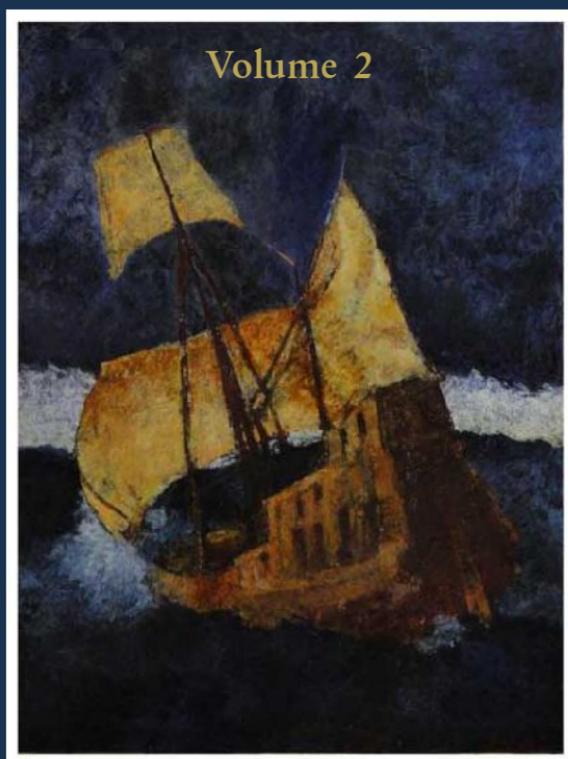


Francisco Ferreira de Lima

O REAL E O AVESSO



O MAR EM CAMÕES E PESSOA
& OUTROS TEMAS



No estudo de Francisco Ferreira de Lima é de notar, logo às primeiras linhas, o brilho do estilo e do pensamento. Aquele, como se sabe, é da própria natureza do ensaio, do qual se espera, acima de tudo, que seja bem escrito, não no sentido elementar de seguir à risca as normas cultas da gramática. Mas no de conter elegância, unidade na variedade, além de manifestar domínio superior no idioma. Em suma, bem escrito, a ponto de correr o risco de chamar mais atenção sobre si do que sobre o pensamento que veicula ou as coisas que descreve. E este risco o ensaio de Francisco Ferreira de Lima corre permanentemente, dando-nos um sinal inquestionável de sua maturidade de ofício. Dir-se-ia até que a força do seu estilo guarda um ficcionista ou mesmo um poeta ciosamente aninhado nas dobras do ensaísta. (Massaud Moisés, sobre *O outro livro das maravilhas*)

Os oito ensaios aqui reunidos têm em comum, além do tema, o cuidado com a forma de expor e argumentar, assegurando-lhes o mérito de serem construído numa linguagem clara, elegante e sobretudo criativa. Raros livros resultantes da constante produção intelectual da Universidade conseguem despertar interesse tanto pelo que é dito quanto pelo dizer, este último constituindo objeto de proveito e prazer do leitor culto.

(Cid Seixas, sobre *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa*)

O REAL E O AVESSO
Volume 2

Composto em Original Garamond corpo 12
Formato 13 x 21 cm.
180 páginas
Publicado em dezembro de 2017

Os livros eletrônicos da **e-book.br**
são concebidos para comportar tiragens impressas.

Edição, design e execução:
Cid Seixas
Ilustração da capa:
Lélia Parreira

Endereços digitais deste livro:
<https://issuu.com/e-book.br/docs/real-avesso>
www.e-book.uefs.br
www.linguagens.ufba.br

Francisco Ferreira de Lima

O REAL E O AVESSE

O MAR EM CAMÕES E PESSOA
& OUTROS TEMAS

Volume 2



e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:

Alana El Fahl (UEFS)
Cid Seixas (UFBA | UEFS)
José Rodrigues de Paiva (UFPE)
Vicente Cruz Cerqueira (UFAC)
Vitor Hugo Martins (UNEB)

EDIÇÕES RIO DO ENGENHO

Editor:
Cid Seixas

FICHA CATALOGRÁFICA

L698r Lima, Francisco Ferreira de
O real e o avesso: o mar em Camões e Pessoa
& outros temas. Volume 2 – Salvador: Rio do
Engenho; Feira de Santana: UEFS, E-Book.Br,
2017.

180 p.

ISBN 978-85-7395-277-3

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 869.0

SUMÁRIO

- 9 Palmeirim de Inglaterra: para educar
 e divertir o príncipe (e o leitor)
- 49 *Porque me ufano do meu país:*
 Ambrósio Fernandes Brandão
 e as grandezas do Brasil
- 67 Literatura de viagens
 e a “atualização” do imaginário
- 83 De romarias, peregrinações
 e outras viagens
- 105 A permanência rasurada:
 a poesia dialógica de Castro Mendes
- 121 A Canção em Camilo Pessanha
- 145 O real e o avesso:
 o mar português em Camões e Pessoa

LEIA NO VOLUME I

Apresentação

Aldeia Nova e a diluição
das fronteiras narrativas

No Alentejo de Fernando Namora:
modos de ler a (mesma) paisagem

Paisagens em Miguel Torga
e Manuel da Fonseca

De mediações e subalternidades: o lugar
de Miguel Torga e Manuel da Fonseca

De Trás-os-Montes aos pampas uruguaiois: os
homens e seus indissociáveis arredores

Da vida como ela é à vida que deveria ser:
utopias proletárias em Jorge Amado
e Alves Redol

Quincas Berro D'água:
aquém da vida, além da morte

Angústia começa em *Caetés*

PALMEIRIM DE INGLATERRA: PARA EDUCAR E DIVERTIR O PRÍNCIPE (E O LEITOR)

O fato é descrito por quase todos os cronistas portugueses que se ocuparam das coisas do Oriente: a malograda tentativa de se tomar Calicut, na Índia, em 1510, pelo “Marechal” D. Fernando Coutinho, auxiliado, parece que a contra gosto, pelo seu tio, o grande Afonso de Albuquerque.

Apesar de Calicut estar em paz com os portugueses há já algum tempo, não havendo, portanto, razão política para que se justificasse empresa tão arriscada, a invasão é decidida – e realizada. O fiasco é completo. O Marechal é morto em combate, assim como uma boa parte dos fidalgos que o acompanhavam; os sobreviventes, dentre eles o Governador, são forçados a cometer humilhante debandada, em que salvam apenas seus atemorizados pobres corpos.

Se não havia razão política – há de se perguntar o leitor apressado – o que levaria os portugueses, se-

nhores da “conquista, navegação e comércio” de meio mundo, a gesto tão desatinado? Razão política efetivamente não havia; mas havia outra, muito mais forte que uma modesta e pragmática questão política.

Resuma-se a história, porém. Sabia-se em Portugal que o Samorim de Calicut possuía um palácio guardado por portas lavradas em ouro, ricamente ornadas com imagens de pássaros e animais. Além de proteger os tesouros do interior do palácio, eram elas próprias um tesouro ornamental.

Depois de muito insistir junto ao rei – com quem privava, segundo os cronistas –, D. Fernando Coutinho conseguiu sua autorização para montar uma armada e trazer-lhe de presente as famosas portas.

Vencidas as resistências do tio, que inicialmente se opôs ao projeto, D. Fernando traçou o plano da invasão, não sem antes obrigar todos os participantes a jurar que não tocariam nas portas antes dele. Sucede, porém, que, havendo problema de ventos no desembarque, D. Fernando só chegou ao local combinado muito tempo depois. Para seu desespero, o ato já fora consumado pelo Governador que, instado pelos seus subordinados, decidira “ganhar a honra” de acometer o palácio.

Ao receber o comunicado de que as portas já estavam embarcadas, prontas para ser entregues ao rei, D. Fernando sentiu-se traído. Ordenou que fossem jogadas ao mar, pois que não havia qualquer “honra” em tê-las assim. Ato contínuo, partiu para o palácio com o fito de conquistá-lo de seu próprio, firmemente convencido de que “honra” se ganha só e exclusivamente de arma (branca, de preferência) em punho.

Refeitos da surpresa, os da terra puderam fazer frente ao ataque, dizimando quase que completamente as hostes portuguesas. E o final foi como já se disse: derrota e humilhação como saldo.

Havia, portanto, mais que uma questão política, uma questão de “honra”. E o leitor apressado mais uma vez foi vítima de seu aqodamento. Não era de desatino que se tratava, mas do cavaleiresco e sagrado dever de “ganhar a honra”, seguramente o mais fundamental de todos os elementos a operar no universo simbólico da nobreza quinhentista peninsular. Ainda que haja um aparato político-institucional a regular a ação governamental, o que em princípio faria crer em modos políticos de relacionamentos entre povos e estados diferentes, é a “honra” que legitima a ação. Fora disso, a desonra. Tanto é assim que, dizem ainda os cronistas, muitos fidalgos portugueses desistiram de lutar, à medida que a espada ia sendo substituída por armas de fogo, que arrefeciam o combate e, por isso, o desonravam.

Ainda que um pouco longa, a historinha apresentada é eloquente em si mesma: os esquemas mentais que enformavam as viagens ultramarinas, o empreendimento mais audacioso que a humanidade até então cometera, eram praticamente ainda os mesmos que compunham o assim chamado “ideal cavaleiresco”, coisa que, na Itália e na Flandres burguesas do século XVI, era já secular lembrança de um passado definitivamente morto. Ora, se assim se dava com o Portugal de além-mar que abrisse novos tempos e novos mundos ao mundo velho, tornando evidente o descompassado entre o que se fa-

zia - ou que se deveria fazer – e o que se pensava, o que dizer do Portugal continental, sempre a fantasiar “justas” para “honra” de seus guerreiros?

Com efeito, os ares novos produzidos pelo Humanismo, os mesmos ares que, na prática, impulsionam as caravelas para o desconhecido, sopram muito fracamente por sobre a nobreza do Portugal de quinhentos. Quanto mais não fosse, bastaria um exemplo quantitativo para demonstração. Tome-se o caso de João de Barros. Humanista de influência erasmiana, Barros é divulgador dos novos princípios, que deveriam colocar Portugal no ritmo dos tempos modernos. Todas as instituições são submetidas ao crivo do pensador, a ponto de Batallion, citado por Coelho (1973, 94), afirmar que a *Rópica Pnefma* é “o mais original texto de prosa filosófica impresso em Portugal no século XVI”. Ao lado dessa discussão propriamente político-filosófica, Barros é incansável estudioso dos aspectos linguísticos, buscando estabelecer as relações entre língua e nacionalidade, aspecto tão caro aos humanistas.

Mas é, simultaneamente, o autor que inaugura a novela de cavalaria propriamente portuguesa, se se quiser conceder que antes da *Crônica do Imperador Clarimundo*, que é de 1520, havia apenas o *Amadis...*, de 1508, cuja problemática de autoria e nacionalidade é em si mesmo uma novela. *Clarimundo...*, na profecia de Fanimor, antecipa o viés épico que vai marcar todo o quinhentos português, até explodir em *Os Lusíadas*. Mas é no historiador, que não viajou além do norte da África, que a dimensão humanista se atrofia, subjugada por uma concepção apoteótica da história, em que não há pejo de se

eliminar aquilo que possa comprometer sua “heroica” e grandiosa unidade, pois que a história é uma sucessão de grandes feitos realizados por grandes homens.

Se, como acertadamente quer Saraiva (1955, 55), o século XVI é um tempo de “anarquia ideológica na Europa”, em que valores ruem e outros se afirmam, sem que no, entanto, seja caracterizado um quadro de hegemonia, o mesmo não se poderá dizer de Portugal quinhentista. Ali, malgrado os contrastes trazidos pelo Humanismo, impera uma ideologia cavaleiresca que tem na guerra de presa, no saque e na escravatura, os móveis da existência da classe senhorial, porquanto são os móveis geradores da “honra”, fora dos quais não se concebe o ato de viver.

É bem verdade que Lisboa, com seus cem mil habitantes no século XVI era um centro cosmopolita, superado apenas por Paris e por mais duas ou três cidades italianas. Comerciantes, sábios, diplomatas e aventureiros de toda ordem a visitavam e muitos por lá se instalavam, tornando cada vez mais públicos – e legítimos – padrões culturais diversos. Por conta disso, é natural que a “pureza” do ideal cavaleiresco fosse maculada por um certo pragmatismo burguês, que em tudo via a oportunidade de criar riqueza.

