vida no engenho e o universo da nobreza lusitana personificado por Afonso da Maia.

Em ensaio que marca uma guinada na recepção crítica de Eça no Brasil⁸, Antonio Candido reconheceu em *Os Maias* um momento de «recuo ideológico» (CANDIDO, 2012: 41) na trajetória do escritor português, devido ao abandono do ponto de vista urbano em benefício do rural e do passado que ele outrora renegou completamente. «Sendo um romance de cidade; sendo mesmo, na intenção do autor, o romance urbano por excelência, resulta não obstante num jogo de báscula entre o campo e a cidade» (CANDIDO, 2012: 42), entre a quinta de Santa Olvia e Lisboa. De acordo com o autor de «Entre campo e cidade», o eixo moral do livro  o contraste entre o vazio e o superficial da civilizao burguesa lisboeta e «a vida reta, digna, saudável do velho Afonso da Maia, ‘simples beirão’ cujo caráter «adquirira a rica solidez de um bronze velho». O romance se desenvolve em torno dessa oposio e, como um mau presságio que se realiza, acaba pela vitória da cidade sobre o campo» (CANDIDO, 2012: 42). Nota ainda o crítico que a figura grandiosa de Afonso da Maia inaugura «uma série de aristocratas rurais que serão da por diante na obra de Eça de Queirós [...] os detentores da fibra ou da generosidade que falecem ao Portugal urbano e burgues» (CANDIDO, 2012: 42-43). Outro intérprete brasileiro de Eça resume de modo similar o perfil da personagem:

⁸ Essa virada radical d-se no sentido de romper com a polarizao maniqueísta então corrente entre o «Eça esquerdistas das primeiras obras *versus* o Eça direitista dos textos derradeiros» (NERY, 2007: 9), devido  adoo de uma perspectiva mais dialética. «Entre campo e cidade» saiu, originalmente, no *Livro do Centenário de Eça de Queiroz* (1945) organizado por Lúcia Miguel Pereira e Luís da Câmara Reys, para o qual também contribuiu Lins do Rego. A evocao do estudo de Candido justifica-se pela importância assumida na formalizao da leitura aqui proposta de *Banguê* – ainda que possa hoje ser problematizado, notadamente no que concerne ao referido ponto de vista multifacetado.

No meio deste ambiente em decomposição [a Lisboa do último quartel do século XIX], o velho Afonso da Maia, com a sua saúde do corpo e do espírito, com os seus nobres princípios, com a sua existência austera e grave, é como um símbolo do antigo Portugal: uma figura isolada, ampliando-se pelo contraste, dentro da sociedade romântica e doente que parece extinguir-se por si mesma, sem heroísmo nem grandeza» (LINS, 1965: 123).

Partindo dessa figura extraordinária, representante da boa cepa rural lusitana, e sua quinta de Santa Olávia, Carlos de Melo recriava para os amigos da cidade a imagem enobrecida, senhorial de seu avô como morgado e do engenho deste como verdadeiro solar dos Melos, anunciando a intenção de escrever um nobiliárquico. Ao mesmo tempo, desde a abertura de *Banguê* – logo após o *ubi sunt* dos primeiros parágrafos, evocando nostalgicamente os velhos tempos do Santa Rosa –, o narrador denuncia o caráter falaz do literário e o efeito quase deletério que produz na imaginação do narrador-protagonista. Por ceder a seu poder aliciador, o narrador se autocondena e confessa ao leitor a distância imensa que separava a realidade atual do engenho e do avô daquela que almejava por sugestão das leituras:

De fora, eu me voltava com o pensamento para o Santa Rosa. Sim, eu queria continuar a minha gente, ser também um senhor rural. Era bonito, era grande a sucessão de meu avô. Fazia cálculos, sentia orgulho em empunhar o cacete de patriarca do velho José Paulino. Seria um continuador.

Tudo era literatura que se fazia naquele tempo. Um senhor de engenho era um motivo literário de primeira ordem. Viam-se esses homens toscos como verdadeiros aristocratas, comendo com facas de prata e andando de carruagem. A tradição dessa vida me enchia de orgulho de ter saído de tal gente. Ia longe nos meus sonhos, pensava em montar no humilde Santa Rosa o luxo dos meus antepassados. Daria festas, encheria a casa-grande de tudo que fosse conforto, faria um mundo do meu engenho. Escrevera até em jornais indagando pelos restos desta nobreza. E os meus artigos falavam da glória de uma civilização que se fora, dos Megaípes, virados de papo para o ar, de um Pernambuco que falava grosso pela voz dos seus morgados, dos barões de Goiana, do Cabo de Escada. Tudo literatura. Não sei porque nascera assim com esse

gosto pela fantasia. Quando ia ao engenho, pelas férias, a realidade do Santa Rosa, a mesa grande, os bancos duros, a telha-vã, os banhos de cuia, as precisões feitas no mato, baixavam o meu fogo, abrandando as minhas prerrogativas senhoriais. Tudo em mim era falso, todos os meus sonhos se fixavam em absurdos. Pensava em barões, em carruagens, quando o velho José Paulino era um simples, um homem sem luxo. Procurava ligações com uma existência que fora de parentes remotos e que talvez nem fossem parentes. Falava dos Cavalcantis, dos Vieiras de Melo, dos Albuquerque, com um orgulho meio maluco. Via, no entanto, parentes bem próximos na miséria. Nô do Itapuá bebendo cachaça, o velho Baltasar de engenho a engenho levando mexericos, outros caídos na mais torpe existência. Construíra planos de vida de grande. As minhas preocupações de estudante não mediam a extensão de minhas ambições. Por que não teria a minha família o prestígio que as suas terras lhe deviam dar? Não era dona de toda a várzea do Paraíba? Não conservava em suas mãos o domínio sobre milhares de homens? Faltava um chefe no meio deles, um que fosse o cabeça, o mais sabido de todos. Levavam o tempo votando em barcharéis, a servir de encostos a prestígios de fora. E eles, os brancos, eram mandados por mulatos mais hábeis. Nunca fizeram nada. Que valia então a terra, o latifúndio dominando mais de dois municípios? Um homem de inteligência saberia aproveitar tudo isto, sair de dentro dos seus como chefe, o mandão, conquistando brilho para todos eles. Era isto o que eu pensava realizar, ter essa força nas mãos e mover com ela as posições de destaque. Via-me cercado dos meus, impondo a vontade de uma família numerosa, recebendo festas, e o Santa Rosa um centro de vida, e eu sempre procurado para decidir, para orientar. Era um principado o que queria. E os meus anos de estudante levei-os entre extravagâncias, mulheres insignificantes, e com este sonho de grandeza na cabeça. Quando chegava ao engenho, nas férias, a vida modesta dos meus, o ar humilde da minha gente, continham os ímpetos da imaginação excitada. E o que me restava de tudo isto agora era a realidade de uma vida na iminência de um novo rumo. O velho José Paulino queria saber para que eu dava. (REGO, 1987: 292-293).

Seguindo na autocrítica e na denúncia do caráter mendaz, ilusório dos livros, Carlos de Melo evoca *Os Maias* poucas páginas depois:

Os livros que tinha não seriam os amigos generosos de que falavam. Lera *Os Maias* e as figuras deste romance me empolgaram, agitando-me de verdade aqueles homens de Eça. Livro de uma humanidade profunda, mas triste. Toda alegria de Eça, todo o ridículo do pobre Alencar não me arrastariam daquele quadro pungentíssimo do velho Maia de candeeiro na mão, espiando a infelicidade do neto que corria atrás da carne cheirosa da irmã.

Lera este livro sem parar, procurando encontrar no avô daquelas páginas humanas o velho Zé Paulino do Santa Rosa. É uma coisa chocante quando a gente vai ler um romance com este propósito. Porque o modelo do livro excede de quando em vez a figura em que se pensa, reduz até a tamanho insignificante a pessoa que queríamos meter em comparações. Junto de Afonso da Maia o velho Zé Paulino perdeu muito. A velhice daquele mangava do tempo, o material humano, a natureza generosa e grande do velho de Eça atravessavam a idade com todas as dignidades intactas.

Não devera ter procurado trazer o meu avô para perto daquele tipo perfeito da criação. Ele era um campônio modesto, humilde, em frente àquela nobreza da raça. O que eles tinham de igual, do mesmo tamanho, era o coração.

Tudo no outro era daquele mundo que eu sonhara construir no Santa Rosa; o gesto, o gosto, a coragem. E o velho Afonso chegara até os fins, de cabeça firme, de hábitos compostos. Morreu naquele banco de mármore, como um pássaro, sem emporcalhar-se com morte degradante. Morreu de dor, pelo coração, como vivera pelo coração, com a sensibilidade viva e ainda sofrendo pelos seus. A desventura dos netos prostrou-o como um raio. E o Ramalhete era bem o solar para aquele morgado.

E meu avô? E a gente que o cercava?

Abandonara o romance para vê-lo mais intimamente, arrastando os chinelos, de cacete na mão, molhando o beiju no chá e escarrando no chão. Aquilo era uma indignidade da minha parte: querer procurar um herói de romance para diminuir o meu avô daquele modo, descobrir um homem criado pela fantasia, para medi-lo com aquele, feito de carne e osso.

O que me doía mais em tudo isto seria o pensamento de um avô caduco, meio criança, voltado a uma infância sem poesia e sem graça, aquela infância dolorosa que é a demência. (REGO, 1987: 306-307).

Certamente, a imagem de um «campônio modesto, humilde» não condiz com o retrato do avô José Paulino tal como se afigurava nos

primeiros livros do ciclo, quando, mais moço, mostrava-se no pleno vigor da saúde e do poder de mando, bem distante, portanto, do estado morredição a que se acha relegado no romance de 1934. Ela condiz menos ainda com os dados constantes dos estudos histórico-sociológicos sobre um dos grandes patriarcas das principais famílias tradicionais do Nordeste, que serviu de inspiração para o escritor paraibano.

Figura renomada da aristocracia açucareira (termo socialmente problemático, sobretudo no confronto com a formação de classe do velho Maia), o Coronel José Lins Cavalcanti de Albuquerque, dono da maioria dos nove engenhos da família tradicional, foi o legatário de uma estrutura fundiária que já vinha de muitas gerações. Para manter o domínio sobre as vastas extensões das terras herdadas, garantindo o poder econômico e o prestígio político dele advindos, o avô materno do escritor paraibano levou adiante a prática endogâmica dos casamentos consanguíneos (os pais de José Lins do Rego Cavalcanti, por exemplo, eram primos em primeiro grau) e o padrão de residência ambilocal⁹. A «terra cimentava os laços de identificação mais duradouros entre um grupo de parentes consanguíneos e seus parentes colaterais mais distantes. Acima de tudo, o possuir terras bem próximas das propriedades dos pais e irmãos assegurava que a geração seguinte manteria a natureza corporativa do grupo familiar» (LEWIN, 1993: 125). Os sobrenomes consagravam o controle territorial e a dominação político-econômica, pois serviam «para fixar tanto os indivíduos como os ramos de uma parentela numa referência espacial específica» (LEWIN, 1993: 124). Ainda a esse respeito, comenta Bernardo Borges Buarque de Hollanda, na verdade referindo-se ao trisavô do escritor – primeiro patriarca dos Albuquerque Lins no Pilar, cujo apelido familiar, Num (tal como o do filho... Bubu!), pode escamotear a dimensão

⁹ Isto é, a preferência por estabelecer os filhos em propriedades contíguas ou adjacentes (havidas por herança ou dote), associadas «seja com os pais do marido, seja com os pais da esposa» (LEWIN, 1993: 124).

exata da figura imponente que foi na várzea paraibana e a violência da ação na tomada de posse de terras contíguas às suas¹⁰:

A estratégia do patriarca será preservar a posse da família sobre grandes domínios territoriais, cuja extensão levava semanas para ser percorridas, e transformá-los em valioso patrimônio para os herdeiros diretos. Os netos de Num darão continuidade à construção do latifúndio, com a expulsão de modestos plantadores das vizinhanças e com a legalização das terras apropriadas graças às boas relações com os juízes da localidade. Bubu seguirá à risca o ensinamento do avô.

A presença dos Lins na várzea paraibana ilustra bem, portanto, a tradição nordestina em que famílias nobres tentaram dominar municípios inteiros. Com isso, transformaram o poderio privado em instância decisória na política local, regional e, em alguns casos, nacional. (HOLLANDA, 2012: 21)

Quando o neto-escritor nasceu, o engenho já entrara em decadência, mas o coronel José Lins do Rego Cavalcanti, o referido Bubu, «foi um desses aristocratas que, a despeito do declínio econômico, manteve o prestígio social e político nas vastas extensões de terra sob seu domínio senhorial» (HOLLANDA, 2012: 11). Muito desse prestígio, sobretudo político, pode ser corroborado pelos próprios vínculos de parentesco com figuras de proa da política brasileira de então, como João Pessoa (Cavalcanti de Albuquerque), governador da Paraíba, e Eptácio Pessoa, presidente do Brasil.

¹⁰ Na verdade, a manipulação da lei por quem ambicionava estender os domínios da propriedade seguiu adiante com o filho Bubu, avô de Lins do Rego: «Antônio Botto de Menezes descreve como o coronel José Lins de Albuquerque, um rico plantador de cana-de-açúcar, expulsou um vizinho modesto, em Pilar, através da manipulação do processo legal. [...] A revista semanal brasileira *Veja* [São Paulo] observou em 1980 que, graças à manipulação do sistema legal, ‘em nenhum país do mundo titulou-se tantas vezes o mesmo pedaço de terra. A julgar pelas escrituras registradas em cartórios, a extensão territorial do Brasil está muito acima dos 8 milhões de quilômetros quadrados estabelecidos pelos acordos internacionais desde os tempos da colônia’» (LEWIN, 1993: 61n).

Tais dados bastam para certificar o prestígio social e político do avô materno, menos evidenciado em sua recriação ficcional, sobretudo em seu momento terminal abordado em *Banguê*. Essa condição final contribui para tornar o retrato e o universo do patriarca ainda mais distantes não só da figura histórica e familiar que lhe inspirou, mas da personagem modelar de Eça com a qual é confrontada.

A dimensão irônica, rebaixada se confirma na configuração do espaço patriarcal. Não havia nada no engenho Santa Rosa parecido com o que Carlos lera nos livros e que atendesse a suas pretensões nobiliárquicas, como a quinta de Santa Olávia, suas salas decoradas com ricas tapeçarias, panos de Arrás, paisagens de Rousseau e Daubigny, os aspectos de parque inglês que oferecia das janelas, «sua grande riqueza d'águas vivas, nascentes, repuxos, tranquilo espelhar d'águas paradas, fresco murmúrio de águas regantes...» (QUEIRÓS, 2019: 67). Se o cotejo com a vivenda do campo já é impraticável, que dirá, então, com a cidadina – lembrando a assombrosa e inesquecível descrição minuciosa do solar do Ramalhete?