Isto não quer dizer, todavia, que o ideal cavaleiresco tenha se pragmatizado. Muito ao contrário. A convivência forçada com tais valores, que são geralmente vistos como algo a ser execrado, ao invés de louvado, como que o redimensiona, dando-lhe “verdadeira” imagem de sua grandeza. Assim, enquanto

o comerciante burguês vai à guerra pelo “proveito”, isto é, por aquilo que ela pode proporcionar como enriquecimento material imediato, o nobre vai à guerra em busca de “honra”, como já atrás se mostrou. Embora transitem e confluem em certas circunstâncias, os dois conceitos não se misturam, marcando, ambos, posição de “classe” frente ao mundo. Muitas vezes, o nobre não passa de um comerciante, tal e qual o mais simplório burguês. Mas, além de não querer ser visto assim, ele – o que é mais importante – não se vê a si mesmo como tal. Os despojos de guerra não dão alegria pela riqueza que proporcionam, como acontece com o burguês; a alegria resulta da vitória da audácia, da coragem de se ter posto à prova. E o cavaleiro, mais uma vez, está “honrado”.

Isto posto, não é difícil compreender o papel exercido pela novela da cavalaria em Portugal, no século XVI. Não há nada que se espantar com o fato de, superada em outras partes da Europa, ali fazer-se tão veementemente presente.

A novela da cavalaria cumpre, pelo menos, duas grandes funções no quinhentismo português. A primeira é a de manter, tão intacto quanto possível, um conjunto de valores que os tempos modernos tendiam inapelavelmente a esfacelar, como já acontecera nos demais países europeus. A segunda é de se contrapor, no campo propriamente estético, a padrões artísticos, como a verossimilhança, por exemplo, que passara a impor diques ao desregrado imaginário cavaleiresco medieval.

Nenhuma sociedade, por mais “aberta” ou democrática que seja, permite ver-se inteiramente a si

mesma. É que, como já se sabe há muito tempo, a teoria, na prática, é outra: aquilo que determinada sociedade pensa de si mesma não corresponde exatamente àquilo que ela é. Estabelecido – imposto, determinado ou votado – o modo de ser da sociedade, ela não admitirá a convivência, de igual para igual, com outras possibilidades que rivalizem com aquele e possam eventualmente substituí-lo. Definido o modo de ser, ele se pretenderá sempre único.

Isto não quer dizer que as coisas se passem efetivamente assim. Ao lado e contra esse pretensamente único muitos outros modos virtuais esperam o momento de erupção. Enquanto isso não acontece – é o caso das transformações radicais – eles vão fornecendo pequenos elementos àquele oficial, que os vai adaptando segundo suas necessidades e conveniências.

Ora, é exatamente o que se dá no simbólico quinhentista português. A concepção cavaleiresca, que radica na fundação do estado, encontra-se visivelmente ameaçada pelas novas relações entre os homens e, conseqüentemente, pelos novos esquemas mentais produzidos por elas. Mas suficientemente firme para fazer frente a tais ameaças, uma vez que, segundo seu modo de ver, nada há a justificar mudança, quando muito, uma simples adaptação, pois tudo, apesar de diferente, continuava exatamente o mesmo.

Eis o porquê da importância da novela de cavalaria. Por um lado, ela realimenta o imaginário senhorial: o cavaleiro que antes lutava pelo Graal, ou simplesmente porque, para ele, lutar era igual a viver, agora luta contra o Mouro “inimigo da Fé e do

Império; o ascético cavaleiro medieval dá lugar ao que tudo faz para obter a posse física da mulher, e, quanto mais, melhor, como é o caso de Floriano em *Palmeirim de Inglaterra*, se bem que o casamento vem pôr fim a esse “desregramento”; o tempo e o espaço mantidos elementos secundários da ação contribuem para situar o cavaleiro — e seu nobre leitor — num tempo e espaço próprios, fora da história. Por outro, ao assim proceder, a novela como que faz-se uma ponte entre o ficcional e o real, encurtando distâncias e fornecendo provisões, para que se possa atuar na vida prática. E essa distância parece ir-se estreitando cada vez mais. Na segunda metade do século, como aponta Moisés (1957), Jorge Ferreira de Vasconcelos não precisará inventar um torneio cavaleiresco para compor o seu *Memorial*. Simplesmente, retira-o do real, como se estivesse a demonstrar que não havia diferença de nível: se o cavaleiresco era real, o real era, por sua vez, plenamente cavaleiresco.

No plano propriamente estético, a novela de cavalaria, no dizer de Finazzi-Agró (1978), “pode ser vista como um movimento de indisciplina, contrário à concepção humanista de verossimilhança em arte”. Com efeito, a novela de cavalaria, com suas fadas e mágicos que tudo resolvem em um passe, com seus heroicos guerreiros que vencem exércitos completos e saem sãos e salvos das inumeráveis refregas, parecia algo ultrapassado ante um tempo que preconizava o “saber de experiência feito”. Ainda segundo Finazzi-Agró (1978, p. 56), a novela de cavalaria, apesar do prestígio que desfrutava, sempre encontrou resistência por parte de setores clericais

e humanistas, que nela viam um desserviço à educação “moderna” dos príncipes e da fidalguia.

Não é de estranhar que assim fosse. Num tempo em que começa a se afirmar a ideia de verificação, a ideia mesma de que o homem é a “medida das coisas”, a explicação do mundo pelo “maravilhoso” ou pelo fantástico já não satisfaz a inquieta mente do sábio. Agora, como queria Giordano Bruno, trata-se de ir ao âmago das coisas, para daí retirar-lhes o princípio que as anima, pois que o humanista está cada vez mais convencido de que tal princípio é intrínseco às coisas e não o contrário, como de há muito se pensava. O indeterminado, que se bastava a si mesmo, põe-se assim e somente como lugar de indagação.

É, pois, contra esse (novo) modo de ver o mundo que se insurge a novela de cavalaria. São, antes de tudo, modos de indagar o real que estão em disputa. Ao exigir da arte um comportamento parecido com aquele que se tem na vida real, a verossimilhança atingiu o essencial da novela de cavalaria, tornando ilegítimo aquilo que ela faz sua profissão de fé: a indeterminação. Ela supõe que forças superiores agem a favor do cavaleiro escolhido, sejam elas de fundo cristão ou pagão, seja a associação das duas, o que é mais comum. O fato fundamental que a novela põe é de que o homem não se basta a si mesmo. Ao contrário, ele depende dessas forças para o sucesso ou insucesso de suas ações. E não é necessário que se comprove ou verifique. Como virtualidades que são, basta a manifestação concreta para caracterizar sua evidência. Não é exatamente assim que se comporta D. Sebastião, quando, com seu peque-

no exército, espera o momento de manifestação dessas forças superiores, para, com elas, vencer as hostes inimigas? Ainda que veja seus soldados caírem um a um, o Rei-cavaleiro está plenamente convencido de que algo vai acontecer a favor dos que lutam por Santiago!

O exemplo de D. Sebastião vem a calhar. Se se pensar que tanto o Memorial, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, como o *Palmeirim de Inglaterra*, de Morais, são dados a público cerca de dez anos antes da tragédia de Alcácer-Quibir, e cinco anos apenas antes de *Os Lusíadas*, pode-se facilmente concluir que o ideal da verossimilhança – e tudo aquilo que ele implica – continuava a ser algo alheio à novela. Esta, apesar de serem outros os tempos, continuava a cumprir o seu papel de sempre: fazer crer ao homem que, amparado pelas forças misteriosas que regem o mundo e que estão para além de si, será capaz de transpor todo e qualquer obstáculo que impeça a grandeza da Fé e da Pátria – afinal, desde João de Barros, a novela se nacionalizara. Como se vê com D. Sebastião, havia ainda muita gente a acreditar nisso. Será preciso o rito de passagem de Alcácer-Quibir, para provar que as coisas do mundo não são exatamente como aquelas que se passam nas novelas – embora nos dias que correm a televisão faça muita gente duvidar de que assim seja.

O ciclo inaugurado com o Amadis e continuado com o dos Palmeirins põe um problema autoral. Não se trata mais de um autor diante do papel em branco, criando seres com vida própria, mas fazendo agir seres já existentes, com rosto familiar e personalidade definida. Outros seres de lavra própria do autor

naturalmente surgirão; esses seres praticarão ações distintas, todavia obedecerão linearidades previamente estabelecidas pela cadeia sucessória.

É truísmo dizer-se que, por essa época, o conceito de originalidade era, se não desconhecido, pouco levado em conta. A originalidade reduzia-se – e já não é pouco – à capacidade que o artista demonstrava na superação do modelo. Mas o modelo era a base sobre a qual o artista trabalhava. Repetindo-o, se pouco talentoso, recriando-o e, portanto, acrescentando-lhe novas camadas significativas, se verdadeiramente artista.

Não é, pois, novidade o sentimento de emulação no século XVI. No caso da novela, porém, pelo menos o daquela embutida nos ciclos, há um dispositivo que a coloca um degrau além desse sentimento de imitação: o autor, mais que um imitador, é um continuador, tal e qual um atleta numa corrida de revezamento, cujo resultado final depende dele e do que se lhe antecedeu. Nesse caso, o compromisso com o modelo, no autor de novela, é bem maior que o daquele autor seu contemporâneo que optou por outras formas artísticas. Porque não é, a rigor, de um modelo que se trata; antes, é de um capítulo inicial, ou capítulos iniciais, de uma grande novela que está a se desenvolver.

Pode-se concluir, por conseguinte, que será tanto mais criativo o autor quanto mais for capaz de, simultaneamente, manter as coordenadas previamente estabelecidas, isto é, dar continuidade à figuração já esboçada, de modo que o leitor da Grande Novela não venha confrontar-se com entropias, por um lado; e, por outro, naquilo que toca apenas ao

autor, que é criar o particular sem se desviar do geral, insuflar a novela de sua marca própria, ampliando a nível máximo suas estruturas geradoras de significado.

Francisco de Moraes pode ser perfeitamente enquadrado nesse perfil. Discussão sobre se ele ou Hurtado é o autor do *Palmeirim de Inglaterra* à parte, a não ser que se queira fazer a novela da novela, tão a gosto de certo tipo de estudioso, o *Palmeirim de Inglaterra* é o que se pode chamar de obra-prima. É compreensível que, ao longo de suas mil e quinhentas páginas, o leitor se entedie ante tantas “justas”, todas tão semelhantes que acabam reduzidas a uma única. Mas tal repetição parece ter um sentido. É como se a novela operasse tecnicamente aquilo que se passou a chamar de *mis en abyme*: a “justa” é sempre outra e sempre a mesma.

Sua, por vezes, complexa estrutura linguística faz lembrar técnicas cinematográficas recentes, como na descrição da batalha final, por exemplo, em que a visualidade da cena convida o leitor a ser uma espécie de testemunha. O tropel dos cavalos, o retinir das armas, os gritos de dor e desespero são tão nítidos que causam no leitor moderno a sensação de estar num set de filmagem. E a impressão é reforçada pelos diversos planos escolhidos pelo narrador. Aqui é uma panorâmica em que se defrontam milhares e milhares de soldados; ali, depois de um corte brusco, vê-se em minúsculo plano, assim como em *Os Lusíadas*, restos do que foi uma luta encarniçada. Pedços de armas, restos de uma armadura, fragmentos de um corpo, tudo jaz mortalmente desarticulado, a marcar a ferocidade da luta.

A descrição da natureza é outro ponto alto da novela. Em seus melhores momentos – naqueles em que atua a mão do artista e não a obediência ao clichê, que, diga-se, não é de rara presença – pode-se observar, por um lado, uma certa herança do lirismo trovadoresco, mormente aquele das cantigas de amigo, em que o rio, a árvore e o lago funcionam como interlocutores do anseio humano, por outro parece antecipar elementos da novela pastoril.

Típica novela do século XVI, o *Palmeirim* harmoniza a moralística medieval e o Humanismo renascentista, fundindo tradição e modernidade na educação política do príncipe (e do leitor). Na mesma linha é também tratado o fantástico, que atravessa a novela do começo ao fim, e é visto ora muito a sério, ora sob sutil ironia. Ao dar ao mágico uma faceta de risível, a novela ganha um inusitado toque humorístico, no qual “ciência” e comédia parecem ter fronteiras aproximadas. Ademais, o “humano”, como no caso de Miraguarda e das damas francesas, invade o esquematismo na construção da personagem e avança para o esboço de retratos psicológicos, compromisso em geral alheio aos horizontes da novela.