A mesma inviabilidade para o confronto concerne à rotina da casa e aos hábitos de seus moradores, com o velho Zé Paulino escarrando no chão, dizendo palavrões aos «cabras» e jogando «lasquiné» sozinho, apoiado em seu «cacete de patriarca»; tia Sinhazinha espancando as criadas ou dormitando numa cadeira de balanço; os carros de boi gemendo na estrada; os «cambiteiros estalando o chicote no silêncio da estrada» (REGO, 1987: 294), a moenda espremendo a cana; a tristeza contagiosa e suicida dos poentes; as noites quietas no casarão sombrio, onde «o silêncio só se quebrava com a chinela da negra que botava os pratos na mesa para o chá»... (REGO, 1987: 321).

Contribuem, de mais a mais, para o rebaixamento do avô diante da figura portentosa do velho Maia, os sinais da referida senilidade que o infantiliza, da decrepitude que, em boa medida, é o reflexo da decadência da ordem patriarcal por ele encarnada. «Via a sua caminhada para a morte, sentindo que todo o Santa Rosa desaparecia com ele» (REGO, 1987: 294), diz o neto.

Estamos, portanto, aquém da figura portentosa do velho da Maia, de sua força simbólica, pairando «muito acima do mundo em que vive, como os Afonsos de antanho», como «síntese das virtudes mais autênticas da raça, imobilizadas e esterilizadas pela torpeza de um mundo que nem as conhece nem as quer entender» (ROSA, 1979: 356-57). Contrastando a baixa estatura da personagem veneranda, com seu altíssimo caráter, nota Rosa que ela se giganta até mesmo na queda, quando convertido em estátua, com seus olhos «vermelhos esgazeados, cheios de horror», resumindo «a própria essência da tragédia clássica». (ROSA, 1979: 361-362)¹¹.

Seu refinamento, erudição e convicções políticas; seu amor pela Inglaterra e o anseio por «uma nobreza inteligente e digna, como a Aristocracia *tory*» (QUEIRÓS, 2019: 70), além de outros tantos atributos e requintes instituem um fosso intransponível entre ele e José Paulino, cuja rusticidade é patente mesmo em seus momentos de completa capacidade física e de mando, tal como configurado nos dois livros anteriores. Sem embargo da riqueza herdada e da acumulada, José Paulino é homem pragmático, ativamente integrado ao universo do trabalho no campo, ainda que na condição de mando:

São inúmeras as funções desempenhadas pelo senhor de engenho. É ele quem organiza a produção, as relações de trabalho; é ele quem dá proteção aos fugitivos da justiça; quem resolve pendências e conflitos entre os seus moradores; quem os socorre nas tragédias, nas grandes enchentes ou nas grandes secas; quem distribui alimentos; quem pune e castiga; quem compra e vende; quem casa e descasa; quem determina, com sua vontade imperial, quem é merecedor dos votos dos «seus» eleitores, etc. É, enfim, juiz, aplicando a força da justiça privada da casa-grande. Exercita ainda

¹¹ Por oposição à dimensão grandiosa e trágica da morte de Afonso da Maia, a de José Paulino – narrada na parte III, capítulo IV do romance – é traduzida em termos extremamente prosaicos, até rebaixados, apesar dos sentimentos contraditórios do neto, de parentes, agregados e empregados. Basta lembrar a conclusão da cena: «A chuva fina não cessara de vez. Ouvi batuque de pás de pedreiro e a queda do caixão no fundo da terra. Tinham plantado meu avô». (REGO, 1987: 389)

um pragmático tipo de «caridade útil», também destacada pela fria visão de economista que é a de Antonil (apud BOSI, 1992: 163), que se traduz em fidelidade e em lucros (DANTAS, 2015: 129).

Já Afonso da Maia, herdeiro e rentista, é completamente alheio a tal universo:

A única figura de coturno, majestosa e venerável, não passa de um amável velho, beneficiário da fortuna que outros ganharam pelo esforço, e que ele aumenta pelos juros, sem nada ter feito para o progresso da Pátria, e sem a consciência de que pudesse contribuir alguma coisa. Num mundo de ociosos, em que todos os planos falham ou ficam a meio caminho, Afonso da Maia, herdeiro de grandezas passadas e homem de carácter, leva uma vida parasitária e nem se esforça por contrariar ou combater o parasitismo do neto. O mundo que o admira não se apercebe de que assim é, porque ninguém trabalha, nem pensa que o trabalho exista. Não veem que o venerando Afonso é apenas uma casca moral que cobre uma ociosidade fatídica. Ociosidade que é, com o amolecimento e apodrecimento da vontade e da força criadora, a causa de todos os males. (ROSA, 1979: 393-394).

Se a imagem de José Paulino com seu tosco cajado de mando e seu chambre de chitão não resiste à comparação com o refinamento e a erudição do velho Maia «na sua coçada quinzena de veludilho» (QUEIRÓS, 2019: 68), sempre com um livro em punho, nem por isso deixará de ser louvado pela única qualidade que, vista a uma certa distância, permite aproximá-los: a bondade, bem mais valiosa aos olhos do neto do que a fidalguia da personagem eciana. Ela é evidenciada logo no capítulo de abertura de *Os Maias*:

Não, não era Meneses, nem Albuquerque, apenas um antepassado bonacheirão que amava os seus livros, o conchego da sua poltrona, o seu *whist* ao canto do fogão. Ele mesmo costumava dizer que era simplesmente um egoísta: – mas nunca, como agora na velhice, as generosidades do seu coração tinham sido tão profundas e largas. Parte do seu rendimento ia-se-lhe por entre os dedos, esparsamente, numa caridade enternecida. Cada vez amava mais o que é pobre e o que é fraco. Em Santa Olávia, as crianças corriam

para ele, dos portais, sentindo-o acariciador e paciente. Tudo o que vive lhe merecia amor: – e era dos que não pisam um formigueiro, e se compadecem da sede duma planta (QUEIRÓS, 2019: 67).

Já no caso de José Paulino, sua bondade é recorrentemente enfatizada no *ciclo da cana-de-açúcar* e, posteriormente, em *Fogo Morto*, não só pelo neto, mas por distintas personagens, sobretudo as subalternas, o que bem evidencia os fins ideológicos a que se presta esse apanágio do senhor do Santa Rosa. Inclusive em vista dessa finalidade, valeria seu cotejo com a referida «caridade útil» recomendada por Antonil¹², como sugere o excerto acima de Dantas...

Muito diversa da caridade enternecida do aristocrata português, a bondade de José Paulino é naturalizada, uma qualidade inata que aparece, por um lado, como o traço que o distingue dos demais senhores de engenho da região, enquanto encarnação que são dos atributos nada louváveis característicos do tipo social. É o caso do próprio irmão de José Paulino, o doutor Lourenço, como era tratado. Sendo este também senhor de engenho, mostrava-se mais esclarecido; metia-se na política (antiliberal); gritava, mas não falava palavrões, apesar de ter gênio e, por isso, diferentemente do irmão, não perdoava os empregados...O esclarecimento ou preparo intelectual e político não contribuía, em absoluto, para torná-lo mais humano, bom e justo, como era de se esperar. Ao contrário, é nesse aspecto que o confronto entre os irmãos tende ao enaltecimento de Zé Paulino em detrimento do doutor Lourenço. Este, ao

¹² De acordo com Bosi, o jesuíta Johannes Antonius Andreonius (Antonil) seguia na contramão dos ideais de padre Antônio Vieira, que o trouxera ao Brasil: enquanto este insistia na denúncia da exploração de indígenas e escravos, o primeiro, cuja «consciência moral já está inteiramente dobrada às razões do mercantilismo colonial» (BOSI, 1992: 154), racionalizava os métodos de produção e exploração, recomendando aos senhores de engenho que tratassem o escravo ou o lavrador de modo afável e paternal, sem arrogância, concedendo-lhe algum agrado ao final das colheitas, de modo «que a esperança deste limitado prêmio o alente novamente para o trabalho» (BOSI, 1992: 162).

mesmo tempo, ainda representa um espelho para o próprio sobrinho-neto, refletindo antecipadamente idêntica incapacidade do bacharel Carlos de Melo, afeito à vida urbana e intelectual, para se readaptar à vida ativa no engenho e às funções e condição de herdeiro e senhor, a ponto de se tornar mais desumano no trato com os empregados e agregados.

Por outro lado, a bondade sedimenta o bem-querer recíproco entre o senhor e os trabalhadores e dependentes. É nesse aspecto específico que tal predicado se presta a acobertar a violência de base nas relações de trabalho (com o rescaldo da herança escravista) e de dependência pessoal, direta entre proprietários, agregados e os ditos *cabras do eito*. Para evidenciá-la, Carlos de Melo, sem se mostrar claramente contrário ao progresso, promove o confronto entre as condições de trabalho no antigo banguê e na moderna usina de tal maneira que o poderio do seu antepassado acaba engrandecido. Não obstante o salário na usina seja o dobro do pago por Zé Paulino, os trabalhadores preferem permanecer no Santa Rosa, pois a baixa remuneração e mesmo a rispidez do velho são compensadas pela permissão **generosa** deste de cultivarem ou criarem à parte, nas terras do engenho, o roçado próprio, além da lenha dada de graça. As condições degradantes de vida dos trabalhadores do eito – levando à indignação de Maria Alice, esposa de um parente próximo de José Paulino, com quem Carlos mantém uma relação adúltera¹³ – tendem a ser reiteradamente

¹³ Conquanto distante do horror do incesto efetivado em *Os Maias*, mas sem deixar de ser considerado um «episódio romântico-freudiano» (BARROS, 1936: 105-106), o adultério de Carlos e Maria Alice é responsável por mais uma evocação de Afonso da Maia, no momento em que os amantes, no quarto, ouvem passos no corredor: «Fui ao buraco da fechadura olhar. E vi o velho José Paulino, de chambre comprido, saindo de lá. Não quis dizer quem era, mas terminei contando. Ela se arrepiou de vergonha. [...] Fiquei pensando. O que teria ido o velho fazer no meu quarto? Veio-me à cabeça o velho Afonso da Maia, de castiçal na mão» (REGO, 1987: 355). Quando da chegada ao engenho em busca de «bons ares» para tratar de uma espécie de «histerismo», Maria Alice é quem traz vida ao Santa Rosa por um tempo, inclusive instigando Carlos a voltar ao hábito da leitura, que ele abandonara. Diz ele a respeito: «Triste, não podia ler. Fugia do livro como de um importuno, de uma

atenuadas pela ênfase posta nas relações paternalistas do senhor de engenho com seus empregados e agregados, ênfase essa na qual se reconhece a adesão do escritor ao pensamento de Gilberto Freyre¹⁴.

Enfim, essa bondade inata por trás dos modos desabridos parece surgir, em boa medida, como um traço distintivo de José Paulino, como um retrato mais aprimorado de senhor de engenho (de vida simples e heroica, conforme já se viu com o neto-narrador). A própria evocação do perfil eciano, bem mais refinado, da fidalguia lusitana parece atender, justamente, ao desejo do romancista de frisar uma suposta afinidade, mas, sobretudo, destacar a especificidade do modo de ser das elites rurais brasileiras (particularmente a açucareira) em relação ao colonizador português.

Conquanto reconheça nessa bondade do avô a grande qualidade que compensa toda deficiência ou carência de fidalguia, Carlos de Melo debateu-se por um bom tempo com suas pretensões nobiliárquicas e, o que é pior, com aspirações à pureza da raça – ponto em que o protagonista (não necessariamente o narrador) dista de forma drástica da visão do mestre de Apipucos, fundamentada na plasticidade social do português, maior do «que em qualquer outro colonizador europeu», aberto à «heterogeneidade étnica» (FREYRE, 2003: 265-278) e à mestiçagem.

A denúncia desse arianismo da personagem principal é feita por seu amigo Mário Santos em carta enviada do Recife, na qual também

companhia aborrecida. Lera *Os Maias*. E só, em todo aquele tempo que estivera ali sem nada fazer» (REGO, 1981: 331).

¹⁴ É por demais conhecido o fato de que Lins do Rego buscou atestar a validade das teses do amigo antropólogo com sua própria experiência familiar. A proximidade simbiótica e a influência de Freyre sobre Lins do Rego são confirmadas por declarações de ambos e examinadas por vários intérpretes. Dentre os pronunciamentos do próprio escritor paraibano a esse respeito, pode-se citar aqui, em vista da aproximação com o autor de *Os Maias*, o prefácio de Lins a *Região e tradição*, de Freyre. O prefaciador descreve o retorno do amigo antropólogo ao Brasil em termos de Hardy, como o «retorno do nativo», reconhecendo nisso um momento decisivo para sua formação como escritor, pelo que lhe revelou de autores e obras até então desconhecidos (sobretudo ingleses), para ele que, «de grande», só tinha lido, até então, Eça de Queirós (REGO, 1981: 251-261).

relata intrigas e acusações que corriam à solta na capital pernambucana, envolvendo o nome de Carlos de Melo. Incriminavam-no por ter, supostamente, «deflorado uma negra», além de ter-se envolvido com uma «mulata». É o mesmo amigo quem lhe sugere a leitura de um livro — então recente — «de um sujeito do sul sobre as populações meridionais», que poderia servir de inspiração a Carlos de Melo para escrever o seu, sobre «os homens do Norte» de que descendia.

MEU CARO CARLOS:

Há mais de um ano que não tenho notícias suas. Recolheu-se você a um silêncio de monge. Ninguém sabe nada do grande boêmio das pensões alegres. As nossas amigas não se cansam de perguntar pelo companheiro fugitivo. A Laura me disse ontem que qualquer dia destes não conterà mais as saudades. Prepare uma boa cama aí no engenho. Outro dia, foi a história de uma negra deflorada por você. Que diabo! Para que daria o fino Carlos de Melo das leituras de Wilde? A vida por aqui, naquilo mesmo. Tenho lido muito. Nada de mulheres. Bastam-me os dois meses de cama que me pegou a magra Clotilde. Fui ao canivete. Levantei-me da cama com mais vontade de levar a sério as coisas. Você leu o meu artigo sobre Nabuco? Estudei o assunto com cuidado. Li muito. Apareceu um livro de um sujeito do Sul sobre as populações meridionais. Se você quiser, eu lhe mando. Você, Carlos, é que podia escrever sobre os nossos homens do Norte. Aqueles seus ensaios sobre os senhores de engenho bem que revelaram capacidade para isto. Corre por aqui também uma versão: a de que você está preparando um livro sobre o seu avô, nada menos do que toda a história da cana-de-açúcar na Paraíba. Estou doido para lê-lo. Será verdade? O assunto é o mais sugestivo. Aliás você tem todas as facilidades. Pelo que se falava na Academia, o seu avô é o grande tipo do senhor de engenho. A vida aí, no Santa Rosa, ainda deve ser a grande vida senhorial dos velhos tempos: homens dignos, mulheres recolhidas e santas e a vassalagem cheirando a escravidão. Muito me tenho lembrado das nossas conversas do Continental, com você a falar de literatura, largando as suas boutades. Tudo por aqui está frio, sem ninguém. Estive uma noite destas nas pensões. Que mulheres, seu Carlos. Verdadeiros cacos. A Rosália, aquela mulata com quem você andava, casou-se com aquele sujeito que bancava bicho, o Carvalhinho. Vi a Laura e conversei com ela sobre os nossos tempos

como se já fôssemos dois velhinhos. Lembramo-nos das nossas farras, dos seus gritos quando estava um pouco tocada. E aqueles seus prantos, as suas crises de cachaça, dizendo a todo o mundo que era infeliz. Bons tempos. Vi quase que uma lágrima nos olhos de Laura. Continua boa, interessera como sempre. Pediu-me até para lhe escrever para lhe lembrar uma coisa prometida. Não sei o que é. Voltei para casa, triste. O meu artigo sobre Nabuco agradou muito. O Mário Neves, do Diário, fez-lhe umas referências elogiosas. Que cretino! Nem nos elogiando a gente suporta. Mas eu estou lhe escrevendo para falar do seu livro. Qual será o seu plano? Você pegará o velho seu avô isolado ou é a crônica de sua família que vai traçar? Melhor seria uma crônica de sua gente, dos velhos troncos até os nossos dias. Sinto não ter em mãos este material de que você dispõe com tanta abundância. Se quiser alguma coisa da biblioteca, me escreva, pois posso pedir ao Diretor, com quem me dou. É hoje aquele sujeito que escrevia no Pequeno e que andou copiando umas páginas de Eça de Queirós. Você conhece também o Norberto, com aqueles olhos supurando. Você até me disse que tinha vontade de vomitar, quando ele lhe olhava de perto. Posso lhe mandar também umas notas que tirei para fazer meu estudo sobre Nabuco. Mas, certamente, você não precisará de nada disto. Basta este contato direto com a sua gente, esta sua vida feliz, misturada com os seus. Você, Carlos, é um homem de sorte. Pode olhar para trás e ver avós brancos, os homens que fizeram a grandeza da sua família a cavar a terra, a mandar nos negros. Quero ver o seu livro. Escreva e mande as suas notícias. Seja mais camarada, lembre-se dos velhos amigos. Qualquer dia destes saio daqui e vou passar uns dias com você. Quero ver de perto os remanescentes da velha nobreza rural, o seu avô mourejando e o neto de pena na mão para nos contar a sua vida heroica. Você é um homem que não pode se queixar. Vivia com esta ideia na cabeça, na Faculdade, e quando termina o curso, enquanto outros se danam atrás das promotorias, encontra um seio de Abraão para descansar. Vida boa. Escreva-me, Seu Carlos. Do seu

MÁRIO SANTOS

P.S. – Mande-me contar a história da negra. Não acreditei. Logo você, que vivia falando em pureza da raça. Mande-me contar esta história com todos os 'ffe rr'. (REGO, 1987: 310 -311)

Mario Santos não esconde sua admiração incondicional pelo prestígio, pelas prerrogativas e pela grande vida senhorial das tradicionais

elites patriarcais, cheirando a vassalagem e escravidão, das quais descende o amigo do Santa Rosa. Se a carta é comprometedora para a imagem do missivista, pelo que deixa entrever de seus valores (raciais, sociais, de gênero), ela o é ainda mais no caso de Carlos, pelo que denuncia de sua conduta, sobretudo quando estudante em Recife, onde o «grande boêmio das pensões alegres» posava de dândi emulando Wilde... Por contradição, ao mesmo tempo que é alvo de acusação (descabida, segundo ele) por violar e engravidar mulheres negras, defende, incondicionalmente, a pureza de raça, conforme o *post scriptum* da carta. O fato é que, infundada ou não essa acusação, depois do retorno ao engenho, Carlos não hesita em tomar à força a mulher de Zé Guedes no banho e engravidar a negra Maria Chica, entregando, depois, o filho bastardo ao abandono, «gramando no eito», todo roto, catarro escorrendo pelo nariz e «amarelo como os outros meninos do engenho». Tia Nenen chega a apontar essa contradição, tanto mais gritante em alguém que «alisou os bancos da academia» (REGO, 1987: 455). Justamente ele, Carlos, que condenava veementemente o Tio Joca da Maravalha por ter, como outros tantos senhores de engenho, um bando de filhos naturais com as negras do engenho, sem jamais reconhecê-los.

Ainda na carta de Mário Santos, merece destaque a alusão ao livro de Oliveira Viana (*Populações meridionais do Brasil*, 1920), cujos esquemas arianizantes seriam expressamente contestados por Freyre¹⁵.

¹⁵ Lembre-se os comentários sobre Oliveira Viana em *Casa grande & senzala* (1933): «Este ideou um Brasil colonizado em grande parte e organizado principalmente por dólico-louros. Pesquisas mais minuciosas sobre o assunto, como em São Paulo o estudo dos inventários e testamentos do século XVI, tendem a revelar que a colonização do Brasil se fez muito à portuguesa. Isto é: heterogeneamente quanto a procedências étnicas e sociais. Nela não terão predominado nem morenos nem louros. Nem moçárabes como pretende Debbané nem aristocratas como imaginou o arianismo quase místico de Oliveira Viana. Nem os dourados fidalgos de frei Gaspar nem a escória do reino – criminosos e mulheres perdidas – de que tanto se acusa Portugal de ter enchido o Brasil nos primeiros séculos de colonização» (FREYRE, 2003: 297). Em passagem anterior: «As generalizações do professor Oliveira Vianna, que nos pintou com tão bonitas cores uma população paulista de grandes proprietários e opulentos fidalgos rústicos, têm

Na verdade, é possível compreender o empenho laudatório de Lins do Rego em recriar a imagem do avô, bem como da vida nos engenhos antes e depois da implementação da grande ameaça representada pelas usinas, como uma forma de rebater a idealização ficcional em torno desse universo rural nordestino, promovida tanto pela ficção, quanto pelo ensaísmo histórico-sociológico anterior à entrada em cena de Freyre.

Quem lê as primeiras páginas do clássico *Populações meridionais do Brasil* (1920), logo se defronta com a descrição minuciosa e fascinada pelo mundo aristocrático rural transposto ou recriado pelo português nos trópicos, que Oliveira Viana foi recolher nos relatos seiscentistas de viajantes e jesuítas, como as narrativas epistolares do alentejano Frei Fernão Cardim, bem como n'*O valeroso Lucideno e o Triunfo da liberdade na Restauração de Pernambuco* (1648), de frei Manuel Calado. Vale citar um excerto, a título de ilustração:

NADA MAIS surpreendente do que o estudo da vida e dos costumes da aristocracia rural do Sul e do Norte, durante os primeiros séculos coloniais, principalmente nos seus dois centros mais vivazes: Pernambuco e São Paulo. Dir-se-ia um recanto de corte europeia transplantada para o meio da selvageria americana. Tamanhas as galas e as louçanias da sociedade, o seu maravilhoso luxo, o seu fausto espantoso, as graças e os requintes do bom tom e da elegância. [...]

Entre os senhores de engenho é, ao que parece, por esse tempo, a vida uma perpétua festa, uma ininterrupta troca de folganças e prazeres. [...]

sido retificadas naqueles seus falsos dourados e azuis, por investigadores mais realistas e melhor documentados que o ilustre sociólogo das *Populações meridionais do Brasil*. [...] Baseados nesses autores e na documentação riquíssima mandada publicar por Washington Luís, é que divergimos do conceito de ter sido a formação paulista latifundiária e aristocrática tanto quanto a das capitanias açucareiras do Norte. Ao contrário: não obstante as profundas perturbações do bandeirismo, foi talvez a que se processou com mais equilíbrio» (FREYRE, 2003:105-106). Com poesia e humor, Manuel Bandeira registraria, a esse respeito, em versos de homenagem a *Casa grande & senzala*: «A mania ariana / Do Oliveira Viana / Leva aqui a sua lambada / Bem puxada.» (FREYRE, 2003: 16)

– «Há homens muito grossos de 40, 50 e 80 mil cruzados de seu – diz o proibidoso Fernão Cardim, descrevendo a nobreza pernambucana dos fins do I século. – Vestem-se, e as mulheres e filhos, de toda a sorte de veludos, damascos e outras sedas; e nisso têm grandes excessos. [...] São sobretudo muito dados a banquetes, em que de ordinário andam comendo um dia dez ou doze senhores juntos e, revezando-se desta maneira, gastam quanto têm, e bebem cada ano dez mil cruzados de vinho de Portugal, e alguns anos houve que beberam oitenta mil cruzados dados em rol.»

Nas fazendas do interior pernambucano, «maiores e mais ricas do que as da Bahia», encontra Cardim igual opulência e iguais larguezas. Os senhores delas lhe fazem grandes honras e agasalhados, mas, com tão grandes gastos, que ele confessa não poder descrever. Dão-lhe «banquetes de extraordinárias iguarias» e o agasalham em «leito de demasco cramezin, franjado de ouro, e ricas colchas da Índia».

Esses aristocratas de Pernambuco guardam ainda as tradições hílicas do tempo de D. Duarte, o rei cavaleiro, que havia composto o *Livro de ensynança do bem cavalgar toda sela*. [...]

Não ostenta a aristocracia colonial do sul menor suntuosidade de viver. Os homens, que a formam, vêm da mesma estirpe étnica e trazem a mesma civilização social e moral. Como os de Pernambuco, os representantes da nobreza paulista são altamente instruídos e cultos. Nas suas relações sociais e domésticas, o tratamento que mantêm é perfeitamente fidalgo (VIANA, 2005: 65-67).

Dentre os nomes ilustres dessas elites pernambucanas, referidos no excerto acima de Viana, já constavam alguns dos antepassados de Carlos de Melo (e do escritor paraibano), como os Vieira de Melo.

A tese fundamental de Oliveira Viana sobre a formação da sociedade brasileira, organizada em torno da herança rural, da autonomia exagerada do latifúndio, do espírito de clã e do patriarcalismo, é assim sintetizada por Reis:

as elites rurais da Colônia e do Império construíram um mundo social perfeito. A identidade nacional brasileira surgiu e criou-se nos seus latifúndios. Somos um temperamento, um comportamento, uma vida social, uma economia, uma organização política, uma distribuição demográfica, uma percepção da natureza, uma visão de

mundo rurais. As elites rurais, «arianas», tinham um temperamento inquieto, aventureiro, dinâmico, sujeito a mudanças abruptas, violentas; eram afetivamente expansivas; nobres, viviam em salões de festas, em banquetes, faustosa e suntuosamente; tinham uma vida social familiar, as poucas relações sociais se confundindo ou coincidindo com as relações pessoais e afetivas; tinham uma economia agrícola ou pecuária, explorando a terra com grandes plantações ou grandes rebanhos, com escravos negros ou indígenas; construíram uma organização política patriarcal, severa e protetora, dominada pelo poder inapelável do senhor clânico sobre parentes, agregados e escravos; viviam isoladas em uma ordem demográfica rarefeita, dispersa, centrífuga; aproveitavam bem a natureza tropical, vendo-a como o grande adversário a ser vencido e como a grande riqueza a ser extraída, e a viam também magicamente, carregada de perigos, espíritos, fantasmas, medos; tinham uma visão de mundo dominada pela tradição católica e pelos ritmos naturais (REIS, 2006: 259).

Segue ainda Reis, ponderando a respeito do caráter mais ou menos abstrato e impressionista da narrativa forjada pelo historiador-sociólogo fluminense para a explicação e o elogio do mundo social rural criado por esse ex-português no Brasil:

Poderia um modelo homogêneo descrever e explicar a multiplicidade de engenhos e fazendas que se dispersavam por toda a extensão do território colonial? Haveria um modelo de sociedade rural comum que permitisse caracterizar uma «identidade nacional brasileira»? Para Vianna, sim, o que revela que seu modelo histórico-sociológico é também político. Seu modelo único pretende ser ao mesmo tempo abstrato e histórico, estático e dinâmico, revelando as características permanentes e as mudanças ocorridas na vida rural brasileira desde a chegada dos portugueses até o século XIX, quando então entra em crise. Seu modelo quer mostrar o que é permanente nos diversos engenhos e currais, e os diversos movimentos econômico-sociais e demográficos que determinaram as mudanças na vida rural brasileira. Quanto aos aspectos estáticos da vida rural, seu modelo histórico-sociológico deve responder [...]: por que o português-agricultor-pastor, o brasileiro, se estabeleceu no campo e em grandes propriedades de terra? [...]

O português-agricultor não se estabeleceu no campo como o agricultor europeu. Ele não era um camponês que cultivava com sua família, em pouca terra, alimentos para consumo próprio. A agricultura brasileira teve por base a grande propriedade e a grande plantação. Diferentemente de outros povos, como os romanos, que evoluíram da pequena à grande propriedade, nós, desde o início, somos um povo de latifundiários. Os portugueses, em Portugal, eram um povo de pequena propriedade. Por que, no Brasil, eles teriam preferido se estabelecer em latifúndios? Para Vianna, primeiro, porque os homens que chegaram aqui não eram do povo. O Brasil teria uma origem aristocrática, e uma sociedade feudal tem como base a grande propriedade. Vianna descreve os primeiros brasileiros como homens da pequena e da alta nobreza, abastados ou decadentes e arruinados, aventureiros, que vieram à caça de fortuna rápida. Para ele, no início, não havia, como alguns afirmam, apenas degredados, detritos humanos, mas «homens de qualidade», nobres. O Brasil começou sob o domínio de uma aristocracia, que vivia luxuosamente, à fidalga, cultivando as gentilezas dos salões, a suntuosidade, a rica indumentária. Essa aristocracia luso-brasileira vivia em banquetes, festas, jogos. [...] E os pobres que enriqueciam procuravam imitá-los nesse amor ao suntuoso. Aristocrático, o primeiro Brasil era feudal. Para a nossa aristocracia colonial, só o serviço das armas e a posse de muita terra é que enobreciam e dignificavam (REIS, 2006: 262-263).

Ainda que não retome todos esses aspectos contemplados em *Populações meridionais do Brasil*, o protagonista de *Banguê*, quando estudante em Recife, aderiu a uma visão ariana e aristocrática dos antepassados próxima ao que lia na literatura e em estudos histórico-sociológicos como o de Viana. Se nas férias escolares e não curtas estadas no engenho natal a realidade desmentisse essa pretensão, como declara, Carlos de Melo continuava a fantasiar, à custa ainda das leituras ecianias, a realidade chã, muito diversa, do avô e do Santa Rosa para os amigos da cidade e nas colaborações para os jornais, onde indagava pelos remanescentes dos antigos morgados de sua ascendência ilustre. Mesmo uma vez formado, quando do retorno ao Santa Rosa, algo dessa pretensão persiste, embora o neto bacharel adote um olhar mais crítico em relação a ela, assim como repudia (a despeito do afeto) o mandonismo tosco do avô. Há, na verdade, uma atitude oscilante que, depois da morte de José

Paulino, evolui para contradições violentas da parte do neto herdeiro em sua aspiração completamente malograda de criar uma nova ordem no engenho, mais refinada e moderna, economicamente próspera e até sensível às condições dos trabalhadores.