Essas são seguramente algumas das razões por que o Cura e o Barbeiro, no *Quixote*, ao queimar as novelas de cavalaria pertencentes ao Cavaleiro de Triste Figura, atitude em que viam o único meio de salvá-lo da completa demência, resolvem poupar de sua pirotecnia apenas duas delas: O *Amadis de Gaula* era uma; a outra, o *Palmeirim de Inglaterra*.

Eram ainda essas mesmas razões que faziam o sucesso de *Palmeirim* junto ao leitor. Tanto sucesso

que, às vezes, causava certos embaraços conjugais, como na história (recolhida por Thomas Henry e citada por Ferreira (1973)) de um certo fidalgo que

casou enfim com tal senhora, por quem fizera tantos extremos, tantas finezas de amor; e na primeira noite de suas bodas, assim que se recolherão, pediu a D. Simão uma vela e poz-se a ler por *Palmeirim de Inglaterra*, no que gastou tanto tempo, que parecendo despropósito à dama, lhe disse: Senhor, para isso casastes? Respondeo elle: E quem vos disse que o casar era outra coisa?

A ação é o móvel primeiro da novela e seu principal elemento de identidade. Como tem insistido Moisés (1987), ela diferencia-se estruturalmente das outras formas em prosa por a) enfatizar a ação, tornando tudo mais secundário, mero instrumento do seu desenrolar-se; e b) por supor um ordenamento sucessivo para a realização das ações. Nesse sentido, – a lição ainda é de Moisés – o sucesso da novela, em qualquer tempo, adviria de ela se pôr (ilusoriamente) perante o leitor como a vida parece ser ou como este gostaria que fosse: uma sucessão de fatos linearmente ordenados no tempo e no espaço, assim como a sucessão das horas do relógio ou dos dias e das noites.

Não é sem razão que a novela é criticada por sua “artificialidade” desde praticamente sua origem. Do humanista do século XVI ao intelectual do final do século XX, há uma unanimidade de posições contra a novela, ainda que as razões não sejam exatamente as mesmas. Apesar da crítica, a novela tem vigoroso

samente resistido aos tempos, se bem que necessite variar de veículo de tempos em tempos. Do folhetim foi ao rádio, daí ao cinema e, mais recentemente, à televisão, onde parece se dar muito bem. Embora não seja o lugar para se desenvolver esse tipo de reflexão, é curioso observar-se tantas mudanças. Obcecada pela ideia de ser igual à vida – embora seja tão diferente – a novela não mede esforços para atingir seu objetivo. Daí sua dependência à tecnologia. Mas não há como fugir: tanto mais “verdadeira” a novela, tanto mais novelesca ela o será.

É, preciso, porém, a bem da novela, esclarecer que nem sempre o descompasso entre ela e a vida foi tão radical como se dá modernamente. A busca interior levada a cabo pelo romantismo, e desenvolvida no século XX pelos estudos de psique humana, mostrou mundos até então inacessíveis. Ao sucessivo pôde-se então opor o simultâneo e variegado; ao linear pôde-se opor o entrecruzado, maneiras pelas quais descobriu-se funcionar a complexa atividade mental do homem. Por isso as tentativas de captar-se esse processo com o fluxo de consciência, no plano verbal e com o surrealismo – e muitos outros ismos – no pictural. A viagem ao interior do homem, dessarte, atingiu limites impensáveis, abrindo caminhos completamente novos para a arte. O romance moderno, por exemplo, tem muito que ver com essas descobertas.

Mudanças tão radicais não foram capazes de balançar as estruturas da novela. É como se, para ela, nada, ou praticamente nada de fundamental houvesse ocorrido, uma vez que seu princípio ordenador supõe um homem resolvido, inteiro, pronto para

agir. Não pode haver uma novela cujo herói comece por colocar em xeque seus valores, que esteja dividido entre o “ser ou não ser”. Em suma, a “crise do eu”, ou qualquer outra similar “invenção” da modernidade, não encontra guarida na novela. O fora – e não o dentro – é ao mesmo tempo seu ponto de partida e de chegada. Nesse sentido, a novela manteve-se sempre fiel aos seus princípios. A vida – a visão do homem – é que se tornou complexa, ao incluir em seu eterno indagar campos de interesse com os quais a novela não podia contar. Seguramente, se algo mudou – e mudou muito – não foi a novela.

Pelo que já se expôs, pode-se esboçar o perfil do herói novelesco. Preocupado que está em agir, em transpor os obstáculos que se lhe põem à frente, como que o herói esquece-se de si mesmo, porquanto sua configuração só se realiza na e pela ação. “Diz-me da ação que te direi do herói”, eis o que poderia ser um bom lema para a novela.

Não é que do herói novelesco seja feita tábula rasa e ele aja como autômato, marionete, a saltar obstáculos e mais obstáculos, como se poderia pensar à primeira vista. É que o herói luta por um corpo de crenças previamente estabelecido, do qual não se pode desviar. Os obstáculos com os quais se defronta representam, na verdade, valores que ameaçam – ou podem vir a ameaçar – seu sistema de crenças. Daí a luta constante.

Como se pode observar nas novelas modernas, as coisas se passam mais ou menos assim, ressalvadas, claro, as circunstâncias: obrigada a “acompanhar a vida”, a novela moderna pretende-se tão complexa quanto a vida o é. Pelas razões já expostas,

pode-se ver que tal complexidade não ultrapassa o limite da mera pretensão. Por essa mesma pretensão, neste caso mais bem-sucedida, é na novela de cavalaria que tais características do herói melhor se revelam.

Neste sentido, *Palmeirim de Inglaterra* é novela exemplar. Seu herói só para de lutar por duas razões: ou está usufruindo as delícias do amor (por que tanto lutara), ou convalesce, curando-se da justa travada. Para o herói de *Palmeirim*, viver é lutar. Mas é lutar para defender uma concepção de vida e de mundo, sobre a qual não há qualquer dúvida. Tal qual um bloco monolítico, não há fissuras na estrutura desse herói.

Como consequência, o problema da identidade, que tanto atormenta o homem moderno, não se coloca na novela de cavalaria. Ali, identidade sempre resolvida, o problema que se põe é o da origem. Para que se resolva esse problema, o cavaleiro precisa ter demonstrado bravura e audácia no campo de luta. “Resolver”, aliás, não é bom termo, porque não se trata de um problema a ser solucionado; é, no máximo, uma suspeita, que nunca deixa de se confirmar positivamente. É que o desempenho do herói está intimamente associado a sua origem: quanto mais “superior” a linhagem, tanto mais audaz e, ao mesmo tempo, virtuoso o cavaleiro.

A ação é, pois, o ponto de partida para a revelação – ainda que seja revelação para confirmar-se aquilo que já se suspeitava. Por isso o cavaleiro, conforme a ação, pode trocar de nomes. É o que acontece com *Palmeirim*. É o que acontece de modo ainda mais evidente com Floriano, seu irmão. Inicial-

mente é FLORIANO DO DESERTO, depois é o CAVALEIRO DO SALVAGEM, CAVALEIRO DO VALE, CAVALEIRO DA DONZELA e, de novo, FLORIANO DO DESERTO, já que o conjunto de ações praticadas autoriza a revelação da identidade. Embora o ato de revelação apenas confirme a suspeita, ele é obrigatório:

Vossas obras não acabam de contentar a quem as vê, enquanto não sabem quem as faz. Quero que me digais quem sois, e pode ser que com mo dizer, me obrigareis a cuidar que em todo o al me dizeis verdade. (*P. I.*; Tomo III, 143)

Etapa fundamental, a revelação harmoniza o simbólico cavaleiresco, conjurando o perigo – a ascensão de linhagem menos nobre, basicamente – que poderia ameaçá-lo. Revelada a identidade, e como felizmente se suspeitava, tudo está entre iguais.

Um bom exemplo a ilustrar essa conclusão é o caso de Albaizar, se comparado a Palmeirim ou Floriano. Cavaleiro audacioso, Albaizar chega a ser rapidamente confundido ora com um, ora com outro dos irmãos, visto que sua destreza em armas é coisa de espantar. Pouco a pouco, no entanto, essa habilidade vai sendo manchada por uma excessiva soberba, o que logo desfaz a confusão inicial. Revelada a identidade do cavaleiro, percebe-se tratar, como aliás se suspeitava, de um cruel inimigo da cristandade. Embora iguais em linhagem, o que os faz iguais em bravura, separa-os o conjunto de crenças, que os faz desiguais em virtudes e, portanto, os torna inimigos.

Identificado o cavaleiro, ele torna-se presa de uma condenação: a condenação de vencer. Obrigado pela linhagem, ele é alçado à condição de defensor primeiro do reino e do conjunto de crenças, até que a velhice ou a morte por meio natural, que é o único meio do cavaleiro eleito morrer, encerre sua gloriosa jornada de lutas:

Com o imperador Primaleão se ajuntaram todos em um templo em Constantinopla, que foi causa de a engrandecer em grande extremo, qual nunca fôra em nenhum tempo, daqui sucederam tantos desastres e aventuras que Palmeirim de Inglaterra, Florendos e o do Salvage e todos os do seu tempo tornaram a seguir as aventuras com tanto risco e suas pessoas como nos primeiros dias de mocidade. (P. I. Tomo III, 353)

Em segredo ou às claras, é a ação que revela a identidade do herói. No primeiro caso, confirmam-se (previsíveis) suspeitas: tais ações (superiores) só podem ser praticadas por seres de linhagem superior; no segundo, a ação funciona como uma espécie de comprovação do primeiro, reafirmando a legitimidade do modo de pensar por aquilo que tão convictamente se luta.

Como já se disse, o ciclo novelesco põe o problema autoral em novas bases. Situado no interior de um contínuo, o autor há que obedecer a diretrizes previamente estabelecidas, diretrizes que configuram o quadro geral em que as novas personagens, juntando-se às antigas, podem atuar.

Esse problema, como era de esperar, cria procedimento correlato para a ação do narrador. Este, ao invés de se apresentar como um fundador de sua narrativa, mostra-se, antes, como uma espécie de compilador: “Escreve-se na crônica geral da Inglaterra, donde esta história se tirou” ... (P. I, Tomo III, 349). Mais que isso, arrola, ao longo da história, um conjunto de nomes dos autores que teriam escrito as crônicas de onde a sua fora compilada:

Joanes d’ Esbrec, que compôs a crônica daqueles tempos, Jaimes Biut e Anrico Frusto, autênticos escritores, afirmam que Primaleão, D. Duardos e todos os outros se detiveram na Ilha até se dar sepultura aos mortos, no que houve alguma detença (P. I, Tomo III, 349).

Como se não bastasse, o narrador chega ao requinte de cotejar essas fontes com outras, sempre em busca da informação pretensamente mais “verdadeira”:

Joanes de Esbrec afirma que depois que Palmeirim e Polinarda se saíram da ilha e tornaram para Inglaterra, com seu pai, e sua mãe, houveram uma filha, que chamaram Flerida.

Jaímes de Biut e Anrico Frusto confessam que [foi] o segundo D. Duardos, que ficou na ilha: parece que nisto Joanes de Esbrec seja o mais certo, porque em tudo se lhe dá mais autoridade (P. I, Tomo III, 351).

A compilação pode ser vista sob duplo aspecto. Por um lado, ela legitima a narração. Ao dar prova

de existência de algo anterior a ela, cria as condições de “veracidade” exigidas pelo pacto estabelecido com o leitor. A consequência imediata é que o narrador se exime da responsabilidade de fundar o completamente novo, que exigira um outro tipo de pacto com o leitor. De outro lado, a compilação, ao estabelecer uma ponte entre o “real” e o narrado, propicia ao narrador-compiler a oportunidade de assegurar a linearidade do vivido: porque sujeitos às mesmas operações, a vida e a narrativa são extensão uma da outra.

Descabeladamente fantasiosa, como o leitor moderno facilmente a identificaria, a novela quer-se, mais que verossímil, verdadeira. Ao apresentar-se como um mero compiler que apenas organiza o já contado, o narrador faz falar a voz do já cristalizado no tempo. E quando a dúvida se impuser, haverá sempre mais de uma fonte para dirimi-la. É, pois, a verdade que interessa ao narrador.

A hipótese confirma-se de modo ainda mais preciso se se observar um marcante aspecto da estrutura textual: o aforismo. Com efeito, os capítulos de *Palmeirim de Inglaterra* fecham-se sempre com um aforismo “sendo raro o caso em que não se dá o procedimento.

E ele trata de tudo: da autoridade incontestável do príncipe e da obediência natural que se lhe é devida; do papel da mulher; da presença de Deus e das maneiras pelas quais se atinge a salvação; do amor e seus sucessos ou insucessos; enfim, sobre toda e qualquer prática humana há sempre um aforismo a estatuir uma verdade de validade universal na sua forma concisa:

[...] porque quem com os seus feitos não é claro, pouco lhe aproveita honrar-se dos alheios. (P. I., Tomo I, 396)

Que a vida para má vida não pode deseja-la senão aquele que com a morte não se atreve. (P. I., Tomo I, 40)

Porque só nela [na morte] se acha o repouso de todo os males.

(P. I., Tomo I, 17)

Porque quando entre as pessoas [o amor] é grande, a distância do lugar não o tira. (P. I., Tomo I, 22).

Os aforismos são muitos, mas basta os exemplos citados para se justificar seu papel enquanto recurso formal na estrutura da novela.

O aforismo, como se sabe, perde-se no desvão do tempo. Provável elemento constituinte de uma narrativa comunitária maior, através da qual a comunidade percebia-se a si e ao mundo, ele resistiu à chegada dos tempos da escrita. Para tanto, foi forçado a acomodar a verdade analítica da narrativa da qual fazia parte em uma forma concisa, que funciona elipticamente. Como nota Costa Lima (1974, p. 54), o aforismo “apresenta uma resposta que oculta sua pergunta”.

Não é difícil perceber que esse ocultamento da pergunta a que o aforismo responde é resultado de seu desmembramento daquela narração. Contemporânea à pergunta, a narrativa comunitária respondia aos anseios e aspirações da comunidade, que, através desse jogo de pergunta e resposta, checava os seus modos de viver e saber. Ultrapassada a fase predominante da oralidade, a narrativa comunitária

perde sua função – afinal, solitário em seu gabinete de leitura, o homem abandonou em definitivo a crença nessas práticas coletivas, passando a encará-las como atividades “primitivas”.

Desaparecida a narrativa, desapareceu a pergunta. E assim o aforismo, mero fragmento do que já foi uma totalidade, paira por sobre as eras e as circunstâncias com sua verdade evidente em si mesma, respondendo a perguntas não formuladas, mas implicitamente postas. Mantendo a densidade poética da narrativa oral, sua forma concisa e aparentemente simplória prescinde de explicação. Daí a eficácia do aforismo. Sem que precise ser interpretado – como se dá com os outros saberes, que precisam ser decodificados ou exigida a sua autoria –, ele preenche uma lacuna que as outras formas de conhecimento, deixam vazias.

Com efeito, o aforismo tem dupla propriedade. De um lado, por ter se deslocado no tempo da pergunta a que inicialmente respondera, ele “eterniza” a verdade de sua resposta. De outro, por ter se deslocado das circunstâncias que o engendravam, sua verdade é portadora de um caráter universal. O aforismo, assim como outras formas assemelhadas, dispensa os contextos que o geraram. É essa independência que o faz parecer eterno e universal.

Ora, é precisamente essa função que o aforismo cumpre em *Palmeirim de Inglaterra*. Ao expor a “verdade universal” nele contida, verdade que atravessa tempo e espaço, o narrador exime-se da responsabilidade de emitir opinião. E assim procedendo, seu julgamento do mundo e dos homens não corre o risco de ser inviabilizado pela contestação, já que

ele se desenvolve através de dispositivos de validade universal. O narrador se põe, no máximo, como um transmissor dessa verdade, com a qual se identifica, sem que, no entanto, se responsabilize por sua elaboração. O objetivo visado (e atingido) é convencer o leitor da irredutibilidade da lição transmitida.

Isso não quer dizer que o aforismo em *Palmeirim* filie-se à tradição oral, como se desconhecesse as práticas eruditas medievais. Sabe-se em demasia que a moralística medieval era toda ela – ou quase toda – vazada em forma aforismática, o que permite facilmente situar *Palmeirim*, quanto a esse aspecto, numa longa tradição, que avança para além do tempo da própria novela.

Todavia não é relevante, no limite desse estudo, saber-se a que tradição, vincula-se o aforismo em *Palmeirim*. A discussão que o estudo propõe é prévia àquela. Trata-se de configurar o estatuto do aforismo. A questão não é, pois, qual o aforismo, mas por que o aforismo. Algumas pistas já foram dadas, não cabe retomá-las. Apenas acrescentar que o aforismo livresco e de autoria declarada, mais que modismo, busca, como o outro oral e anônimo, legitimidade para sua pretensão de colocar-se como verdade de validade universal. Assumir-se como lugar onde ressoa a voz coletiva da comunidade, eis o desejo último do aforismo, seja de que natureza for. E é assim que ele funciona em *Palmeirim*.

Seu efeito pedagógico em *Palmeirim* é realçado por um requintado artifício literário. Após aventuras e desventuras do herói, ele encerra o capítulo, a modo de conclusão. A eficácia de tal procedimento é notável: a ficção deságua na “verdade” de validade

universal, promovendo-a. Assim, mais que simples ilustração para notificar-se a verdade do aforismo, a ficção afirma-se como lugar de engendramento dessa verdade, que o aforismo vem validar, ao somar ao particular da ficção seu caráter universalizante. Dessa maneira, *Palmeirim* cumpre perfeitamente o objetivo a que se destina (va) a novela: ao tempo em que diverte o leitor, reafirma a legitimidade do seu sistema de crenças através de sua estrutura aforismática.

Já se disse que a novela desempenha função doutrinal de grande importância, sobretudo aquela do século XVI ibérico. Não se vão repetir, por redundantes, argumentos já expostos. É suficiente aduzir que ela se somava à Historiografia e à Moral no esforço de educar politicamente o príncipe – por extensão a fidalguia, onde se encontrava o leitor disponível – para os tempos novos que chegavam.

Embora operando pelo ficcional, no que diferia de todos os outros discursos, a novela não se reduzia ao puramente lúdico. Muito ao contrário, como aponta Moisés (1957, p. 38), “não se fazia cabível a obra literária que tivesse como exclusivo escopo o entretenimento da fidalguia”. Doutrinando pela diversão, no caso da novela, ou divertindo pela doutrinação, como faziam os livros de moral que atenuavam as lições com pequenas histórias, o que importa é a firmeza de princípios, estes firmemente arraigados na tradição, transmitida ao príncipe “à fidalguia a ele subordinada “ com que deve enfrentar um mundo que se alarga vertiginosamente. A julgar pelo prestígio que desfrutava e pela concepção de mundo que imperou na corte portuguesa naqueles tempos, a novela cumpria à risca aquilo a

que se devotara.

No conjunto das grandes novelas de cavalaria portuguesa do século XVI – conhecido, naturalmente –, em que se destacam *Palmeirim de Inglaterra*, *Imperador Clarimundo* e o *Memorial das Proezas...*, a primeira é seguramente a que melhor realizou o espírito da novela, porquanto conseguiu doutrinar sem desvirtuar a ficção, o que não se dá com as outras duas, cujo tom excessivamente didático torna a ficção artificializada. No caso de *Palmeirim*, como já se viu com o aforismo, é no interior da ficção que a doutrina se desenvolve, evidenciando-se na ação das personagens e na visão de mundo que as conforma:

Nisto se pode enxergar quanto é de estimar um príncipe virtuoso, amigo de seu povo, como foi o imperador *Palmeirim*, em cuja morte se mostrou tão grão sentimento, o que não se fizera, se vivendo o não merecera por obras a seus vassalos, de que muitos devem tomar exemplo para saber-se governar nesta vida, de sorte que na morte se sinta falta de suas pessoas e não contentamento de as perderem (P. I., Tomo III, 310/11).

A morte da personagem dá lugar a longa reflexão sobre o modo como o príncipe deve-se relacionar com seus súditos. Observe-se, contudo, que a reflexão começa a desenvolver-se ainda no limite da ficção: “o que não se fizera, se vivendo o não merecera por obras a seus vassalos”. O comentário tem em mira naturalmente o Rei inventado. Não assim a reflexão nele embutida. Esta já tem em mira um outro,

mais real e de carne e osso. A doutrinação inicia-se, pois, ainda no nível do ficcional. Só a posteriori, e cumprida essa primeira etapa, é que ela se põe às claras, tendo sempre o ficcional como referência: “de que muitos devem tomar exemplo...”. Aí, como se fora a repetição da lição já dada, agora tendo o rei/leitor como interlocutor, em tom professoral, o narrador ensina-o como manter-se no poder, sendo amado pelo povo, tal e qual o imperador Palmeirim. Virtude e amizade, na novela e fora dela, são os meios pelos quais o príncipe tem seu povo sob controle.

As lições são muitas, há muito que ensinar ao príncipe, mormente se o tempo é de “heresias”. Nesses tempos, rigor e autoridade são atributos de um grande rei, prova-o a ficção. Veja-se o que diz Palmeirim de Inglaterra, cavaleiro cuja ética não vê limites, acerca da traição. Observa-se que, como no caso anterior, a doutrinação mescla-se à ficção. Com uma diferença de grau, no entanto. Aqui, compondo a fala da personagem, a doutrinação está sutilmente entranhada no ficcional, dispensando o comentário posterior, o que elimina o tom didático, como ainda se pode notar no trecho anteriormente citado. Leia-se, porém, a fala de Palmeirim:

[...] que quem é tedor a seu príncipe e em sua própria pessoa comete crime, a mesma terra o não havia de sofrer, e quem tal favorece ou ajuda, fica dino de castigo: que assim como os príncipes são dados por Deus pera castigo e emenda dos outros homens, assim o castigo que merecem dos seus erros lhe não pode ser dado senão por Deus, que contra el-Rei

nenhuma pessoa humana com razão, nem sem ela pode cometer o que Adraspe fez contra o príncipe Doriel, seu senhor; que de tanta qualidade são os pecados cometidos contra el-Rei, que Nosso Senhor permite, que não tão-somente o próprio autor deles seja punido e castigado, mas ainda sua geração o purgue com mortes de pessoas, destruição de fazendas, assolamento das casas, para que nem memória fique de tal origem, e quando ficar, seja maior o exemplo de castigo do que foi o delito. (P. I., Tomo III, 16)

Difícil encontrar na novela em questão – e seguramente em muitos outros textos da época – “lição” mais eloquente de como deve mandar o Rei. Como já se antecipou, o fato de ela resultar da fala da principal personagem da novela, e não de um comentário adicional do narrador, torna o efeito persuasório muito mais amplo, uma vez que o leitor é “obrigado” a aderir àquelas formulações, seduzindo que está pela grandeza moral com que age Palmeirim de Inglaterra, cavaleiro acima de qualquer suspeita.

Seguro da confiança que a ação pregressa de *Palmeirim* já promoveu junto ao leitor – não é à-toa que a “lição” mais veemente da novela apareça apenas no tomo III do livro, decorridas mais de mil e duzentas páginas – o narrador cede-lhe a palavra. Com todo o prestígio que desfruta na sua relação com o leitor, *Palmeirim* pode desfiar um conjunto de regras, generalizando-as: o Rei, seja o da novela, seja o da vida real é ungido por Deus, por isso ele se situa para além das leis humanas; aquele que se atre-

ver a enfrenta-lo, estará afrontando Deus, daí a sanção da Igreja para o castigo.

Ora, em tempos em que a audácia humanista redimensionava o mundo, conceitual e geograficamente, tais concepções poderiam parecer, além de anacrônicas, injustas e de extrema violência, como, aliás, já se dava, entre outros lugares, nas cidades italianas, por exemplo. Como já se disse, não era esse o caso de Portugal, que ainda vivia tempos cavaleirescos. No entanto, e por causa disso, era preciso estar vigilante na defesa daqueles ideais, conjurando ameaças internas e externas, estas últimas representadas pelas novidades que o ampliar do mundo produzia.

A fala de Palmeirim, pois, tem a função de reafirmar a legitimidade dessa concepção de poder, eliminando qualquer hesitação que possa resultar do confronto entre ela e outra (novas) concepções. Mas não se esgota nisso. Vindo de Palmeirim, que possui absoluta credibilidade junto ao leitor, a concepção tem seu anacronismo, injustiça e extrema violência neutralizados, na medida em que o contexto (ficcional) em que atua o herói os justifica, permitindo, ou melhor, autorizando seu trânsito para a vida real. Um cavaleiro da estirpe de Palmeirim – eis a função do contexto – jamais poderia aceitar a gratuidade da violência ou da injustiça. Não é isso que ele tem demonstrado em sua incansável jornada de cavaleiro? Agradavelmente satisfeito com as peripécias de Palmeirim, por um lado, e convencido de suas razões, por outro, o príncipe está apto a enfrentar (e vencer) a desobediência.