Só no presente da narrativa, quando o herdeiro «fracassado» (ANDRADE, 1974: 189-193) repassa sua trajetória criticamente, é que ele promove a polêmica com o literário e com o ensaio sociológico anterior à entrada em cena de seu mentor Gilberto Freyre, a exemplo de Viana, tomando por base para essa contestação sua própria experiência familiar. A polêmica armada pelo romance de 1934 pode ser vista como mais um capítulo das disputas de autoridade entre a Literatura e a Sociologia, quando da «sistematização» desta última no Brasil (BASTOS, 1995: 64).

Registre-se, contudo, que se a alusão, em *Banguê*, ao clássico *Populações meridionais do Brasil* parece contrariar as teses de Oliveira Viana, não é certo afirmar que Lins do Rego recusou sempre e integralmente as contribuições do historiador-sociólogo fluminense. Tanto que numa recensão de *As Instituições Políticas Brasileiras* (1949) do mesmo Viana, Lins do Rego qualifica o livro como uma análise «magistral» da

nossa capacidade para a cópia de fórmulas, a nossa tendência às reformas de caráter político, partindo de cima para baixo, e nas quais os códigos e as constituições se elaboram e se geram «sem a menor indagação, da parte dos seus elaboradores, das condições culturais do povo, sem se preocuparem com ele».

As nossas revoluções e reformas se fizeram sempre em nome do povo, mas, quando vitoriosas, o que menos interessa aos chefes é a qualidade do povo, a sua realidade, as suas condições de vida. Feita a revolução, como em 1889, 1922 e 1930, trabalham os juristas as cartas que serão adotadas e convencidos ficam os legisladores que deram ao País tudo o que lhe faltava (REGO, 1981: 112).

Note-se que Lins do Rego concorda aqui, especificamente, com a explicação dada pelo sociólogo fluminense para a dinâmica política e não para a formação e o retrato aristocrático das elites patriarcais brasileiras, de modo que não haveria, necessariamente, contradição ou mudança de juízo do escritor sobre o pensamento de Oliveira Viana.

O intento de Lins do Rego é, assim, o de problematizar ou denunciar a distância que separa o estatuto objetivo do avô como retrato do senhor de engenho e de suas terras em relação aos antepassados, tal como figurado, por exemplo, em *Populações Meridionais do Brasil*. Distância essa que não existiria, propriamente, do outro lado do Atlântico, no caso de Afonso da Maia e de seus antepassados ilustres, a despeito de suas aspirações políticas de juventude. Todo o jogo de comparações e contrastes estrategicamente armado no romance de 1934, com já observado, pretende ser uma representação menos fantasiosa ou mais realista – porque fundamentada na experiência familiar do escritor – das elites rurais brasileiras, demarcando sua particularidade identitária em contraste com o antigo colonizador.

Centrando o foco no confronto entre o coronel José Paulino e Afonso da Maia, José Lins do Rego deixa na sombra a afinidade entre os netos, que vai além da mera similaridade dos nomes, igualmente importante para a devida compreensão do intertexto. Esse outro confronto de perfis, entretanto, fica reservado para uma abordagem futura.

Bibliografia

AULETE, Caldas (1964) – *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, 5 vol. 2ª ed. bras. Rio de Janeiro: Delta.

ANDRADE, Mário de (1974) – *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Martins.

BARROS, Jayme de (1936) – *Espelho de livros*. Rio de Janeiro: José Olympio.

BASTOS, Élide Rugai (1995) – «Gilberto Freyre e as Ciências Sociais no Brasil». *Estudos de Sociologia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE*, Recife, v. 1, 1: 63-72.

BOSI, Alfredo (1992) – *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANDIDO, Antonio (2012) – «Entre campo e cidade». *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 31-56.

CANDIDO, Antonio (2019) – «Eça de Queirós, passado e presente», In ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org.). *Ecos do Brasil: Eça de Queirós, leituras brasileiras e portuguesas*. São Paulo: Edições SESC: 13-30.

COUTINHO, Edilberto (1980) – *O romance do açúcar: José Lins do Rego, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed.

D’ANDREA, Moema Selma (1992) – *A tradição re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas: Editora da Unicamp.

DANTAS, Cauby (2015) – *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho*. Campina Grande: EDUEPB.

FREYRE, Gilberto (2003) – *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.

FREYRE, Gilberto (2013) – *Ordem e progresso. Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre: aspectos de um quase meio século de transição do trabalho escravo para o trabalho livre; e da monarquia para a república*. São Paulo: Global.

GARMES, Helder e SIQUEIRA, José Carlos (2008) – «Eça de Queirós: cenas da vida portuguesa». *Letras In.verso e re.verso: Literatura e entretenimento* (25 de março). Acedido em 07 junho de 2022: <https://www.blogletras.com/2008/04/ea-de-queirs.html>.

HOLLANDA Bernardo Borges Buarque de (2012) – *ABC de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio.

LEWIN, Linda (1993) – *Política e parentela na Paraíba. Um estudo de caso da oligarquia de base familiar* (trad. André Villalobos). Rio de Janeiro: Record.

LINS, Álvaro (1965) – *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro.

MENDES, Margarida Vieira (1974) – «‘Pontos de vista’ internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*». *Colóquio/Letras*. Lisboa, 21: 34-47.

NERY, A. A. (2007) – «Eça de Queirós por Antonio Candido: Entre campo e cidade» *Línguas & Letras (UNIOESTE)* 7: 9-22.

PEREIRA, Lúcia-Miguel e REYS, Luís da Câmara (1945) – *Livro do centenário de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Edições «Dois mundos».

QUEIRÓS, Eça de (2019) – *Os Maias. Episódios da vida romântica*. Edição crítica da obra de Eça de Queirós de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Fortaleza, Imprensa Universitária da UFC; Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

REGO, José Lins do (1958) – *O vulcão e a fonte*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro.

- REGO, José Lins do (1981) – *Dias idos e vividos* (sel. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- REGO, José Lins do (1987) – *Banguê. Ficção completa 1*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- REIS, Carlos (1980) – *Introdução à leitura d’Os Maias*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (1980b) – *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, José Carlos (2006) – *As identidades do Brasil 2: de Calmon a Bomfim: a favor do Brasil: direita ou esquerda?* Rio de Janeiro: Editora FGV.
- RODRIGUES, Leandro Garcia (2022) – *Jorge de Lima & Alceu Amoroso Lima: correspondência*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves/EdUnEAL.
- ROSA, Alberto Machado da (1979) – *Eça, discípulo de Machado?(Formação de Eça de Queirós: 1875-1880)*. Lisboa: Editorial Presença.
- TRIGO, Luciano (2002) – *Engenho e memória. O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL.
- VIANA, F. J. de Oliveira (2005) – *Populações meridionais do Brasil (1920)*. Brasília, Edições do Senado Federal (27).

O diálogo entre Basílio da Gama e seus pares: louvor, censura e emulação¹

Vania Pinheiro Chaves²

Para Bernardette Capelo-Pereira

O poeta mineiro José Basílio da Gama – também conhecido como Termindo Sipílio, pseudônimo com que ingressou na Arcádia Romana – é uma das figuras mais controversas da literatura luso-brasileira do século XVIII, haja vista a enorme disparidade na recepção da sua obra, e sobretudo d'*O Uruguai*, exaltado e depreciado desde a sua publicação em 1769 até ao presente.

No Setecentos – período examinado neste artigo –, uma dezena de escritores nascidos na Metrópole ou na Colônia brasileira dialogou com o nosso poeta e com a sua obra, constituída por meia centena de composições dos mais diversos gêneros e formas (poesia épica, didática, encomiástica, satírica, paródica, ode, soneto, epitalâmio, glosa, tradução).

Alguns dos interlocutores de Basílio da Gama não se referiram

¹ Este ensaio retoma, corrige e acrescenta o que está na minha dissertação de mestrado (CHAVES, 1885), em artigos publicados na *Revista de Estudos Portugueses e Africanos* (CHAVES, 1992) e num volume em homenagem a Cleonice Berardinelli, organizado por Gilda Santos e Paulo Motta Oliveira (CHAVES, 2016).

² Professora Associada Aposentada e Investigadora Responsável no CLEPUL pela LI *Brasil: literatura, memória e diálogos com Portugal* (projetos: *Portugueses de Papel. Dicionário de personagens portuguesas da ficção brasileira* e *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*). Direção: com Tania de Luca, da Coleção Brasil (CLEPUL/FUNESP) e com Isabel Lousada da Série Senhoras do Almanaque (CLEPUL, CICS: NOVA, BNP). Organização e publicação de livros e artigos, entre os quais: *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*, 1997; *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de O Uruguai*, 2000; *O Rio Grande do Sul no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*, 2014; *As Senhoras do Almanaque. Catálogo da produção de autoria feminina* (co-autora), 2014.

diretamente aos seus escritos, mas, ao comentar certos traços da sua personalidade, misturam-nos com a apreciação do seu talento poético. Há, por outro lado, quem se tenha dedicado a reelaborar elementos temáticos ou formais da sua poesia, dando assim provas ainda mais concretas do diálogo com ela estabelecido.

A maioria dos poemas examinados apareceu em cópias manuscritas não datadas. Quando editados, tais escritos não foram ou não puderam ser objeto de posicionamento cronológico rigoroso. Todavia, a biografia dos autores e os acontecimentos históricos a que os textos estão vinculados permitiram situar aproximadamente o momento em que foram escritos ou divulgados, de modo a recuperar a trajetória da interlocução que produziram.

1. O primeiro impacto: entre a rejeição e o aplauso

José Basílio da Gama surgiu no espaço literário luso-brasileiro já envolto na glória de pertencer à Arcádia Romana. Daí que, antes mesmo de dar provas locais do seu talento poético, tenha despertado a atenção dos seus pares.

Pedro António Correia Garção, um dos poetas mais reverenciados das letras portuguesas da altura, despeitado talvez pelo êxito de Basílio da Gama no Sacro Império, recebeu-o com um soneto³ irônico e depreciativo:

Quem vem lá? Quem nos honra? É Estudante,
Que das Musas quer ter o magistério.
Aprendeu com varões do sacro império;
Porém se tolo foi, veio ignorante:

³ Transcrito a partir do Códice 8582 da Biblioteca Nacional de Portugal, este soneto, segundo consta no volume 1 das *Obras completas de Correia Garção* (Lisboa, Sá da Costa, 1957: 60-61), terá sido primeiramente publicado na *Miscelânea poética ou Coleção de poesias inéditas de autores escolhidos* (Rio de Janeiro, 1853). Como os demais textos aqui citados, este soneto foi atualizado em conformidade com o Acordo Ortográfico de 1990.

Examinado ele é um pedante,
Das Musas portuguesas vitupério,
Foi criado no cáldo Hemisfério,
Fidalgo pobre, cavaleiro andante:

Do alto Monte que é aos Céus vizinho
Só ele ao alado bruto enfreia, e doma,
Faz castelos no ar de cedro e pinho:

O louro quando quer despreza e toma:
Arredem-se Senhores do caminho,
Passe o «*Cáqui*» porque chegou de Roma.

Ao jovem mineiro é atribuída tolice tamanha que teria impossibilitado o seu aprendizado literário em Roma, dando, todavia, azo a que se tornasse pedante. No verso final, de difícil compreensão, Garção sugere um vínculo – certamente exibicionista – de Basílio ao país de que acabara de regressar. Fá-lo através da criação dum vocábulo colocado entre sinais equivalentes às aspas (= Cáqui =) e que constrói um jogo fônico bilingue ao juntar o advérbio português «Cá» ao seu homólogo italiano «*qui*», com a intenção satírica de apontar italianismos manifestos no léxico do nosso poeta. A acusação de ignorância e pedantismo indicia as dificuldades que Basílio teve de enfrentar para introduzir-se nos meios literários da Corte lusitana, uma vez que estes e outros defeitos lhe serão imputados por confrades metropolitanos, especialmente aqueles dos quais estaria mais próximo, pois partilhavam com ele o ideário poético do Arcadismo.

José Basílio da Gama respondeu ao fundador da Arcádia Lusitana com outro agressivo soneto⁴:

Lisboa: três de Abril, cheio de sarro,
Roto o vestido, hirsutos os cabelos,
A boca negra os dentes amarelos,
Envolto em homem, gira um certo «escarro».

⁴ Transcrito a partir do Códice 8582 da Biblioteca Nacional de Lisboa, com os ajustes referidos em nota.

Reger das Musas o soberbo carro
Quis, porém via frustados⁵ seus desvelos,
Morde no chão, arranha-se de zelos,
A frágil criaturinha é tosco barro:

Do áureo coche as rédeas prateadas
Deixa atrevido, põe-te na traseira,
Segue de teus Avós, segue as pisadas:

Até aqui a Gazeta é verdadeira,
Ficam quatro folhinhas⁶ reservadas,
Que protesto⁷ mandar-te na primeira.

Insolente, a réplica basíliana prenuncia a clara vocação satírica do nosso poeta, mas não é de sua invenção o substantivo grosseiro utilizado no verso quatro para qualificar o colega português, pois «escarro» era alcunha frequentemente dada a Correia Garção⁸.

A abertura do soneto de Basílio da Gama – «Lisboa: três de Abril» – revela onde ele se encontrava quando o compôs. O primeiro e os últimos versos do poema de Correia Garção permitem pensar que a mordaz interlocução estabelecida pelos dois sonetistas tenha ocorrido pouco depois do regresso de Basílio, da Itália. Corrobora esta hipótese uma variante do verso final do soneto de Garção conservada num manuscrito da Coleção Manizola⁹, pois enuncia com clareza que o nosso poeta, regressado da Itália, acabava de chegar a Portugal: «Passe o Caqui que agora vem de Roma» (sublinhado meu).

Embora não se saiba exatamente o ano em que Basílio da Gama chegou à metrópole, é de crer que já aí estaria a 7 de setembro de 1765, quando se comemorou o terceiro lustro do reinado de D. José I. Assim o entende José Veríssimo [1920], por considerar que a ode basíliana iniciada pelo verso «Os resplendores novos» foi escrita para celebrar aquela

⁵ Manteve-se o original por ser variante ainda presente no Português atual.

⁶ Cf. Códice 6694 da Biblioteca Nacional de Portugal, por considerar-se gralha o vocábulo «filhinhas» que consta na fonte.

⁷ No original, «portesto», como ainda era frequente no século XVIII e que atualizei.

⁸ Agradeço esta informação à Professora Cleonice Berardinelli.

⁹ Biblioteca Pública de Évora, Manuscrito 392 da Coleção Manizola.

efeméride.