Vão longe os tempos em que Galaaz prefere ver a princesa suicidar-se a ter que atender a seus inclementes apelos carnavais. O cavaleiro do século XVI, por mais austero que seja, tem na posse física da mulher o estuário de seu “serviço” amoroso. É bem verdade que, no limiar do século, *Amadis* já modificara o quadro, vencendo a culpa imposta à sensualidade. A novela posterior, todavia, tem na posse física da mulher a finalidade do “serviço” amoroso do cavaleiro. Não que se trate de um arroubo ou de um aspecto residual, mas da motivação, mesmo porque o cavaleiro serve, tornando-se assim a posse física da mulher o fundamento da ética amorosa. É necessário acrescentar, entretanto, que essa ética supõe o Amor – com maiúscula, para marcar seu poder de dominação como pré-condição para a posse física. Esse padrão ético é dominante, mas convive com outro, mais pragmático, como se verá a seu tempo.

Palmeirim é o melhor representante desse padrão ético “oficial”. “Servidor” da bela Polinarda, ele vai à luta, aguardando com ansiedade o momento do encontro com sua amada.

Palmeirim ainda que do receio que o mais atormentava estivesse descansado, nem com isso vivia tão livre, que o estivesse de todo, que o amor, onde é grande, enquanto não está satisfeito de todos os seus desejos, sempre tem do que se tema... (P. I, Tomo III, 171).

Enquanto isso não acontece, isto é, enquanto o desejo não se concretiza na posse física, o herói vive

entre o temor e o cansaço, entre a insatisfação e a ansiedade, que não conseguem ser aplacadas – como noutros tempos o eram – pelo “serviço” cavaleiresco.

O casamento, que afinal se consuma, vem resolver o drama do herói. Diferentemente do que acontece no *Memorial das Proezas*, em que, de acordo com Moisés (1957), o casamento encerra a atividade guerreira do cavaleiro, Palmeirim, satisfeito afinal o desejo, volta a guerrear, “como nos primeiros dias da mocidade”, o que leva à conclusão de que, pelo menos em *Palmeirim de Inglaterra*, a posse física da mulher é um aspecto da vida do cavaleiro e não finalidade em si mesma. Vencida essa etapa, o cavaleiro volta-se para outra, agora mais importante: a defesa da Fé e do Império.

Antes disso, porém, há que tratar do outro modo de amar encontrado na novela. Se Palmeirim é o melhor representante daquela forma “oficial” de amar, Floriano, seu irmão gêmeo, é o melhor dessa outra. Sem levar em conta quaisquer princípios da cortesia amorosa, Floriano é movido pelos apelos do corpo que, diga-se, nunca estão saciados. Espécie de D. Juan *avant la lettre*, o Cavaleiro do Salvagem – nome que marca muito bem sua “fúria” amorosa – vai destruindo corações, sem que a isso dê importância, até atingir, pelo exagero, certo humor:

O do Salvage, que até ali se viera afeiçoado à cor das roupas, enxergando a perfeição de quem as vestia, esqueceu-lhe o que praticava com Arlança: ela sentiu bem que o propósito era mudado. Viu tantas damas tão galantes e tão formosas, que começou

desejar servir a todas, que com menos não se contentara. (P. I, Tomo III, 77).

Não havendo resposta imediata, o “sedutor” não sofre qualquer abalo. E quando sofre, a reação é rápida. É o que se dá, por exemplo, no famoso caso das damas francesas, episódio que os estudiosos gostam de destacar pelo que contém de autobiográfico. (Como não se trata, aqui, de cotejar ficção e realidade, mesmo porque quase sempre esse tipo de procedimento acaba prejudicando ambas, esse episódio é aqui entendido apenas e somente no seu aspecto ficcional). Apaixonado simultaneamente por quatro senhoras francesas, Floriano trava justas e mais justas para, demonstrado o seu valor, ter a recompensa amorosa. Mas assim não acontece. Dissimuladas, as senhoras, uma a uma, recusam o “serviço” amoroso do cavaleiro. Para espanto do leitor, que esperava forte comoção por parte de Floriano, o narrador limita-se a informar que, diante do insucesso, Floriano, “se partiu menos contente do que cuidou, porém este desgosto se lhe passou pres-tes como soía”. (P. I., Tomo III, 158).

Ao dar o nome de *Palmeirim de Inglaterra* à novela, o autor cometeu uma injustiça. A rigor, ela deveria referir-se também a Floriano, pois que ele funciona, no aspecto amoroso, como contra face do discurso oficial encarnado por *Palmeirim*. Se *Palmeirim* é a tradição levemente retocada – o amor agora conduz à posse física, observados os esquemas ritualísticos –, Floriano é o amador dos tempos modernos, para quem os rituais reprimem o livre curso do desejo. Em seu modo de ver – e de agir –

dar visão ao desejo é condição básica para garantir-se a “humanidade” do homem, através da qual este se reconhece e se vê a si como tal. É o homem atento aos sentidos, à cata de sua própria “medida”, e a quem explicações da ordem transcendente já não convencem, por serem anacrônicas na sua argumentação.

Lembra-te que são tentações diabólicas, que arma o diabo com laços aprazíveis, em que a fraqueza da carne cada dia cai.

Padre, disse o do Salvagem, isto são obras da humanidade a que se não pode fugir, e o desejo é tão delicado, que lança mão da coisa a que se o coração afeiçoa. (P. I, Tomo II, 205).

Não é de modo nenhum gratuito o fato de Palmeirim e Floriano serem irmãos gêmeos. Simultaneamente antípodas e complementares, eles dão conta dos complexos modos de sentir no século XVI português, mostrando que, embora dominante, a força da tradição está contaminada pelo moderno. Mas não a ponto de ameaçá-la. Embora se possa perceber uma certa simpatia do narrador pelas práticas amorosas de Floriano, as mais das vezes elas são tratadas com um certo humor, como se tudo não passasse de um arroubo, que deve ser generosamente compreendido, Sua “rebeldia” amorosa tem prazo previsto para acabar. Ao participar da cerimônia coletiva, em que se casam, de uma vez, centenas de cavaleiros, Floriano é igualado aos outros, ainda que, como uma espécie de lamento final, o narrador informe que, de todos, o mais “animado”

daquela noite tenha sido o próprio. Enquadrado no institucional, Floriano há que praticar sua “fúria” amorosa sob as benções da lei. A “humanidade” dos apelos do corpo será submetida aos rituais fixados pela tradição. E tudo isso, o que é importante, não parece incomodar muito o herói, disposto a enfrentar, cavalheirescamente, sua nova fase de vida.

Por absoluta impossibilidade para desconhecê-la, a novela é como que “obrigada” a indicar essas marcas de contaminação do velho pelo novo. A função pedagógica desse expediente é precisa, porém. Ao mostrar que o herói acaba por render-se ao velho modo de ser, a novela desmonta a pretensão à legitimidade aspirada pelo novo. Tal só se dará, à medida que, assimilado e adaptado, o novo se pareça com o velho. Assim, não há propriamente “injustiça” no fato de a novela chamar-se *Palmeirim de Inglaterra*, como se propôs acima. É que, sendo dois, na verdade os dois irmãos acabam por ser, ao final da novela, apenas um. E esse é *Palmeirim*.

Se se observar bem, o mesmo sucede às mulheres, com um agravante, a misoginia. Algumas mulheres se destacam na novela. A mais famosa de todas é *Miraguarda*. Envolta em desdém e impassibilidade, *Miraguarda* simplesmente observa os cavaleiros destroçarem-se em função de sua beleza. Nada parece comovê-la. Esse modo impassível não quer dizer indiferença ou algo aproximado. Como seu nome indica, trata-se de uma (vigilante) postura frente ao “serviço” amoroso. É como se a novela pretendesse insinuar que não basta o desejo do cavaleiro para a rendição da mulher. É preciso que ela se disponha a render-se.

O mesmo se passa com as quatro damas francesas por quem Floriano se apaixona. Desdenhado por esse amor plural, elas o recusam, uma a uma, não sem antes jogarem dissimuladamente os previsíveis Jogos do “Serviço” amoroso, que, nesse caso, resultam em final imprevisto. Percebendo tratar-se de simulação, o cavaleiro reconhece a derrota, se bem que, como vimos, tal sentimento nele dure pouco.

Em outra perspectiva, mulheres fortes – humanas – são também Targiana, Leonarda e Polinarda, objetos de devoção amorosa dos três principais cavaleiros da novela.

Embora ajam – umas mais, outras menos – em desacordo com os códigos, a demonstrar a contaminação de que se falava e da qual a novela não tem como escapar, e com exceção das francesas que não mais aparecem além do episódio citado, essas mulheres todas acabam por render-se aos esquemas ritualísticos da tradição. Desaparece todo o desdém de Miraguarda ante o casamento, para o qual ela nunca pareceu inteiramente disponível. Como no caso de Floriano, vencem as forças da tradição. E nem poderia ser diferente. Lá como aqui, todavia, estão as forças da tradição. E nem poderia ser diferente. Lá como aqui, todavia, estão definitivamente inscritas as marcas da contaminação, uma vez que o resultado final não pode eliminar o percurso realizado pelos personagens.

No caso das mulheres, percurso muito mais difícil. Porque se há mulheres como Miraguarda – ou as francesas –, há, por outro lado, uma espécie de contradiscurso do narrador que, eivado de misoginia, afirma e reafirma ao longo da novela a inferioridade

da mulher. Escudado na eficácia retórica do aforismo ou em generalizações que buscam imitar aquele, na medida em que se pretendem verdadeiras, o narrador aponta os “males” que comprovam ser a mulher animal inferior.

[...] que isto têm as mulheres que em extremo são amadas de seus maridos, de que às vezes nasce soltura demasiada às que são, por onde alguns devem ter mão na rédea, pois do amor sobejo nasce uma injeção solta, que depois de acostuada não se cura com nenhum contrário. (P. I, Tomo III, 217)

O temor às mulheres – porque em última instância é isso que a misoginia esconde – não é original em *Palmeirim de Inglaterra*, ou algo próprio do século XVI. Ele remonta as primeiras origens do homem. Segundo Delumeau (1990, p. 328), foi o modo mais fácil que o homem encontrou para fazer face ao mistério representado pela mulher, principalmente quanto a sua vinculação com o mundo da natureza, manifestada na peculiaridade de reproduzir. O Humanismo, tão ambicioso na defesa da liberdade do homem, não conseguiu superar essa milenar visão misógina da mulher. Muito ao contrário. Baseado no seu saber livresco, adicionou elementos para que tal concepção fosse reafirmada. Assim, entrecruzam-se na novela modos antigos e novos de se ver a mulher, todos eles tendo na inferioridade feminina seu traço comum.

Se comparada a Floriano, que detém simpatias do narrador, Miraguarda sugere uma personagem muito mais forte, pois que é obrigada a lutar em duas

frentes de “batalha”. De um lado, contra a sedução fácil que sua beleza exerce no cavaleiro que, à custa disso, quer-se amado; de outro, contra o narrador, que ao generalizar sua visão de mulher, não poupa nenhuma. Não é de surpreender que, ao final da novela, Miraguarda case-se com um cavaleiro, como outra das muitas mulheres da novela. O casamento coletivo tem aqui a mesma função já anteriormente apontada: tornar iguais todas as mulheres, nivelando-as. O leve desapontamento que acomete Miraguarda enquanto mulher casada parece negar que esse objetivo tenha sido plenamente atingido.

Já se apontou no começo que a novela no século XVI português está firmemente empenhada no projeto ideológico – diga-se assim em falta de melhor expressão – de engrandecimento da Pátria. Através da reelaboração do ideal cavaleiresco, ela, por um lado, exorciza a novidade e, por outro, estabelece-se a si própria como ponte entre presente e passado, eliminando barreiras temporais. O ciclo novelesco, como já se disse, cumpre exatamente essa função, como a demonstrar, ao inverso de Camões, que nem mudam os tempos nem as vontades, numa linearidade que não tem fim.

A novela do século XVI seguramente acrescenta tempos e vontades novos. Agora, em um espaço geográfico e politicamente definido – como já se verá – o cavaleiro luta contra os inimigos do Estado e da Fé – não mais contra seus antigos e solitários antagonistas.

Não é senão por isso que surge a guerra na novela de cavalaria. Em outra circunstância, tal aparição causaria espécie. Nada mais paradoxal, à primeira

vista, que a guerra em um espaço onde prevalece a soberania do individual. É o cavaleiro solitário, acompanhado apenas de seu escudeiro, a enfrentar todo tipo de obstáculo, que traduz a essência do novelesco. É preciso, pois, algo a justificar a presença da guerra para que a novela permaneça como tal. É o conceito de Pátria que vai fornecer a justificação. É pela Pátria, por sua grandeza, que o cavaleiro passa a lutar.

O advento do conceito de pátria na novela promove uma mudança – ou melhor, um acréscimo, para manter-se o jogo – substancial. O espaço sofre um redimensionamento, buscando definir identidade geográfica e política. Para que o estudo não se alongue em demasia, lembrem-se rapidamente os casos do *Imperador Clarimundo* e do *Memorial*, aqui já referidos, que tematizam o espaço português. *Palmeirim de Inglaterra*, por razões propriamente novelescas, não procede exatamente assim. Aí, Portugal é parte de uma geografia cavalheiresca, *pari passu* com as grandes cortes desse mundo, que vai de Constantinopla à Inglaterra, da Turquia – lugar do inimigo – à França. Portanto mais que centrar-se em si mesmo, como se faz nas outras novelas, Portugal, em *Palmeirim*, define sua identidade cavalheiresca na relação com os outros grandes do mundo. E se não bastasse, é em suas terras que habita a bela e impassível Miraguarda, obscuro enigma a ser decifrado por cavaleiros de todas as partes.

A guerra justifica-se ainda por outro elemento tão forte quanto a pátria: a fé. Na verdade, ambos se misturam, a tal ponto que chegam a confundir-se. Para o cavaleiro, lutar pelo primeiro é lutar pelo

segundo, e vice-versa. Pela pátria e pela fé, eis porque luta, o cavaleiro guerreiro:

Esta se pode crer que foi a mais notável batalha do mundo, cheia de morte e desesperações, na qual assim uns como outros pelejaram com igual aborrecimento das vidas, o que se nunca viu em alguma que alguma hora acontecesse. (...) A vitória da parte dos cristãos custou tão caro, alcançou-se tão sem gosto, que não houve quem para o despojo das tendas, que era inumerável, tivesse algum alvoroço. (P. I., Tomo III, 334).

O inimigo contra quem se luta, claro, é o mouro soberbo, representante das forças do mal. O ódio que se lhe devota é tão grande que chega a fazer com que o narrador, associando-se ao espírito de suas personagens, comprometa a desenrolar de seu “conto”. Ao referir-se à cerimônia com que o corpo do príncipe turco é recebido, diz o narrador que daquilo “se não dá larga contra, por serem obras de inimigos” (P. I., Tomo III, 338). Ora, essa traição, involuntária ou não, do narrador, aponta para um aspecto crucial da novela quinhentista, que o trabalho se propôs desenvolver. Ela torna patente o princípio de que não só o cavaleiro guerreava contra o mouro. Ao seu lado, embora com outras armas, estava o narrador – e seguramente o autor, cujo modo de ver as coisas não devia ser em nada diferente daquele empregado pelo narrador, que funcionaria assim como uma espécie de porta-voz. Ao tomar partido tão claramente, o narrador põe-se diante do leitor também como um cavaleiro, no caso, um ca-

valeiro da retórica, porquanto persuadi-lo da justiça da guerra pela fé e pela pátria é o seu único intento. E assim se fecha o ciclo: se o cavaleiro luta para dilatação da fé e do império, pelas mesmas razões narra o narrador, e por elas também lê o leitor.

REFERÊNCIAS

COELHO, Jacinto do Prado (org). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinha, 1973.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires. *O tapete preceptivo de Palmeirim da Inglaterra*. Bahia: UFBA, 1973. (Tese)

FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI*. Lisboa: IN-CM, 1987.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *A novelística portuguesa no século XVI*. Lisboa: ICP, 1978.

LIMA, Luís Costa. “Mito e provérbio em Guimarães Rosa” A metamorfose do silêncio. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A novela de cavalaria no quinhentismo português*. São Paulo: USP, Boletim 218 “FFCL, 1957.

MOISÉS, Massaud. “A novela”. In: A criação literária “prosa. 13. ed., São Paulo: Cultrix, 1987.

MORAIS, Francisco de. *Crônica de Palmeirim de Inglaterra* (Texto estabelecido, anotado e com um glossário organizado por Geraldo Ulhoa Cintra). São Paulo: Anchieta, 1946. 3 vols.

SARAIVA, A. José. *História da cultura em Portugal*. Lisboa: Jornal do Foro, 1962. 3 v.

SARAIVA e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto Editora, s.d.

PORQUE ME UFANO DO MEU PAÍS: AMBRÓSIO FERNANDES BRANDÃO E AS GRANDEZAS DO BRASIL

Os *Diálogos das grandezas do Brasil* são mais um desses primores da cultura brasileira escondidos nos desvãos das estantes e, agora, perdidos nas terras do sem fim do mundo virtual. Presumivelmente escritos por Ambrósio Fernandes Brandão, provável cristão-novo aqui aportado nos finais do século XVI, já estavam concluídos em 1618, como no manuscrito se declara. Não obstante já razoavelmente avançado o século XVII, é ainda um repositório do inesgotável elenco de maravilhas encontráveis no Brasil, como se se tratasse de uma visão inaugural — aquela realizada no calor da hora, fruto do encontro entre um sujeito e o novo em estado puro, cujo resultado imediato é o pasmo, o assombro, numa palavra, o encanto do desencontro.

Nesse sentido, irmana-se aos textos fundamentais do que nos manuais de história da literatura se convencionou chamar de literatura de informação,

tais como a *Carta do achamento do Brasil*, de Caminha, *A História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, de Magalhães de Gândavo e o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, para ficarmos no cânone do século XVI.

Se tal irmandade os aproxima, o modo de organização do texto, contudo, em muito os separa. Enquanto naqueles a instância descritora é uma voz muito próxima da do seu autor — o que, inclusivamente, obrigou a inventar-se um subgênero literário, a chamada “literatura de viagem” —, neste, o espaço entre as vozes do texto e sua autoria é ampliado sobremaneira pelo estatuto ficcional, uma vez que no lugar do narrador/autor tem-se duas personagens em confronto, uma a defender com entusiasmo as grandezas do Brasil, a outra a negá-las com o mesmo entusiasmo.

Por isso, se bem não participe da conspiração pelo assassinato do autor, aquele modismo deflagrado por Barthes na agonia do Estruturalismo, não duvido que, neste caso, a dimensão ficcional do texto, ao aumentar as taxas de produção de sentido, em muito diminui a sua presença, ainda que Fernandes Brandão possa ali estar disfarçado em Brandônio, o defensor entusiasmado das coisas do Brasil. Mas, valha a pergunta, há palavra melhor que esta — disfarce — para adentrar-se um mundo ficcional?

Brandônio, pois, pode até guardar proximidade com Brandão, como se vê e como se ouve no nome, mas é como personagem que quer ser lido, uma vez que se constitui tão-somente uma entidade textual, com vontades e contra-vontades. Daí a importân-

cia que dou ao “presumivelmente” do começo, pois não é meu propósito aqui discutir autoria do texto, tarefa, ao meu ver, quase sempre envolta em nuvens grossas de especulação, muitas delas dissipadas tautologicamente com o próprio texto, como, aliás, ocorre aqui, com as teses, em direções opostas de Francisco Adolfo de Varnhagen e Capistrano de Abreu, o primeiro supondo achar evidências no texto de que se trata de um autor já nascido no Brasil, ao passo que o segundo acredita ali encontrar, lendo o mesmo texto, evidências claras de que o autor é português.

O caráter propriamente literário do texto de Brandão é produzido por sua estrutura em diálogo, cujos efeitos retóricos desarrumam e rearrumam as convicções estabelecidas de Alviano, o segundo interlocutor, mediante uma lógica barroquisante que não se peja em trazer para a cena do texto, ainda que de ouvido, tanto a legitimidade da afirmação autoral dos antigos, seja Aristóteles, Ptolomeu ou Sacrobosco, quanto o mais deslavado abuso ainda em circulação no tempo, como, por exemplo, supor que a cor dos negros tivesse a ver com a incidência dos raios de sol associado à ausência de ventos ou de ainda crer que os anuns são aves de qualidade estranha, pois “além do seu canto semelhar a choro, não tem nenhum modo de sangue, nem nunca se lhes achou” (Brandão, 1997, p.169), nessa mistura esquisita de um elemento humano com o maravilhoso em estado puro.

Naturalmente, o diálogo não é uma novidade inventada por Brandão. Longe disso, o século XVI, na esteira dos antigos, usou e abusou da estrutura,

muito provavelmente em função dos efeitos retóricos por ela produzidos, uma vez que, segundo Pêcheux (*apud* Martins, 1990), o grande estudioso francês do discurso, “diálogo é uma relação enunciativa no qual os interlocutores assumem e reciprocamente se atribuem identidades, num jogo de imagens forjadas ideologicamente, a partir de informações sociais vigentes”.

E não por outro motivo escolheu Brandão essa forma no limiar do literário para o seu texto. O jogo identitário presente nos *Diálogos das grandezas do Brasil* desenvolve-se através de duas personagens, nítidas e opostas: Brandônio é agora um “brasileiro” visceral, ainda pasmado com as maravilhas e potencialidades do Brasil, e Alviano, o reinol recém-chegado, completo descrente das coisas brasileiras, para quem o Brasil é o lugar “mais ruim do mundo, aonde seus habitantes passam a vida em continua moléstia, sem terem quietação e, sobretudo, faltos de mantimentos regalados, que em outras partes costuma haver” (Brandão, 1997, p.11).

Não são, claro está, indivíduos singulares, com psicologia própria, mas tipos a encarnar dois modos de ver o Brasil naqueles tempos, os partidários da colonização brasileira e seus opositores, que punham ênfase no comércio com a Índia. Para simplificar, poderíamos chamá-los de otimistas e pessimistas, ou, como prefiro, de céticos e ufanistas em relação ao futuro da colônia — nesse caso específico a apenas seis anos da invasão holandesa na Bahia, que se dará em 1624, e a doze da de Pernambuco, onde os holandeses, Maurício de Nassau à frente, ficaram por longos 24 anos.

Como dizia, o jogo identitário proposto nos *Diálogos...* requer, assim, identidades opostas, com opostas concepções acerca do Brasil para que, emparelhada num verdadeiro cerco retórico, a segunda, ou seja, Alviano, sucumba, gradativa e paulatinamente, à lógica exuberante de Brandônio que, nos melhores momentos lembra a teia argumentativa do Padre Vieira. Serão necessários, nada mais, nada menos, que seis longos diálogos para Brandônio levar a cabo sua bem sucedida tarefa, qual seja, a de transformar o diálogo em consenso, divergência em convergência, remodelando ideologicamente seu adversário, ao fazê-lo assumir outra identidade. Ao final da longa discussão, Alviano é mais um entusiasta das coisas do Brasil. E o diálogo provou-se a ferramenta perfeita para a conversão.

Um dos elementos de grande teor persuasivo utilizado por Brandônio para submeter Alviano (e os leitores dos *Diálogos...*, claro) é a quantidade de conversas realizadas ao longo de seus encontros, seis ao todo, o que remete, sem grande esforço, a uma espécie de reencenação da criação do mundo — aspecto, aliás, que leituras mais dirigidas costumam utilizar para justificar o judaísmo do autor, questão, pelo menos por agora, pouco relevante para os propósitos deste texto.

Assim, como um Deus reencarnado, Brandônio trabalha por seis dias seguidos, fazendo um inventário minucioso das maravilhas brasileiras, tão e em tudo semelhantes ao paraíso terreal que podem ser dispostas num jardim de delícias, única maneira de descrever as coisas da terra, pois são tantas as que se lhe “representam ante os olhos” que, diz ele, “me

arreceio de meter num grande labirinto” (Brandão, 197, p.142). Para evitar o risco, é preciso realizar uma composição, no sentido primeiro do termo, de constituir um todo na integração perfeita de suas partes, pois a distância entre um e outro, entre a composição e o labirinto, vale dizer, entre o céu e o inferno, é uma questão de arranjo:

Já que tenho tomado à minha conta o haver de dizer as grandezas do Brasil, irei mostrando primeiramente a grande fertilidade de seus campos, e depois formarei uma fresca horta abundante da diversidade de cousas, e logo irei ordenando um pomar bastecido de diversas arvores, com excelentes pomos, e da mesma maneira um jardim povoado de flores e boninas sem conto. (Brandão, 1997, p.142)

Isto feito, posto que já nada mais havia a fazer, no sétimo dia descansou. O Brasil, agora, é também o paradisíaco jardim das delícias de Alviano.