Datam também deste período, dois poemas fundamentais para o conhecimento da interlocução em análise – um de Joaquim Inácio de Seixas Brandão e outro de Cláudio Manuel da Costa – ambos caracterizados pela construção duma imagem de Basílio da Gama oposta à esboçada por Correia Garção.

Seixas Brandão foi provavelmente o primeiro conterrâneo a dialogar poeticamente com Termindo Sipílio. Apresentado no *Dicionário bibliográfico português*, de Inocêncio Francisco da Silva, como «Doutor em Medicina pela Faculdade de Montpellier, Médico do Hospital R[eal] da Vila das Caldas da Rainha» (SILVA, IV, 1973: 89), o poeta estava, como o seu interlocutor, em Portugal quando lhe teceu encômios na «Ode a um árcade de Roma, que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil»¹⁰. Descoberta, por Manuel Rodrigues Lapa, num manuscrito da Biblioteca Municipal do Porto, a ode foi divulgada pelo estudioso num artigo publicado, em 1969, no Suplemento Literário do *Minas Gerais*.

Seixas Brandão canta como um grande feito do seu conterrâneo a fundação duma arcádia no Brasil¹¹, agremiação cuja existência fora, até então, descartada por boa parte da historiografia literária brasileira¹². Dirigindo-se a Termindo Sipílio, numa estância metaforicamente impregnada de cor local, Seixas Brandão o estimula a ir ao Brasil criar uma arcádia:

Vais ver da América a silvestre face
e a frente coroada
de penas encarnadas e amarelas,
e pôr-lhe, em lugar delas,
o verde loiro, que na Arcádia nasce;
(v. 61-65)

¹⁰ BMP, Códice 1189: s/nº. Deste documento foram extraídas as citações da ode, atualizadas em conformidade com Acordo Ortográfico de 1990.

¹¹ A par com a ode de Seixas Brandão, o diploma do seu ingresso na Arcádia Romana, divulgado por Antonio Candido (1993), ajuda a provar que a famosa academia italiana avalizou a fundação, em Vila Rica, duma sua Colônia Ultramarina.

¹² Dentre outros, contestou a existência dessa academia literária Alberto Faria que, 1918, publicou o artigo intitulado «Árcades sem arcádias».

E afirma que esta ação fundacional imortalizaria Basílio da Gama:

E tu, a quem oferece a amiga sorte
a gloriosa empresa,
com que possas no mundo eternizar-te,
roubando a mor parte
do seu triunfo à inexorável morte,
não receies dos mares a braveza,
corre, apressa-te, vai, com largo passo,
no côncavo madeiro dividindo
o soberbo Oceano;
que aos que aspiram a glória de primeiros,
tu o sabes, Termindo,
foram sempre os perigos companheiros.
(v. 13-24)

O médico-poeta não poderia, contudo, saber que a fundação daquela arcádia não seria responsável pela imortalidade do amigo, pois a sua existência não foi comprovada até meados do século XX. Ele profetiza também que, «cheio de fama e glória» (v. 74), Termindo retornaria a Roma, como desejava, o que não concretizou¹³:

Entrarás em o templo da Memória;
e ao Deus, que é dos pastores venerado,
entre aplausos alegres, entre vivas,
do Arcádico Senado,
cingindo-te dos louros merecidos,
nas paredes votivas
suspenderás os úmidos vestidos.
(v. 78-84)

A menção à viagem ao Brasil – que Basílio da Gama, de fato, fez –

¹³ No soneto iniciado com a apóstrofe «Bárbara, iníqua terra, ingrata e injusta», Basílio manifesta o desejo de voltar a Roma. Uma cópia deste poema se encontra na página 299 do Códice 8610 da Biblioteca Nacional de Lisboa, de onde terá sido extraído pelos seus primeiros editores.

sugere que a ode não deve ter sido escrita antes de setembro de 1765, quando ele se encontrava em Portugal a festejar os quinze primeiros anos do reinado de D. José, como já foi assinalado. Admite-se, por outro lado, que ele estaria no Brasil no início de 1767, pois comemorou o lançamento ao mar da nau *Serpente* acontecido em 8 de fevereiro daquele ano, no soneto «Já do lenho as prisões se desataram»¹⁴.

Tal como Seixas Brandão, Cláudio Manuel da Costa celebrou a fundação em Vila Rica da «colônia» brasileira da Arcádia de Roma, na ode intitulada «Saudação à Arcádia Ultramarina», que só foi publicada após a morte do autor, numa coletânea impressa em Lisboa, em 1810¹⁵. Nesta ode, além de enaltecer a atuação pioneira do conterrâneo em prol do desenvolvimento das letras brasílicas, Cláudio hiperboliza-lhe o talento, colocando-o acima dos seus pares:

Enfim eu vos saúdo,
Ó campos deleitosos,
Vós, que à nascente Arcádia em grato estudo
Brotando estais os louros mais frondosos;
Eu vos vou descobrindo
Belas estâncias do pastor *Termino*.

[...]

Na mais copada faia
Abriu o férreo gume
O nome de *Termino*; o Sol, que raia,
Aqui bate primeiro o claro lume;
Ele o vê, ele inveja,
Eterno o nome, eterno o tronco seja.

[...]

¹⁴ Este soneto foi publicado primeiramente na *Collecção de poesias ineditas dos melhores autores portuguezes* [t. 1], Lisboa, Impressão Regia, 1809: 127.

¹⁵ *Collecção de poesias ineditas dos melhores authores portuguezes*. Tomo II. Lisboa, Of. de João Rodrigues Neves, 1810: 3-6. A ode foi aqui copiada de *A poesia dos Inconfidentes* (org. Domicio Proença Filho). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar 1996: 343-345.

Em vós, ó campos, cresça
A vegetante pompa,
Cresça o verde esplendor; em vós floresça
A murta, o loiro, e na doirada trompa
Do monstro sempre errante,
O nome de *Termino* se levante.
(v. 1-6; 25-30; 55-60)

Consciente da importância da nova agremiação, o poeta da *Fábula do Ribeirão do Carmo* manifesta, por sua vez, o desejo de nela ingressar:

Ah se da glória vossa,
Pastores, cá me vira
Tão digno, que na bela Arcádia nossa
Iguamente meu nome se insculpira!
Entre a série preclara,
De Glauceste a memória se guardara.
(v. 31-36)

No artigo mencionado, Rodrigues Lapa infere que José Basílio da Gama, durante a sua estada no Brasil, contactou com Cláudio Manuel da Costa, com vistas a fundar aquela «sucursal» da Arcádia de Roma em Vila Rica. Obrigado, porém, como egresso da Companhia de Jesus, a partir repentinamente para Lisboa, Basílio não teria podido participar nas festividades em que o poeta inconfidente a instaurou¹⁶. Segundo o estudioso português, a «nova Arcádia não teve condições de vida e morreu a nascerça» (LAPA, 1969: 2). O seu desaparecimento deveu-se, sem dúvida, às circunstâncias políticas adversas, sobejamente conhecidas, que culminaram na tragédia da Inconfidência Mineira.

Ignora-se, no entanto, por que a «Saudação à Arcádia Ultramarina» não consta na edição *princeps* das *Obras*, de Cláudio Manuel

¹⁶ Da análise dos documentos publicados por Caio de Melo Franco, em *O inconfidente Cláudio Manuel da Costa*, Carlos Versiani dos Anjos (2021) deduziu que a «Arcádia Mineira» teria sido fundada a 5 de dezembro de 1768, na sessão comemorativa do aniversário do Conde de Valadares, governador da Capitania Minas Gerais.

da Costa, datada em 1768. Pode-se pensar, com Melânia da Silva Aguiar, que o poeta quis reunir nessa coletânea apenas «o que de melhor escrevera» (AGUIAR, 1996: 28) ou que a ode ainda não estaria pronta quando o manuscrito foi enviado para Lisboa. Mas não é descabido imaginar que o poeta maduro e aclamado ter-se-ia arrependido quer de ter sobrelevado o jovem conterrâneo, quer de ter assumido a sua impossibilidade de poetar, por estar longe do «sereno Tejo» e «dividido do Mondego», tópico muito reiterado na sua poesia.

Como já foi referido, Basílio não terá embarcado para a colônia brasileira antes de setembro de 1765, tendo regressado à Metrópole em 1868, como se pode ler em dois documentos da época que só divergem na indicação do dia e mês em que viajou¹⁷.

2. A ampliação do confronto: defeitos e belezas do poetar

Com a publicação de *O Uruguai*, em 1769, José Basílio da Gama apresenta finalmente uma prova decisiva de seu talento, além de rica matéria para a apreciação dos seus pares. E, de fato, expandiram-se os elogios, mas também a rejeição de que a épica e outros poemas basilianos foram objeto no diálogo que com eles encetaram alguns poetas coevos. Cabe lembrar que, no Setecentos, a recepção crítica inscrita nessa interlocução dedicava-se, sobretudo, a apontar as belezas e os defeitos das obras comentadas, segundo o gosto e as regras do Classicismo.

Não fogem às praxes do tempo, os dois sonetos anexos à edição *princeps* de *O Uruguai*, compostos por dois conterrâneos do nosso épico: Inácio José de Alvarenga Peixoto e Joaquim Inácio de Seixas Brandão. Bem representativos dos paratextos encomiásticos que acompanhavam as obras, estes sonetos inauguram, na interlocução que mantêm com Basílio

¹⁷ Teófilo Braga (1901) publicou uma relação de passageiros embarcados para o reino na qual consta que Basílio da Gama viajou a 30 de junho de 1768, no navio Senhora da Penha de França. Posteriormente, Rodrigues Lapa (1969) encontrou o nome do nosso poeta numa lista de pessoas a quem se concedeu passaporte, com a indicação da sua partida para Lisboa a 12 de julho de 1768, no navio Rainha de Nantes.

da Gama, as principais vertentes da leitura do seu mais famoso poema.

O soneto «Entro pelo Uruguai: vejo a cultura» (1769: s/nº), de Alvarenga Peixoto destaca as duas figuras nucleares da épica basiliiana: o general Andrade e os Padres. O herói Andrade é metaforicamente apresentado com um dos nomes do mítico Hércules, o que visa engrandecer a tarefa que realiza n' *O Uruguai*:

Famoso Alcides, ao teu braço forte
Toca vingar os cetros, e os altares:
Arranca a espada, descarrega o corte
(v. 9-11)

Procedimento similar com intenção oposta ocorre na relação estabelecida entre os crimes atribuídos aos Padres e os do mitológico Caco:

Vejo erguer-se a República perjura
Sobre alicerces de um domínio avaro:
Vejo distintamente se reparo,
De Caco usurpador a cova escura.
(v. 5-8)

Seguindo a vocação dialogante da poética árcade, o soneto encerra convocando Termindo a «leva[r] pelos ares / A grande ação; já que [lhe] coube em sorte / A gloriosa parte de a canta[r]» (v. 12-14).

Diferentemente de Alvarenga Peixoto, Joaquim Inácio de Seixas Brandão, no soneto «Parece-me que vejo a grossa enchente» (1769: s/nº), preocupa-se com valorizar o elemento mais original d' *O Uruguai*: a sua novidade americana. Embora reitere a vileza da ação dos Padres (jesuítas), o poeta privilegia a heroicidade nativa de Cacambo e Cepé, bem como o episódio lírico de Lindoia. Ignorando o herói luso, dá atenção a uma peculiaridade da natureza local e augura ao épico mineiro êxito semelhante ao de Homero, já que «lerá a gente / A guerra do Uruguai; como a de Troia» (v. 5-6). Engrandece ainda Basílio da Gama, ao pedir-lhe, modestamente, para juntar aos dele os seus versos, «Qual fraca vide, que se arrima a um tronco», para que eles possam também «discorrer pelo Universo» (v. 12 e 14).

A interlocução do nosso poeta com os seus pares continuará a oscilar entre o louvor e a censura na década seguinte, em que se deu o célebre episódio da Guerra dos Poetas¹⁸ conhecido por Zamperineida, sobrenome da cantora veneziana Anna Zamperini que, residindo em Lisboa, de 1770 a 1774, provocou o conflito, tendo também deixado a sua marca na literatura, no vocabulário, na moda e no bolso dos seus apaixonados. Estudioso da celeuma, Alberto Pimentel refere que a *prima-donna* italiana «conseguiu alvoroçar toda a cidade durante quatro anos, porque dela unicamente se falava, em bem ou em mal, conquanto o número de louvaminheiros excedesse superabundantemente o dos detratores» (1907: 6-7).

O partido a que Basílio da Gama aderiu na querela, assim como os elogios e ataques de que foi alvo são duvidosos, pois não está perfeitamente esclarecida a autoria de diversos textos¹⁹. Este é o caso do cáustico soneto «Um químico infernal drogas malditas» que, no Códice 8630 (p. 58) da Biblioteca Nacional de Portugal, traz a assinatura António Lobo de Carvalho. Inocêncio (1973, IV: 271), contudo, atribui a sua autoria a José Basílio da Gama, em detrimento do manuscrito, bem como da sua inclusão nas *Obras completas* de Nicolau Tolentino, publicadas em 1861. Esta divergência impossibilita saber a quem o Padre Manuel de Macedo Pereira de Vasconcelos²⁰ dirige a agressiva réplica do soneto «Satírico

¹⁸ Segundo Alberto Pimentel, a Guerra dos Poetas teria começado com «a rivalidade entre os sócios da Arcádia e os do grupo da Ribeira das Naus, que era capitaneado pelo padre Francisco Manuel do Nascimento: mas agravou-se com o pretexto da ode encomiástica do árcade Macedo à Zamperini» (1907: 33). Para o estudioso tratava-se de «uma guerra literária, movida por antigos ódios, pois que tanto os árcades como os dissidentes não foram insensíveis aos encantos da Zamperini» (1907: 37).

¹⁹ Os textos da querela aqui transcritos ou referidos foram extraídos de *Zamperineida metrica-laudatica-satyrica ou Colecção das obras poéticas pró, e contra feitas em Lisboa á cantora italiana Anna Zamperine, e ao Padre Manoel de Macedo, 1774*. BNP, Códice 8630.

²⁰ Nascido em 1726, na Colônia do Sacramento, o Padre Macedo ordenou-se presbítero em Lisboa, tendo entrado depois para a Congregação do Oratório. Com o

infernai, drogas malditas», copiado no mesmo Códice.