O outro efeito poderoso da estrutura em diálogo do texto de Brandão é o “suspense” criado de modo proposital ao fim de cada um deles, de modo a manter a curiosidade e o desejo de saber de Alviano em alta permanente. Como se os *Diálogos das grandezas do Brasil* fossem as *Mil e uma noites* diurnas das maravilhas brasileiras, e Brandônio uma espécie de Sherazade a deixar o sultão — no caso, Alviano — louco de curiosidade e desejo, a narrativa é habilmente modulada na medida exata da curiosidade de Alviano: quanto mais atizada sua curiosidade, mais interrupções são feitas, sempre sob o alibi de cansaço ou de pouco tempo para organizar a exposição

do labirinto, ante a dificuldade das questões postas por Alviano. Lembremo-nos que, afinal, não se trata de mera narrativa, mas, como já vimos, da construção em palavras de um bosque harmonioso.

Rápida ilustração do que se disse. Ao final do primeiro diálogo, Alviano põe a questão da inabitabilidade da zona tórrida, questão que ocupou por longos séculos o imaginário europeu, no que é interrompido por Brandônio:

isto vai já sendo tarde, a dúvida que agora me moveis dificultosa de soltar, pelo que me parecia acertado que reservássemos a sua prática para o dia de amanhã, que neste lugar vos esperarei para tratarmos dessa matéria, que não deve de ser pouco curiosa. (Brandão, 1997, p.44)

O mesmo ocorrerá no segundo diálogo, encerrando a discussão do porquê não haver tremores de terras no Brasil. Brandônio assim encerra a conversa:

isso é já tarde e a matéria comprida, pelo que me parece acertado reservarmo-la para amanhã, que neste lugar vos espero, [ao que retruca Alviano, cheio de reverência, temeroso de que tal encanto se quebre] assim seja, por que não quero ir em nada contra o vosso gosto. (Brandão, 1997, p. 83)

A sedutora estratégia discursiva de Brandônio parece atingir em cheio o alvo, a julgar pelo que nos diz o aflito e insone Alviano, ao iniciar-se o segundo diálogo: “parece-me que um mesmo cuidado devia de ser o que nos traz a ambos a este lugar num

mesmo ponto; porque de mim vos confesso que me não deixou toda esta noite repousar a prática que deixamos ontem imperfeita.” (Brandão, 1997, p.47).

Vencido o intervalo, Brandônio, prazerosamente perverso, está pronto a oferecer mais uma dose homeopática de êxtase a Alviano, que, resignadamente, aceita receber em pequenas migalhas as grandezas desse tropical jardim de delícias.

Entretanto, antes de percorrer suas aleias, é preciso explicar o que Brandão, ou melhor, Brandônio entende por Brasil. Quando se fala da colônia nos *Diálogos...* deve-se entender por tal basicamente as capitanias de Pernambuco, Tamaracá e Paraíba, ou seja, o Brasil de Brandônio é onde se produz açúcar, “o principal nervo e sustância da riqueza da terra” (Brandão, 1997, p.86), assim dito de modo peremptório em suas próprias palavras, o que deixa patente que seu éden brasileiro, conforme se viu em sua descrição, deve juntar maravilha e produtividade. De mais a mais, o descompasso em favor da primeira, graças à negligência dos “naturais e moradores da terra”, de que trataremos adiante, é fonte permanente de angústia para Brandônio.

Essas três capitanias, sob a liderança de Pernambuco, são o coração pulsante do jardim. As três juntas, diz Brandônio a um perplexo Alviano, produzem, só com o açúcar, mais riquezas que todo o comércio com a Índia, pois, só na primeira, há

infinitos engenhos de fazer açúcares, muitas lavou-
ras de mantimento de toda a sorte, criações de gado
vacum, cabras, ovelhas, porcos, muitas aves de
volataria e outras domésticas, diversos gêneros de

frutas, tudo em tanta cópia que causa maravilha a quem o contempla. (Brandão, 1997, p.32)

Não é de estranhar, então que Olinda, sua principal vila, com seus “inumeráveis mercadores com suas lojas abertas, colmadas de mercadorias de muito preço, de toda a sorte, em tanta quantidade” (Brandão, 1997, p. 32), assemelhe-se a uma “Lisboa pequena”.

Não será de estranhar também que, por isso, a descrição das outras capitânias — do Pará ou Rio das Amazonas até a de São Vicente — seja de caráter sumário e burocrático, apenas obrigação para dar conta da extensão do território, procedimento, aliás, muito semelhante ao que faz Gabriel Soares de Sousa em seu *Tratado descritivo da Brasil*, ao destacar a Bahia como “cabeça e coração” da colônia. Da primeira capitania, registrada a grandeza do rio, ficamos sabendo que se trata, “por ser novamente povoada” (Brandão, 1997, p.16), tão-somente de uma promessa; da última, embora abundante em carnes e “frutas de nossa Espanha”, somos informados de que ali se lavram “poucos açucares,” cabendo, por isso, em exíguas catorze linhas.

No que, então, respeita à Bahia, Brandônio não esconde sua má vontade, ao reconhecê-la como a segunda capitania por ser a “cabeça do estado do Brasil”. Apesar disso, e de produzir grande quantidade de açúcar, a Bahia é um poço sem fundo de gastos para a Monarquia, por sua vontade, de Brandônio, bem entendido, de há muito já tapado.

Tudo isso por causa da “Relação da Bahia”, que tem em seus quadros

muitos desembargadores, chanceler-mor, juiz dos feitos del-Rei e da fazenda, com seu provedor-mor e provedor-mor dos defuntos (...). Todos estes desembargadores e mais oficiais da casa são pagos de seus salários da fazenda de sua Majestade. (Brandão, 1997, p.36)

E segundo Brandônio, apesar de tanto gasto, trabalham muito pouco porque

todos os moradores deste Estado, nas capitâneas onde moram, são liados uns aos outros por parentesco ou amizade, nunca levam seus pleitos tanto ao cabo que lhes seja necessário concorrerem por fim com a apelação deles à Relação da Bahia, porque antes disso se metem os amigos e parentes de permeio, que os compõem e concertam, de maneira que põem fim as suas causas e daqui nascem irem poucas por apelação à Bahia, e essas que vão lhes fora de mais utilidade a todos os moradores do Brasil seguirem-nas para o Reino. Porque a mim me aconteceu já (não uma, senão muitas vezes) mandar alguns papéis a despachar à Bahia e, no mesmo tempo que os mandava para lá, mandar outros semelhantes para o reino, e virem-me os do reino muito antecipados dos da Bahia. (Brandão, 1997, p.37)

A solução radical proposta por Brandônio é simplesmente fechar a casa de relação da Bahia, substituindo-a por corregedores, dos quais um ficaria instalado, nada mais, nada menos do que na Paraíba! Ou seja, em sua própria casa, o que leva a pensar que talvez não valha muito a pena trocar o pecado

da, digamos, lentidão baiana — como se vê, de ampla memória — pelo da defesa de agilidade em relação aos seus próprios interesses...

Delimitado geograficamente, pois, o Brasil edênico de Brandônio, podemos voltar aos *Diálogos*...

Como numa peça musical que pretende arrebatrar o espectador já nos primeiros acordes, ou como num jogo de futebol em que um time impede o outro de jogar, o mínimo que seja, nos momentos iniciais da partida, ocupando todos os espaços do campo, o texto de Brandão abre-se com uma joia retórica de alto impacto. Ainda que extensa, vale a pena transcrevê-la:

ALVIANO — Que bisalho é esse, Senhor Brandônio, que estais revolvendo dentro nesse papel? Porque segundo o considerais com atenção, tenho para mim que deve ser de diamantes ou rubis.

BRANDÔNIO — Nenhuma cousas dessas é, senão uma lanugem que produz aquela árvore fronteira dentro num fruto que dá do tamanho de um pêssego, que semelha propriamente a lã. E porque ma trouxe agora há pouco uma menina, que o achou caído no chão, considerava que se podia aplicar para muitas cousas.

ALVIANO — Não de menos consideração me parece o modo da árvore que o fruto dela; porque, segundo estou vendo, semelha haver-se produzido do sobrado desta casa, aonde deve de ter as raízes, pois está conjunto a ela.

BRANDÔNIO — A umidade de que gozam todas as terras do Brasil a faz ser tão frutífera no produzir,

que infinidade de estacas de diversos paus metidos na terra cobram raízes, e em breve tempo, chegam a dar fruto; e esta árvore, que vos parece nascer de dentro desta casa foi um esteio que se meteu na terra, sobre o qual, com outros mais, se sustenta este edifício, que por prender veio a criar essa árvore, que demonstra estar unida com a parede.

ALVIANO — Aos que ignorarem esse segredo deve de parecer o modo estranho. (Brandão, 1997, p. 3)

Como se pode observar, os diálogos começam “in media res” — se assim me for permitido dizer. Sem nenhuma apresentação oficial, as personagens já estão em movimento, fazendo aquilo para o que foram criadas: espantar e ser espantado, numa sucessão vertiginosa de segredos e estranhezas, como refere Alviano, perdido no baralhamento das fronteiras entre o real e o fantasmagórico.

Observe-se, de início, a estudada circunspeção de Brandônio, ao manusear a lanugem. É tanta concentração que ativa o imaginário cobiçoso de Alviano, recém chegado em busca das evidências das riquezas da terra, por isso disposto a ver diamantes e rubis até mesmo em expressões faciais, sensação, recorde-se, já experimentada por Caminha, ao querer acreditar que os índios que dormiram na nave de Cabral, quando perguntados por gestos, apontavam para o lugar de onde haviam retirado o ouro de seus colares. Não sendo nenhuma coisa nem outra, nem diamantes nem rubis, contudo, ainda assim a lanugem garante seu teor de estranheza, ao fundir reinos vegetal e animal, pois, semelhante à lã, nasce em um fruto como um pêssego. Tem razão de ser, por-

tanto, a circunspeção do pragmático Brandônio. Nenhum problema que não sejam diamantes ou rubis, pois há sempre uma função para a coisa. É só achá-la, pois, diz ele, “muitas coisa há, ainda, assim de frutos como de minerais, por descobrir, que os homens não alcançaram sua propriedade e natureza” (Brandão, 1997, p. 4).

Não há tempo, entretanto, para Alviano sentir-se frustrado, uma vez que, de enfiada, maior espanto o espera. A árvore de onde veio a lanugem confunde-se com a casa, criando mais uma imagem ambígua, que funde natureza e cultura, cujo resultado é uma fantasmagoria, só desconstruída na intervenção de Brandônio, que a traz para o mundo real: não se trata de algo para além da natureza, ensina o seguro Brandônio a um espantado Alviano, senão dela, da natureza, em si mesma, no que tem de melhor: sua fertilidade, sua umidade, tão desmedidamente grandes, que são capazes de fazer pensar no ultrapassee de seu próprio limite. Mais maravilhoso ainda, é de mundo real em si que se trata.

Apresentado assim de chofre ao Brasil, Alviano, ainda tateando entre o real e o irreal, viverá uma sucessão de espantos que fará ruir uma por uma, todas as suas convicções que fazem do Brasil o lugar “mais ruim do mundo”.