Em contrapartida, não pairam dúvidas em relação aos elogios que o Oratoriano fez a Basílio da Gama, na «Sátira em resposta ao Dr. Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral» (BNP, Códice 8630). Neste poema, Macedo defende-se das críticas que lhe foram feitas por Monteiro e ataca os poetas que, tal como o seu censor, rejeitam a linguagem coeva, formulando «bolorentas frases» de «carunchosa idade» (v. 58 e 57). Ao afirmar, em concordância com Horácio, que «O uso é quem governa» (v. 52), saúda José Basílio da Gama e João Xavier de Matos por terem acatado o preceito do mestre latino. No breve diálogo que estabelece com Basílio (e com Matos) engrandece o seu interlocutor ao aproximá-lo dos mais ilustres escritores quinhentistas:

Bem hajas tu, meu Matos, tu, Basílio,
Bem hajas: que com uma nobre e tersa
Locução, do Parnaso ao bipartido
Cume voado tendes; corromper-vos
Não vos deixastes das mouriscas vozes
Da rançosa antigualha: vossos versos
Com aplauso de todos serão lidos;
Do Tejo sobre as ondas prateadas
Andarão vossos versos arrancados
Da fria mão da morte! vós de eternos
A fama alcançareis nos Campos Lísios,
À fresca sombra de viçosos louros,
Que a honrada frente adornam dos Mirandas,
Dos Camões, dos Bernardes, dos Ferreiras.
(v. 84-97)

Se não erra o manuscrito em análise, José Basílio da Gama participou na lição com um poema antecedido pela legenda «O tourear do

pseudônimo *Lemano*, participou na Arcádia Ulissiponense, poetou e teve fama como orador sacro.

Talaia²¹, as paixões pela cantora Zamperine e as descomposturas de Monteiro são o objeto da presente Sátira²²» (BNP, Códice 8630: 122-129), no qual interpela os litigantes Macedo e Monteiro. Basílio retoma a crítica do primeiro à linguagem antiquada do segundo, a quem exige que abandone «a antiga locução, áspera e dura / [...] que tem graça e energia, / Lida nos bons autores que nos honram» (v. 116-119). E aconselha-o a enriquecer a língua portuguesa com palavras novas e a dar outra vida às esquecidas:

Adota embora as novas, funde as velhas
Lima as informes, pule as escabrosas;
Enriqueça-se a língua portuguesa
Com prudente licença e boa escolha;
Porém nunca vocábulos nos digas
Que arranham os bichinhos dos ouvidos
Nem a todos concede a natureza
Como concede a ti e à tua seita
Orelhas d' aço, tímpanos de bronze.
(v. 123-132)

Dirige-se, em seguida, a Macedo, dando-lhe ironicamente «licença de queimar [seus] versos», pois «não nasce[ra] poeta» (v. 133 e 134). Afetando sinceridade, aproveita para lhe sugerir afazer de maior proveito:

Emprega o tempo em ler as Escrituras,
Os Basílios, Crisóstomos, Gregórios;
Pois é pena que, tendo alguns talentos,
Não saibam teus sermões a nada disto:
Um estilo afetado e corrompido
Não é a frase simples do Evangelho.
Admiram-te ignorantes, mas aos doutos

²¹ Segundo Alberto Pimentel, o bacharel em Cânones, João Dias Talaia Souto-Maior «teve duas manias desastrosas: tourear a cavalo e fazer versos» (Pimentel, 1907, p. 183).

²² Esta sátira, por vezes referida pelo seu primeiro verso («Que alegre era o Entrudo em outros tempos») ou por parte dele («O entrudo»), foi atribuída ora a Basílio, ora a Alvarenga Peixoto, ora a Seixas Brandão ou a Xavier Lobo. A ela replica Domingos Monteiro com a elegia «Tu, magoada, tristíssima elegia».

Não podes agradar, nem compungir.
(v. 135-143)

Com base apenas neste despique parece imprudente concluir que o embate entre os dois poetas americanos tenha prosseguido, pois o tom em certa medida cordial da crítica de Basílio a Macedo e os elogios que o Oratoriano lhe fez tornam pouco credível que, mudando de partido e de estilo, o mineiro seja o autor do já mencionado soneto «Um químico infernal drogas malditas», em que o «enzamparinado»²³ padre é achincalhado. Consequentemente também não seria José Basílio o agredido na réplica de Macedo. Corrobora esta hipótese uma passagem da sátira anônima iniciada pelo verso «Que haja eu sempre de ouvir línguas mordazes» (BNP, Códice 8630), em que o autor condena a desavença causada pela Zamperini e lamenta que «Homens sábios e doutos dia e noite / Consum[am] em poéticas fadigas, / Criando ódios, fomentando intrigas» (v. 16-18). Afirma, além disso, que Basílio tomou o partido de Macedo (v. 40-41) na contenda e que é da sua autoria a sátira «O tourear do Talaia»: «'Autor ultramarino', que do Entrudo / a figura nos pinta» (v. 56-57). Embora reconheça que «os seus talentos / Vêm de Horácio e de Serrão»²⁴ (v. 58-59), reprova a atitude e estilo do nosso poeta, sustentando que ele provocou nova pendência, pois

Ele crimina por seus mesmos nomes
Alguns com quem ombrear não pode;
Seus versos são picantes; seu estilo
É mais acre que a sátira; e pretende
Apartar com maléfica prudência
A que fez ressurgir nova pendência.
(v. 61-66)

²³ Alberto Pimentel explica que, devido a paixão provocada por Anna Zamperini, «entraram no vocabulário alfacinha a esse tempo [...] dois novos vocábulos e os seus derivados: *zamparinar* (aplaudir ou cortejar a Zamperini) e *enzamparinar-se* (enlouquecer de amor por ela até à demência risível)». (1907: 7-8).

²⁴ Segundo Alberto Pimentel, trata-se de António Serrão de Castro, que é para Camilo Castelo Branco «um dos primeiros engenhos do século XVII» (1907: 206).

E, de fato, «O Entrudo» deu azo à continuação da discórdia. Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral escreveu contra o nosso árcade o poema precedido pela legenda «Em resposta a sátira de José Basílio foi feita a presente / Elegia» (BNP, Códice 8630). Anotando que «Antigos e modernos escritores / Têm disputado sempre azedamente / Sem se pouparem aos mortais rancores» (v. 19-21), o jurista-poeta lembra, entre outras disputas, a célebre *Querelle des anciens et des modernes*, os desentendimentos de Rousseau e Voltaire e o ataque de António Lobo de Carvalho ao padre Macedo. Centra, porém, a sua crítica em Basílio da Gama, a quem interpela com violência sem mencionar-lhe o nome:

O Talaia motejas por que abusa
Das artes, e o arrastra o seu desejo?
Oh quanto é mais risível tua Musa!
[...]
Tu queres ser censor! O céu te acuda.
De baixos solecismos não tens pejo?
A Gramática nossa, amigo, estuda:
(v. 85-90)

Seguem-se mais de duzentos versos, a reprovar e/ou corrigir o vocabulário, a sintaxe, a imagística e a métrica do criador d'*O Uruguai*, numa prolixa exibição de sapiência, nem sempre acertada. Ridicularizando o enriquecimento linguístico do Português preconizado por Basílio, Monteiro menospreza a criatividade dos falares regionais, assumindo postura elitista e centralizadora:

Com que oiro é o Rei autorizado
Para cunhar um termo inda que seja
Só por ti e por outros tais usado?
Se conseguires que essa regra reja,
Algarvios, Ilhéus, Beirões, Minhotos
Não terão no falar da Corte inveja.
(v. 286-291)

Tal como Garção, Domingos Monteiro considera o árcade brasileiro

ignorante e condena-lhe os galicismos e italianismos, bem como os versos esdrúxulos e agudos, cuja musicalidade foi tão do agrado de Almeida Garrett e de Machado de Assis.

Desvinculados do episódio da Zamperini, mas passíveis de serem incluídos na Guerra dos Poetas, alguns sonetos, de difícil situação na cronologia, revelam facetas semelhantes do diálogo travado entre Basílio da Gama e seus confrades metropolitanos. Dando testemunho dessa polémica que agitou a vida literária lisboeta na segunda metade do Setecentos, o soneto de António Dinis da Cruz e Silva – significativamente iniciado pelo verso «Vendo a bulha, que vai no Luso Pindo» (SILVA, 1807: 151) – deprecia o sucesso obtido pelo poeta d’O *Uruguai*, ao afirmar que «Com larga mão se queima torpe incenso / A Garção, Quita, Matos, e Tremindo [*sic*]» (v. 7-8).

Ataque mais direto a Termino Sipílio se encontra num conjunto de sonetos, dispersos ou reunidos em alguns manuscritos setecentistas. A dissidência parece ter começado com João Xavier de Matos que, no poema encimado pela legenda «À presunção de José Basílio sobre um argumento que teve o Autor do seguinte Soneto» (BNP, Códice 8285: 143), dirige-se diretamente a Basílio da Gama, acusando-o de apoucar tanto os poetas antigos (Homero, Virgílio, Tasso, Camões, Milton) como os modernos (Voltaire, Pina, Garção, Quita) e intimando-o a revelar qual é o seu modelo ideal:

Se o Cantor Grego, se o Cantor Latino
Sustentar o carácter não souberam
Dos dous grandes Poemas que fizeram,
De que tu foste imitador indigno;

Se o grande Tasso, se o Camões divino,
Milton, Volter e os que depois vieram
Réus do mesmo delito pereceram
No Tribunal de um crítico maligno;

Se o Pina foi pedante; se antiquário
Garção e Quita; dize-nos, responde,
Dos Poetas qual tens por formulário?

Ora de envergonhado o rosto esconde;
Ou é o teu Poeta imaginário;
Ou se existe, declara-nos aonde.

Não deixando sem resposta o satírico português, Basílio – no soneto iniciado com o verso «Amo o Grego Cantor, gosto de ouvi-lo» (BNP, Códice 8582) –, além de manifestar o seu apreço pelas epopeias de Homero e de Virgílio, contra-ataca afirmando que o seu contendor é em questões de poesia ignorante e cego: «Tu entendes de Volter, Milton, e Tasso / Como eu os jeroglíficos do Nilo. / Lê pelo teu Camões, canta amor cego» (v. 7-9). E conclui ridicularizando-o:

Olha, aprende Francês, Italiano,
Dous dedos de Latim, um pouco Grego,
E depois falaremos para o ano.
(v. 12-14)

Xavier de Matos treplica no soneto começado por «Lerei no meu Camões como até agora» (BNP, Códice 8582: 148²⁵). Assumindo-se como êmulo de Camões, o poeta metropolitano reprova a afetação poliglota de Basílio e o seu desconhecimento do Português. Descodificada a sua linguagem metafórica, depreende-se que Matos critica *O Uruguai* ao aconselhar o seu autor a «Rasgar o canto sem graça e sem beleza» e a chorar «A falta de Arte e Natureza» (v. 7-8). Nos tercetos, mais ferinas são as suas críticas a dois poemas de Basílio: *A declamação trágica*, tradução livre de Claude-Joseph Dorat, publicada em 1772, e *A declamação lírica*²⁶,

²⁵ Se bem que neste códice o soneto seja assinado por Domingos Monteiro e encimado pela legenda «Resposta a José Basílio por parte de João Xavier de Matos», optamos por atribuí-lo ao próprio Xavier de Matos, em conformidade com outros manuscritos da época.

²⁶ Neste soneto, uma nota de Xavier de Matos indicia que ele se refere *A declamação lírica*, cuja publicação não teria sido autorizada pela Real Mesa Censória. Este poema, preservado numa miscelânea manuscrita da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, foi publicado por Francisco Topa, em «*A Declamação Lírica* de Basílio da Gama: um inédito recuperado». *Linguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, vol XX, 1, 2003: 187-221.

que, traduzida do mesmo autor, só recentemente foi localizada por Francisco Topa. O soneto em análise encerra com uma maléfica alusão ao antigo vínculo de Basílio da Gama aos jesuítas: «Do leite que mamaste me intimido» (v. 14).

As críticas a Basílio da Gama produzidas nesse soneto permitem situar a contenda que travou com Xavier de Matos na década de 70 do século XVIII, tal como o episódio da Zamperini. Nela entraram ainda três sonetos anônimos que apontam velhas e novas imperfeições na poesia de José Basílio da Gama, entre as quais a ausência de gênio, a precariedade do estro, os defeitos de composição e estilo, a ignorância e prepotência poéticas. Com base na disposição desses poemas no Códice 8582 da Biblioteca Nacional de Portugal, cabe referir que no primeiro – soneto «Meu autor J. ou B. pouco de ouvi-lo» (BNP, Códice 8582: 145) – o autor estabelece um diálogo com José Basílio, valendo das mesmas rimas por ele utilizadas no soneto «Amo o Grego Cantor, gosto de ouvi-lo». O discurso do sonetista anônimo visa desmerecer o nosso poeta e valorizar os seus opositores:

Meu autor J. ou B. pouco de ouvi-lo
Teu Soneto gostei, mais duro que o aço:
Para falar, observa mais espaço
Que em ti a presunção tem muito asilo:

O Pina a quem arguis pedante estilo
Responde; nem um caso de ti faço
Matos: se não, não entendo aos mais com Tasso,
Obro melhor que tu do Tejo ao Nilo:

Quem tão lince te fez sendo tão cego?
A dar-te sota e ás o tal Albano,
Sobra-lhe a Natureza, que a ti nego:

Não te enfronhe o Francês, e Italiano,
Esse tal sabes é pior, pois Grego
Só falar te conhecem todo o ano.

No segundo soneto, o interlocutor do poeta anônimo é Xavier de Matos, como indica a sua legenda: «Falando com Matos, pelos mesmos

consoantes» (BNP, Códice 8582: 146) Apropriando-se das rimas de Basílio, o sonetista finaliza censurando a arrogância poliglota do nosso poeta:

Arrote com Francês, e italiano
Pois contra a peste de hálito tão grego,
Cria muito alecrim a moita este ano.
(v. 12-14)

O último soneto – cuja legenda explicita novo endereçamento «A José Basílio, na parte em que chama pedante a Pina» (BNP, Códice 8582: 147) – contrapõe o «pigmeu» mineiro ao «gigante» lusíada. Inclinando negativamente a balança para o lado de Basílio, considerado «tão parco» nas Letras em comparação com o «tão rico» Francisco de Pina e Melo, o sonetista conclui rebaixando ainda mais o épico d’ *O Uruguai*, através de metáforas e alusões à literatura da Antiguidade:

Enfim Pina e Basílio, um Mar, e um charco,
Sempre à pintura harmônica de Homero,
Deram mais luz as sombras de Aristarco.
(v. 12-14)

Também na década de 70 deverá situar-se o soneto de António Diniz da Cruz e Silva, começado pelo verso «Quem é este animal, que galopando» (SILVA, I, 1807: 277), cujo ataque é dirigido a Manuel Inácio da Silva Alvarenga, poeta mineiro que, residindo em Portugal entre 1771 e 1777, manifestou em seus escritos grande admiração por Basílio da Gama. A ligação poética de Silva Alvarenga ao seu já ilustre conterrâneo é perspectivada negativamente no soneto de Cruz e Silva que, apreciador das metamorfoses, transforma Alcindo Palmireno (pseudônimo de Silva Alvarenga) «em burro / Em pena d’incensar o vão Tremindo [*sic*]» (v. 13-14). Com isso, deprecia o autor d’*O Uruguai*.

É possível pensar que este ataque do autor d’*O hissope* ao d’ *O deserto* se deva ao despeito do poeta metropolitano por ter percebido que o poema herói-cômico do seu desafeto versava tema de maior

importância²⁷ e que a futilidade do seu assunto o colocava, no universo poético do Neoclassicismo, num plano abaixo do pombalismo educacional celebrado em *O desertor*.

3. «Ao teu lugar que há muito que te espera»: a consolidação do êxito

O fragmento do verso final d' *O Uruguai* que integra o título desse tópico sugere que José Basílio da Gama teria antevisto o reconhecimento mais alargado dos seus méritos. O que, de fato aconteceu, pois, embora ele tenha continuado a ser atacado, acabou por merecer até o aplauso de poetas metropolitanos que o tinham menosprezado.

O elogio d' *O Uruguai* e, em particular, o da sua feição indianista aparecem num verso do soneto «A terra oprima pórvido luzente» (ALVARENGA, 1774: 5), escrito em louvor de *O desertor*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, e com ele publicado em 1774. Para o sonetista identificado apenas pelas iniciais E. G. P., os poemas de Alcindo (Silva Alvarenga) e de Termindo (Basílio da Gama) são os títulos da glória do rei D. José:

Ao Índio livre já cantou Termindo.
Que falta, Grande Rei, à tua Glória;
Se os louros de Minerva canta Alcindo?
(v. 12-14)

Opinião semelhante em relação ao nosso poeta manifestou Filinto Elísio, em «Os últimos adeus às Musas» (ELISIO, 1817: 409-422) que, em discordância com o seu título, deve ter sido escrito antes da partida do poeta para a França, em 1778. Em conformidade, porém com o título deste

²⁷ Escrito em apoio da política cultural do Marquês de Pombal, *O desertor* aplaude a reforma da Universidade de Coimbra que ele levou a cabo, expulsando os jesuítas, até então, responsáveis pelo ensino ali ministrado. Para Antonio Candido (1964, vol 1), deveu-se à influência de Basílio da Gama a aproximação de Silva Alvarenga dos círculos pombalinos. No arabesco dos decassílabos e no gosto das imagens do poema de Silva Alvarenga nota-se a influência da épica basiliiana.

longo poema, o renomado árcade português se despede das Musas revoltado com a sua ingratidão. Deixa-as na companhia dos bons e maus poetas que elas tanto mimavam. Entre os primeiros surge José Basílio da Gama, colocado no grupo dos poetas que, à altura de Camões, louvavam novos heróis e ilustravam o Reino. Neste sentido, Filinto afirma que, em «canto altíloquo», o autor d'*O Uruguai*

Cant[a] Freire, na América famoso;
Que serve o Rei, com honra, e valor nobre:
General muito humano, cujo peito
Mavioso e pio não consente a vista
De cadáveres frios, dessangrados,
Vítimas da ambição de injusto império.
(v. 211-216)

Além de aludir à merecida fama de que gozava Basílio da Gama, Filinto Elísio expressa nos versos transcritos um claro louvor ao seu poema épico, valorizando-o ainda mais ao integrar fragmentos d'*O Uruguai* na sua composição poética. A par com a apropriação pelo árcade português de expressões semelhantes, dispersas ao longo da épica basiliiana, confirmam-se as que os versos do Canto III abaixo transcritos evidenciam:

Descontente, e triste
Marchava o General: não sofre o peito
Compadecido, e generoso a vista
Daqueles frios, e sangrados corpos,
Vítimas da ambição de injusto império.
(III, 6-10)

António Diniz da Cruz e Silva, que em poemas já comentados assumira uma posição claramente depreciativa em relação às criações do estro basiliiano, manifesta, em contrapartida, o seu agrado face à última obra conhecida do colega mineiro. No tomo IV das suas *Poesias*, o soneto II é endereçado «A José Basílio da Gama, autor do poema intitulado

Quitúbia» (Silva, IV, 1814: 4)²⁸. Nele, o escritor português censura o vulgo por acreditar que o continente africano «só cruéis feras, só monstros produzia» (v. 8) e aplaude o nosso poeta, por ter pintado «a fé» e «o grão valor» do «bom Quitúbia», demonstrando que «também tem heróis África ardente» (v. 14). E, em diálogo com o confrade brasileiro, assegura-lhe que a sua «Lira [...] triunfante prostra / O Tempo, e negra Inveja, e que altamente / A difícil do Pindo estrada mostra» (v. 9-11).

A temática do soneto, além de obrigar a situar a sua composição na última década do Setecentos – o *Quitúbia* foi publicado em 1791 –, permite pensar que, no final da vida, José Basílio da Gama terá visto os seus méritos reconhecidos também pelos seus pares portugueses, posto que, desde a primeira hora, era admirado pela generalidade dos seus conterrâneos.

4. Um diálogo intertextual na Colônia brasileira

Cabe, por fim, abordar outra faceta da interlocução que a poesia de José Basílio da Gama estabeleceu com a de dois poetas coevos nascidos como ele na Capitania de Minas Gerais. Também referida como intertextualidade, esta peculiar espécie de interlocução que recebeu na Estética da Recepção a designação de Recepção Criativa, é muito evidente em alguns poemas de Manuel Inácio da Silva Alvarenga e de Cláudio Manuel da Costa.

Antonio Candido, o mais atento observador do diálogo poético que Silva Alvarenga estabeleceu com Basílio da Gama, considerava que o primeiro não apenas «partiu» do segundo «levando às últimas consequências a busca da naturalidade» (CANDIDO, v. 1, 1964: 143), mas ainda adotou o verso de doze sílabas e o americanismo poético do criador d'*O Uruguai*. A postura discipular e a emulação estão fortemente marcadas nas três longas composições que Silva Alvarenga dedicou ao seu conterrâneo, nas quais o toma também como interlocutor.

²⁸ Antonio Diniz da Cruz e Silva, Soneto II. *Poesias*, tomo IV. Lisboa, Tipografia Lacerdina, 1814, p. 4.

A conhecida «Epístola a Termindo Sipílio»²⁹, de Alcindo Palmireno foi publicada em 1772. Silva Alvarenga, ainda estudante em Coimbra, dialoga em versos alexandrinos com Basílio da Gama a propósito da publicação d'*O Uruguai*, realizando o mais profundo e entusiástico encômio setecentista ao poema épico do seu interlocutor, ao mesmo tempo que o utiliza como modelo para sua própria teorização poética, como o demonstrou Francisco Topa³⁰.

A epístola abre com um rasgado elogio ao talento e às características da poética de José Basílio da Gama:

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos
A natureza pintas em quadros mil diversos;
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno
A língua que convém ao trágico coturno:
[...]
Tu sabes evitar s'um tronco ou jaspe animas
Do sombrio Espanhol os góticos enigmas,
(v. 1-4 e 9-10)

Além de louvar o vínculo neoclássico do seu conterrâneo aos preceitos horacianos e o seu repúdio às rebuscadas práticas do gongorismo, Silva Alvarenga realça a polidez, a naturalidade, a plasticidade e a adequação do seu estilo às matérias que aborda. Aplauda, em seguida, «o novo, o grande, o belo» (v. 106) manifestos na épica basiliiana, alargando-se no enaltecimento da construção de seus personagens e episódios, como o da morte da «mísera Indiana» (v. 15-28) e o do «mandrião Patusca» (v. 30-34). A percepção de que o gênio poético de

²⁹ Os versos da epístola aqui transcritos foram copiados da edição corrigida e recentemente publicada por Francisco Topa (2014).

³⁰ Segundo Francisco Topa, Alvarenga «propôs um conjunto de orientações teóricas em matéria literária, em sintonia com os principais doutrinadores do neoclassicismo arcádico, acompanhando essa exposição de uma crítica contundente tanto à estética barroca e a alguns dos seus representantes tardios como aos lugares-comuns do arcadismo (TOPA, 2014: 224).

José Basílio é capaz de excitar as paixões (v. 14-15) e de criar tanto o trágico como o cômico leva Alvarenga a dizer-lhe que poderá dedicar-se a outros gêneros da arte literária e neles equiparar-se aos mestres do teatro clássico francês: «Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine» (v. 128).

Em «O templo de Netuno», publicado em 1777, Silva Alvarenga, de regresso ao Brasil, se despede de Termindo Sipílio, para quem transfere a saudade que ele mesmo já estaria sentindo ao afastar-se do amigo e dos «augustos lares / Da formosa Lisboa» (v. 1-2), a fim de não diminuir o seu reiterado apego à terra natal:

Amor, o puro Amor do pátrio ninho
Há muito que me acena
(v. 4-5)

Se enfim respiro os puros climas nossos,
No teu seio fecundo, ó Pátria amada,
Em paz descansem os meus frios ossos.
(v. 111-113)

A ligação afetiva de Alvarenga ao «pátrio ninho» lembra sentimento idêntico várias vezes expresso na obra de Basílio da Gama. Também a sua fantástica «visita» ao templo de Netuno – que mais não é que o visionamento de figuras mitológicas e alegóricas postas em relação com a história passada e presente de Portugal – faz lembrar o episódio das visões de Lindoia. A relação intertextual entre os dois poemas sobressai ainda mais nos versos que encerram o fabuloso acontecimento narrado por Alvarenga – «mas o espanto / Dos olhos me roubou tudo o que eu via; / Que os tímidos mortais não podem tanto.» (v. 105-107) – pois o assombro do sujeito poético perante o que lhe foi dado ver no mitológico templo e a sua impossibilidade de continuar a ver são similares ao que se passou com Lindoia face às visões que Tanajura lhe proporcionou.

Finalizando o diálogo com o amigo, o sujeito poético o incita a buscar a glória, amparado pelo régio apreço:

Vive, Termindo, e na inconstante estrada
Pisa a cerviz da indômita fortuna;
Tendo a volúbil roda encadeada

Aos pés do Trono em sólida coluna.
(v. 114-117)

Em *A gruta americana*, de 1779, Silva Alvarenga, sem abandonar inteiramente a mitologia greco-latina de que se valeu n’*O templo de Netuno*, aproxima-se de Basílio da Gama ao recriar feericamente o exotismo espacial que caracteriza o universo americano representado n’*O Uruguai*. A épica basiliiana lhe serve ainda de modelo para a figuração da deslumbrante deusa indígena que personifica a América. Esta «fortíssima Amazona» (v.17) surge vestida com «vistosas penas de diversas cores» (v. 23) e rodeada por «Tigres, e Antas» (v. 17), tendo «Prostrado aos pés [...] / Verde escamoso Jacaré» (v. 19-20).

O poema encerra, contudo, melancolicamente com o sujeito poético a confessar ao amigo-interlocutor que o seu «rebelde [...] instrumento / Não corresponde à mão, que já com glória / O fez subir ao estrelado assento,» (v. 70-72) e a pedir-lhe que o oriente na retomada da estrada poética, em que o tinha introduzido: «Tu me guiaste ao templo da memória; / Torna-me às musas, que de lá me acenam» (v. 75-76).

A par com a postura discipular assumida, os três poemas de Silva Alvarenga engrandecem a obra de José Basílio da Gama ao utilizá-la como matéria da sua própria construção poética.

A ligação poética do *Vila Rica*³¹, de Cláudio Manuel da Costa a *O Uruguai* tem sido objeto de polémica³², mas é incontestável que a épica do poeta-inconfidente dialoga com a de José Basílio da Gama, na recriação da história pátria, na construção de certos episódios e personagens, assim

³¹ Aqui citado a partir de *A poesia dos Inconfidentes* (1996).

³² José Veríssimo considera que o *Vila Rica* foi influenciado pelo exemplo de Basílio da Gama. João Ribeiro por sua vez considera que a aparição de *O Uruguai* no ano seguinte ao das *Obras*, de Cláudio, o teria perturbado, pois a épica basiliiana, exaltando o mundo americano, lhe teria mostrado que ele «cometia erro e injustiça» ao lamentar a «grossaria» da terra, inóspita para as musas, ao mesmo tempo «lhe arguiria a falta de engenho e de força criadora» (*A poesia dos Inconfidentes*, 1996: 20). Parecer semelhante exprime Antonio Candido, para quem Cláudio Manuel da Costa teria «confi[ado] na epopeia nativista, discreta e *natural*, para forçar a admiração dos contemporâneos» (CANDIDO, vol. 1, 1964: 111).

como na formulação de determinados versos, o que procurei demonstrar noutro artigo³³, cujos aspectos mais significativos resumo.

À partida, une os dois poemas o abandono do modelo estrófico e rímico camoniano, quase obrigatório nas epopeias portuguesas do período clássico. Ambos mantiveram, contudo, o decassílabo, preservando a elevação e a inalterabilidade de ânimo características da épica. Mais ligado ao Arcadismo, Basílio valeu-se do verso branco, enquanto Cláudio – talvez por necessidade de independência em relação ao seu mais jovem e bem-sucedido compatriota ou por admiração a Voltaire, como aventou João Ribeiro, – preferiu aproximar-se da *Henriade*, empregando rimas emparelhadas.

Cláudio, tal como Basílio, optou por invocar brevemente uma vaga e menos distante Musa e por colocar num plano mais humano o herói e seu feito:

Cantemos, Musa, a fundação primeira
Da Capital das Minas, onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória
Que enche de aplauso de Albuquerque a história.
(*Vila Rica*, I, 1-4)

Musa, honremos o Herói, que o povo rude
Subjugou do Uruguai, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
(*O Uruguai*, I, 6-8)

Cláudio duplica a sua invocação, apelando em seguida para uma entidade mítica local, o que em passagem mais avançada do poema Basílio já havia feito:

Tu, pátrio Ribeirão, que em outra idade
Deste assunto a meu verso, na igualdade
De um épico transporte, hoje me inspira
Mais digno influxo, porque entoe a Lira,

³³ Vania Pinheiro Chaves, «Fios que o berço e a poesia ligaram: Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama», 2016.

Por que leve o meu Canto ao clima estranho
O claro Herói que sigo e que acompanho:
(*Vila Rica*, I, 5-10)

Gênio da inculta América, que inspiras
A meu canto o furor, que me transporta,
Tu me levanta nas seguras asas.
Serás em paga ouvido no meu canto.
E te prometo, que pendente um dia
Adorne a minha lira os teus altares
(*O Uruguai*, IV, 284-289)

Esta segunda invocação indicia nos dois poetas profundo apego ao berço americano, o que é confirmado por outros aspectos da épica dos dois mineiros.

O criador da «Fábula do Ribeirão do Carmo» aproxima-se intertextualmente de Basílio da Gama no orgulho de estar realizando obra inaugural e imorredoura, o que se expressa no prognóstico do velho Itamonte (*Vila Rica*, VIII, 235-44), que ecoa o epílogo altissonante d'*O Uruguai*:

Enfim serás cantada, Vila Rica,
Teu nome impresso nas memórias fica;
Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo Universo.
(*Vila Rica*, X, 200-203)

Serás lido Uruguai. Cubra os meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna.
Tu vive, e goza a luz serena, e pura.
(*O Uruguai*, V, 140-143)

Outro traço de união entre os dois poemas se encontra na escolha dos títulos de seus poemas que, fugindo às fórmulas tradicionais mais frequentes, apontam para o espaço em que decorre a ação, sugerindo também a orgulhosa e inédita integração do assunto americano no gênero épico. Tendo eleito matéria histórica recente – Basílio é contemporâneo do seu herói e dos acontecimentos que relata; Cláudio conhecia bem o universo que descreve e algumas das suas personagens.

Adeptos do culto ilustrado da verdade, os dois poetas mineiros evidenciam-no tanto na busca de fontes documentais, como na redação de notas explicativas do texto poético. Ainda em conformidade com a ideologia iluminista e diferentemente da antiga tradição épica que visava celebrar conquistas guerreiras, *O Uruguai* e o *Vila Rica* não glorificam exatamente a ação bélica do herói e sim o seu resultado: a imposição da autoridade régia em territórios rebelados devido à ambição de poder ou de riqueza.

Os heróis declarados dos dois poemas – Gomes Freire de Andrade (*O Uruguai*) e Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho (*Vila Rica*) – não manifestam extraordinários dotes guerreiros, não se impõem pela coragem ou força excepcionais, vencem pela perseverança no cumprimento da missão que o rei lhes atribuiu. Pacifistas e magnânimos, ambos lamentam as guerras em que estão envolvidos, entristecendo-se com a rebeldia, o sofrimento ou a morte de companheiros e inimigos. No final, os dois generais, além de se rejubilarem com a vitória obtida, encarnam a figura paternal dos monarcas a que servem e que, amando as suas gentes, acolhem-nas em seus régios braços:

Entra no povo, e ao Templo se encaminha
O invicto Andrade; e generoso entanto
Reprime a militar licença, e a todos
Co'a grande sombra ampara: alegre e brando
No meio da vitória. Em roda o cercam,
(Nem se enganaram) procurando abrigo
Chorasas mães, e filhos inocentes,
E curvos pais, e tímidas donzelas.
(*O Uruguai*, V, 125-132)

Senta-se, mede a todos e assim fala [Albuquerque]:
Felizes vós, feliz também eu devo
Chamar-me neste dia, pois que escrevo
Com letras de ouro o meu, e o nome vosso
Entre as vitórias e entre as palmas posso
Seguro descansar; enfim caída
Vejo de todo a rebeldia erguida,
E Vassalos de um Rei, que mais vos ama,
(*Vila Rica*, X, 92-99)

Parecendo, à primeira vista, terem apenas a intenção de glorificar a empresa colonizadora, fica patente que Basílio e Cláudio valorizam também o colonizado³⁴. N' *O Uruguai*, Cacambo e Cepé se revelam mais heroicos que Andrade, cuja ação o poeta intenta celebrar. O *Vila Rica* louva a bravura dos paulistas que desbravaram o sertão e, na opinião de alguns críticos, atribui igualmente o lugar de herói a um deles: Garcia Rodrigues Pais. Basílio subscreve a afirmação de Andrade, para quem os ameríndios são também vassalos do soberano português. Cláudio aplaude a conciliação entre mazombos e reinóis.

Escapando ao maniqueísmo das obras triviais, o ameríndio basiliano apresenta múltiplas faces, o que contrasta com desinteressante uniformidade de caracteres dos europeus. Algo de semelhante – mas menos conseguido – realizou Cláudio ao apresentar o ameríndio a partir de um ângulo mais sentimental que heroico. O poeta do Ribeirão do Carmo serve-se inclusive de motivos semelhantes aos do seu conterrâneo na narrativa dos amores de Argasso e Aurora e, sobretudo, no episódio da morte da jovem índia. No *Vila Rica*, porém, é o próprio amante quem encontra a jovem morta, a qual lhe parece – como Lindoia ao seu irmão – apenas adormecida e prestes a ser atacada por animal assassino que ele inutilmente mata. Descobrindo, por fim, a morte da amada, o índio opta por acompanhá-la, suicidando-se, o que novamente imita *O Uruguai*, onde é Lindoia quem recorre ao suicídio para reencontrar o marido morto.

Outras ações e características de Argasso recuperam elementos dos indígenas basilianos. Este índio, tal como Cacambo, prepara uma emboscada contra o inimigo, na qual atua, igualmente, sozinho e a coberto da noite, acabando por ter semelhante insucesso.

Terá, por outro lado, servido de inspiração à cena do *Vila Rica*, em que o fantasma de D. Rodrigo aparece a Albuquerque, o famoso episódio

³⁴ Os estudiosos do *Vila Rica* têm hesitado na determinação do herói por considerarem difícil perceber se predomina no poema o canto da descoberta do sertão brasileiro ou o da pacificação dos seus habitantes. Com diferentes fundamentos, tal hesitação se nota também na recepção de *O Uruguai*. Nos dois casos, as divergências denotam as ambiguidades dos dois poemas.

basiliano em que Cepé, com as marcas da recente morte, surge diante de Cacambo. Nos dois casos, tais aparições ocorrem quando os interpelados dormem. Recupera, por sua vez, a figuração da Tanajura basiliiana a índia Terifeia que, no *Vila Rica*, é, tal como a sua antecessora, caracterizada como feiticeira. Dotadas de poder sobrenatural, ambas habitam em covas e intervêm em situações que culminam na morte das enamoradas índias dos dois poemas. A criação das duas «feiticeiras» índias mostra que os nossos poetas não abdicaram inteiramente do maravilhoso tão frequente nas epopeias do período clássico, mas buscaram – também aqui Cláudio apoiado no seu antecessor – dar-lhe uma nova figuração.

O Uruguai fornece ainda à epopeia de Cláudio Manuel da Costa sugestões de natureza estilística e imagens. Aos míseros lugares de sepultura de Lindoia e de D. Rodrigo, são contrastivamente associados ricos jazigos do Egito: ao da infeliz princesa índia a «pompa do real sepulcro» de Cleópatra (*O Uruguai*, IV, 205-213); ao do governador português as «Urnas fastosas, que cobr[em] no Egito / Heróis famosos» (*Vila Rica*, IV, 62-92). Por sua vez as «bárbaras flores» do mundo americano que cobrem o túmulo de D. Rodrigo (*Vila Rica*, IX, 37-38) são as mesmas que Basílio enviou de «estranho Ceo», para serem espalhadas sobre a urna do Custodio Mireo, nos bosques da Arcádia (*O Uruguai*, V, 146-148).

5. Conclusão

Do diálogo manifesto no conjunto de poemas comentados é possível tirar algumas conclusões. Primeiramente fica patente que, no Setecentos, Basílio da Gama e sua obra mereceram particular e prolongada atenção por parte de seus pares. O diálogo que eles estabeleceram com o nosso poeta e seus escritos parece ter ultrapassado o que travaram com outros poetas luso-brasileiros da época. Em segundo lugar, nota-se que os conterrâneos de Basílio – mais novos ou mais velhos do que ele no trato da poesia – devotaram unânime e permanentemente uma enorme admiração pelo seu talento poético. Esta postura difere da assumida pelos seus

confrades portugueses, que em geral menosprezaram a obra e raramente lhe encontraram algum valor.

A finalizar, talvez se possa situar o apreço e a rejeição do poeta mineiro por parte de seus contemporâneos portugueses e brasílicos no quadro mais amplo das relações Metrópole-Colônia, numa altura em que se aprofundavam os sinais de ruptura dos dois universos e que, na valoriza o da poesia basiliana, se notam marcas do processo de diferencia o. Assim, ao descaso português face à poesia de José Basílio da Gama corresponde o despique mais geral do metropolitano em rela o ao colono, enquanto o louvor dos luso-brasileiros   sua poesia insere-se no quadro da forma o da consciência nacional brasileira.

Bibliografia

AGUIAR, Melânia da Silva (1996) – «A trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa» in *A poesia dos Inconfidentes* (org. Domic o Proença Filho). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 27-39.

ALVARENGA, Manuel In cio da Silva (1772) – *A Terminando Sipílio  rcade Romano por Alcindo Palmireno  rcade Ultramarino. Epistola*. Coimbra: Oficina de Pedro Ginioux

ALVARENGA, Manuel In cio da Silva (1777) – *O templo de Neptuno*. Lisboa: Regia Oficina Typografica.

ALVARENGA, Manuel In cio da Silva (1779) – *A gruta americana*. Lisboa: Regia Oficina Typografica.

ANJOS, Carlos Versiani (2021) – «Embates poéticos de Basílio: Brasil, Portugal e Itália». *Teresa. Revista de literatura brasileira: 250 anos de O Uruguay*, 21. FFLCH-USP. São Paulo, p. 44-85.

AN NIMO (1774) «Que haja eu sempre de ouvir línguas mordazes». BNP, Códice 8630, p. 20-22.

BRAGA, Teófilo (1899) – *A Arcádia Lusitana – Gar o, Quita, Figueiredo, Diniz*. Porto: Chardron.

BRAGA, Teófilo (1901) – *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia. A arcádia brasileira – Francisco de Mello Franco, José Basílio da Gama, Frei José de Santa Rita Durão, Alvarenga Peixoto, Tomás Ant nio Gonzaga*. Porto: Chardron

- BRANDÃO, Joaquim Inácio de Seixas [s. d.] – «Ode a um árcade de Roma, que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil». BMP, Códice 1189, p. s. nº.
- BRANDÃO, Joaquim Inácio de Seixas (1769) – «Parece-me que vejo a grossa enchente». In GAMA, José Basílio da, *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica, p. s. nº.
- CANDIDO, Antonio (1964) – *Formação da literatura brasileira*, vol 1, 2ª edição revista. São Paulo: Martins.
- CHAVES, Vania Pinheiro (1985) – *Serás lido Uruguay: Da Profecia às Concretizações da Recepção Setecentista*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. policopiado
- CHAVES, Vania Pinheiro (1992) – «A recepção de José Basílio da Gama na poesia luso-brasileira do Setecentos». *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: Unicamp, p. 31-44.
- CHAVES, Vania Pinheiro (2016) – «Fios que o berço e a poesia ligaram: Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama». In *Genuína fazendeira. Os frutíferos 100 anos de Cleonice Berardinelli* (org. Gilda Santos e Paulo Motta Oliveira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 697-714.
- COSTA, Cláudio Manuel da (1996) – «Saudação à Arcádia Ultramarina». In *A poesia dos Inconfidentes* (org. Domício Proença Filho). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 343-345.
- COSTA, Cláudio Manuel da (1996) – *Vila Rica*. In *A poesia dos Inconfidentes* (org. Domício Proença Filho). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 355-446.
- E. G. P. (1774) – «A terra oprima pórfido luzente». In *O desertor. Poema herói cómico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga na Arcádia Ultramarina Alcindo Palmireno*. Coimbra: Real Officina da Universidade, p. 5.
- ELISIO, Filinto (1917) – «Os últimos adeus às Musas». In *Obras completas*, v. 1., 2ª edição emendada e acrescida. Paris: A. Bobée, p. 409-422.
- FARIA, Alberto (1918) – «Árcades sem arcádias». In *Aerides. Literatura e folklore*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, p. 89-99.
- GAMA, José Basílio (1769) – *Epithalamio da Excellentissima Senhora D. Maria Amália por [...] na Arcadia de Roma Terminando Sipilio*. Lisboa: Officina de Joseph da Silva Nazareth.
- GAMA, José Basílio (1769) – *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica.
- GAMA, José Basílio da (1774) – «O tourear do Talaia, as paixões pela cantora Zamperine e as descomposturas de Monteiro são o objeto da presente Sátira». BNP, Códice 8630, p. 122-129.

- GAMA, José Basílio da (1809) – «Os resplendores novos». In *Collecção de poesias ineditas dos melhores authores portuguezes* vol 1. Lisboa: Impressão Régia, p. 5-9.
- GAMA, José Basílio da [s. d.] – «Lisboa: três de Abril, cheio de sarro». BNP, Códice 8582, p. 159.
- GARÇÃO, Correia [s. d.] – «Quem vem lá? Quem nos honra? É Estudante». BNP, Códice 8582, p. 158.
- LAPA, M. Rodrigues (1969) – «O enigma da ‘Arcádia Ultramarina’ aclarado por uma ode de Seixas Brandão». *Minas Gerais, Suplemento Literário*. Belo Horizonte: 27 dez., p. 2
- MATOS, João Xavier de [s. d.] – «À presunção de José Basílio sobre um argumento que teve o Autor do seguinte Soneto». BNP, Códice 8285, p. 143. Editado posteriormente na *Collecção de obras poeticas dos melhores authores...* Tomo I. Porto: Oficina de António Alvarez Ribeiro, 1789, p. 22.
- MATOS, João Xavier de [s. d.] – «Lerei no meu Camões como até agora». BNP, Códice 8582, p. 1145
- MONTEIRO [de Albuquerque e Amaral], Domingos (1774) – «Em resposta a sátira de José Basílio foi feita a presente / Elegia». BNP, Códice 8630: 130-145.
- PEIXOTO, Inácio José de Alvarenga (1769) – «Entro pel’O Uruguay vejo a cultura». In GAMA, José Basílio da, *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typografica, p. s. nº.
- PIMENTEL, Alberto, ed. e anot. (1907) – *Zamperineida segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho Ed.
- SILVA, António Diniz da Cruz e (1807) – «Vendo a bulha, que vai no Luso Pindo». In *Poesias*, tomo I. Lisboa: Typographia Lacerdina, p. 151.
- SILVA, António Diniz da Cruz e (1807) – «Quem é este animal, que galopando». In *Poesias*, tomo I, Lisboa: Tipografia Lacerdina, p. 277.
- SILVA, António Diniz da Cruz e (1814) – «Soneto II. A José Basílio da Gama, autor do poema intitulado *Quitúbia*». In *Poesias*, tomo IV. Lisboa: Tipografia Lacerdina, p. 4.
- SILVA, Inocêncio Francisco da, cont. Brito Aranha (1973) – *Dicionário bibliográfico português*. 22 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TOPA, Francisco (2003) – «A *Declamação Lírica* de Basílio da Gama: um inédito recuperado». *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, vol. XX, 1, p. 187-221.

TOPA, Francisco (2014) – «Da simples natureza guardemos sempre as leis. A Epístola de Silva Alvarenga a Basílio da Gama». *Miscelânea*, 15. Assis, UNESP (jan-jun), p. 223-238.

VASCONCELOS, Manuel de Macedo Pereira de (1774) – «Sátira em resposta ao Dr. Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral». BNP Códice 8630, p. 40-50.

ANA PAULA ARNAUT

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA

FERNANDO J. B. MARTINHO

FRANCISCO TOPA

IDA ALVES

MANUEL FERRO

MARIA APARECIDA RIBEIRO

SHEILA HUE

SIMONE ROSSINETTI RUFINONI

VAGNER CAMILO

VANIA PINHEIRO CHAVES

Atividade financiada por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00077/2020