Mais ruim do mundo por quê? Por falta de mantimentos? Nada mais fácil de mostrar o contrário, para o quê não é preciso argumento de grande ou pequena complexidade, senão a evidência em si mesma. Basta referir o método de pescar à brasileira, como fazem os índios do Maranhão, “sem custo de trabalho”, como enfatiza Brandônio:

Mandam duas ou três canoas, ou do que querem, de noite, que se vão atravessar no largo rio e em certo tempo do ano, se põem inclinadas com a borda pendente contra aquela parte donde a maré vem enchendo, que basta, para o fazerem, assentarem-se os índios que vão nelas no bordo que pretendem que se incline; e em outros tempos as arrumam contra a vazante da mesma maneira, e estando assim inclinadas por espaço de duas horas, sem mais outro benefício, se enchem de peixe excelentíssimo, que por si salta nelas (...). (Brandão, 1997, p. 21)

Se a quantidade de peixe impressiona Alviano, impressiona-o ainda mais o fato de ser “com muito pouco trabalho” que a tarefa se realiza, nesse que poderíamos chamar de o verdadeiro milagre dos peixes. O trabalho como dor e sofrimento é matriz de amplo espectro no imaginário católico, em geral, e no português, em particular, especialmente naqueles tempos duros do século XVII, que misturavam pobreza e ortodoxia religiosa. Ter a evidência do contrário, peixes que vem à procura do pescador, quando o normal é o contrário, é quase se reinserir num mundo anterior à Queda, quando a vida se reduzia ao ato mesmo de ser vivida **per si**, sem maiores preocupações que colher o que se não plantou.

No que se refere a moléstias, então, outra das convicções de Alviano, que fazem do Brasil o lugar, “mais ruim do mundo”, não que o Brasil não as tenha, informa Brandônio, mas em nada semelhantes àquelas que grassam mundo a fora, porque “são tão leves e fáceis de curar que quase se não podem reputar por tais” (Brandão, 1997, p. 71). Nada parecido,

por exemplo, com “esse mal tão pernicioso da peste, como o costuma haver por toda a Europa, Ásia e África” (Brandão, 1997, p. 71), da qual o Brasil está isento, em virtude dos seus “ares delgados e dos seus ‘céus benignos’”.

“Céus benignos”, aliás, é boa imagem para estabelecer a extremidade de uma escala, cujo polo oposto seria o da malignidade, a contaminar todo o resto do mundo, o que o coloca no eixo do mal, Portugal no meio. Paraíso, paraíso, o Brasil não é, mas não seria uma espécie de sucedâneo, com toda essa benignidade a protegê-lo? Como explicar então a cura de postemas e chagas, tão difíceis de curar em Portugal, tão facilmente curáveis no Brasil, coisa tão difícil de fazer crer que chega a ser temerário o contá-lo?

Pois neste Brasil se curam com a facilidade que tenho dito, e para isso vos direi o que vi por próprios olhos, que não ousara afirmar aonde me faltassem as testemunhas, que aqui tenho. Um negro da Guiné, meu escravo, chamado Gonçalo, se lhe cerrou de todo as vias ordinárias que temos para fazer câmaras e urinar, e se lhe abriu pelo umbigo um buraco, por onde muitos dias fez semelhante exercício, o qual se lhe tornou também a cerrar de per si, com se lhe abrir outro igual buraco na ilharga direita, pelo qual obrou também suas necessidades mais de seis meses, a cabo dos quais, sem nenhuma cura, nem medicamento, tornou a sarar, abrindo-se-lhe de novo as vias ordinárias, pelas quais foi purgando como dantes, com ter saúde e viver muitos dias. (Brandão, 1997, p. 76)

O processo de conversão de Alviano, portanto, não implica apenas a descoberta de um mundo novo, mas a passagem do eixo do mal para o do bem, do maligno para o benigno. Mudança, de mais a mais, que pode ocorrer com todo mundo, como demonstra Brandônio, ao rebater a acusação de Alviano de que o Brasil não tem futuro por ter sido povoado por “degredados e gente de mau viver”:

deveis de saber que esses povoadores, que primeiramente vieram a povoar o Brasil, a poucos lanços, pela largueza da terra, deram em ser ricos, e com a riqueza foram logo largando de si a ruim natureza, de que as necessidades e pobrezas que padeciam no reino os fazia usar. E os filhos dos tais, já entronizados com a mesma riqueza e governo da terra, despiram a pele velha, como cobra, usando em tudo de honradísimos termos. (Brandão, 1997, p. 107)

Observe-se, pois, que a fertilidade da terra, ou melhor, sua largueza, com diz Brandônio, não só cura males físicos ou produz infinidade de mantimentos com pouco trabalho, o que já seria suficiente para localizá-la a meio caminho entre as dores do mundo e as maravilhas do paraíso. Para tal, é preciso, todavia, um pouco mais. É preciso que ela seja capaz, não só de fazer mudar a opinião sobre si, como ocorreu com Alviano, mas de transformar a natureza humana, eliminando dela a maldade, pois não cabe maldade no bosque harmonioso.

A julgar, contudo, pelas queixas de Brandônio acerca da “negligência e pouca indústria dos moradores do Estado do Brasil”, incapazes de plantar uma

árvore frutífera em seu quintal, obcecados que estão em “fazerem mais quatro pães de açúcar” para logo voltarem ao reino, o que muito poucos conseguirão, queixas que atravessam todo o texto *dos Diálogos das grandezas do Brasil*, nem tudo foi divino e maravilhoso como ele quer fazer crer a Alviano e a nós outros, seus leitores.

Mas nem tudo é perfeito na vida. Nem mesmo no sucedâneo do paraíso de Brandônio.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo das grandezas do Brasil* (Organização e introdução de José Antônio Gonsalves de Mello). Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1997.

LIMA, Francisco Ferreira. *O outro livro das maravilhas*. Rio de Janeiro/Salvador: Relume Dumará/FUNCEB, 1998.

LIMA, Francisco Ferreira. *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa & outras viagens*. Rio de Janeiro/Feira de Santana: 7Letras/UEFS Editora, 2009.

MARTINS, Eleni. *Enunciação e diálogo*. Campinas: Edunicamp, 1990.

Mas era preciso ir ver ao vivo, em cores, e cada vez mais de perto. E foi o que a Europa renascentista decidiu fazer, Portugal à frente da corrida, entre a coragem e o medo. Diz Le Goff (1993, p. 266), com propriedade, que o homem da Idade Média não precisou olhar, porque lhe bastava ouvir e sobretudo acreditar.

LITERATURA DE VIAGENS E A “ATUALIZAÇÃO” DO IMAGINÁRIO

Finda a antiguidade clássica, findou-se também a saborosa harmonia entre prática religiosa e pesquisa científica, uma parceria que as autorizava, cada uma a seu modo, a ir em busca dos mistérios do mundo, sem que uma avançasse o domínio da outra. Com o fecho desses tempos, agora o dogma era o limite, e a Escolástica sua mais fiel servidora. O que coubesse nesse baú da nova felicidade era ali guardado, sob o manto diáfano do Cristianismo vitorioso; o que não coubesse tinha como destino um desmedido, sombrio e bolorento arquivo morto.

As mudanças foram gigantescas em todo e qualquer campo da atividade humana, mas a mais visível de todas — quanto mais não seja por sua própria especificidade — talvez tenha ocorrido na cartografia. Como se sabe, a pesquisa científica em geografia era das mais avançadas naqueles tempos. A *Geografia* de Ptolomeu, o último dos grandes sábios gre-

gos, trazia um mapa-mundi que, além de aprimorar as redes de paralelos e meridianos já formuladas na Grécia, definia com rigor o contorno do mundo conhecido de então e avançava hipóteses atrevidas sobre as terras austrais ainda desconhecidas.

Ao longo — e ponha-se “longo” nisso — de boa parte da Idade Média, o mapa-mundi de Ptolomeu deu lugar ao mapa chamado T-O (*Orbis Terrarum*), produzido na fase de decadência do Império Romano, sobretudo por Pompônio Mela, e divulgados por toda a Idade Média por Isidoro de Sevilha em suas *Etimologias*, a enciclopédia que melhor respondeu às inquietações daqueles tempos aflitos.

Nesses mapas, um grande oceano rodeava circularmente os três continentes conhecidos. Estes, por sua vez, eram divididos simetricamente por um T, formado na sua parte vertical pelo Mediterrâneo e na horizontal pelo encontro dos rios Nilo e Danúbio. Na parte superior, por sobre a haste horizontal situava-se a Ásia. Na parte inferior, à esquerda, era a Europa e à direita, a África. Jerusalém era o centro desse mundo assim representado.

A oriente, isto é, no cimo do mundo, onde atualmente é o Norte, ficava o “paraíso terreal”, a que nenhum homem vivo podia ter acesso, tais eram os perigos que se interpunham em seu caminho, como bem pôde “comprovar” Jean de Mandeville, aquele intrépido andarilho que fez boa parte de suas viagens à roda de seu quarto, muito antes que Xavier de Maistre inventasse tão esquisita maneira de viajar.

O mundo do mapa T-O era plenamente povoado, sobretudo a parte da Ásia onde se localizava a

Índia. Pompônio Mela, Plínio, o Velho, e depois Solino, e depois todos os que se lhes seguiram — a Idade Média utilizou plenamente o direito à recompilação — ali fizeram viver os mais espantosos seres e as mais incríveis maravilhas, que durante séculos aplacaram a sede do diverso e do imprevisível de uma Europa confinada religiosa e geograficamente, garantido nessa alteridade radical sua unidade identitária. Conquanto sejam humanoides, estão sempre muito distantes do que se conhece por tipicamente — vale dizer, eurocentricamente — humano: são homens sem boca, os Astonei, frágeis, minúsculos e delicados seres que sobrevivem do cheiro de algumas plantas e têm vida curtíssima, não mais que vinte e quatro horas. Em oposição a eles, há os longevos comedores de cobras, que podem viver, por isso, até quatrocentos anos. Dentre todos esses seres bizarros, um dos mais simpáticos é o ciopóde, um homenzinho de apenas um pé, mas que vale por dez, pois, além de ser capaz de correr com grande agilidade, em saltos de espantosos trinta metros cada, o utiliza como chapéu, para se proteger do sol escaldante. Há ainda os homens com cara e rabo de cão, os cinocéfalos, que ladram ao invés de falar, também muito populares. Há os que nascem brancos e tornam-se negros e vice-versa; os que só vivem oito anos. Aos blêmios faltam-lhes o pescoço, pois têm a cabeça localizada no peito. As orelhas imensas dos panotos, tal como no caso do ciópode, também servem para protegê-los de intempéries. Além desses, há muitas e muitas outras espécies, tantas que poderíamos gastar páginas e páginas a descrevê-las. Mas, só para mostrar como nossos fantasmas e fantasias

não mudaram muito, vale a pena citar a descrição de Mandeville de um desses seres, tão longe e tão perto de nós, os andróginos:

E noutra ilha há pessoas que são homem e mulher juntos, e têm uma teta de um lado e nenhuma do outro e tem os membros de geração do homem e da mulher e usam aquele que lhes apraz, uma vez um e outra vez o outro; e engendram crianças quando fazem obra de macho e quando fazem obra de fêmea concebem crianças e emprenham.

Quanto à fartura e generosidade da terra, era tudo ainda mais espantoso, alimentando os sonhos de uma Europa pobre, castigada pelo rigor das estações, que sobrevivia com uma alimentação precária e monótona. A Índia é regida por apenas duas estações, inverno e verão, mas é verde e florida o ano inteiro; ouro e pedras preciosas podem ser encontrados em suas montanhas, a céu aberto, mas há perigos à espreita, dentre eles grifos e dragões, pois a aventura supõe excitação. Em Sumatra, não há propriedade coletiva: da terra às mulheres, tudo é de todos. E se o paraíso terreal, que faz correr de modo subterrâneo as primeiras partes dos quatro grandes rios que ali nascem, situa-se em algum lugar da Ásia, assim também se dá com o inferno, que se localiza em algum lugar daquela região. E é praticamente interminável a lista de maravilhas.

Tão prestigiado quanto o mapa T-O era o “planisfério de zonas”, dado a conhecer mais amplamente ao mundo por John Hollywood, que atendia em Portugal pela simpática tradução de João Sacrobos-

co, em seu *Tratado da esfera*, vindo a público no século XIII. Tão importante que, em pleno século XVII, ainda funcionava como uma espécie de anexo dos guias náuticos ibéricos, mesmo depois de ter sido fragorosamente desmentido na prática no que diz respeito ao Equador.

Ali, expunha-se a ideia, que remonta aos gregos, de a terra ser composta por cinco zonas, duas frígidas, nos círculos polares, duas temperadas e uma tórrida – uma faixa de mar entre as duas zonas temperadas – que corresponderia vagamente à linha do Equador. Das cinco, só as temperadas podiam ser habitadas. Nas outras três, a vida seria impossível por excesso de frio nas primeiras e de calor na segunda.

Nessa última, dizia-se, tudo é tão quente que nenhuma forma de vida conseguiria aí manter-se viva. O mar é uma caldeira em ebulição. Era, pois, impossível atravessar tal zona. A morte certa era o galardão de quem se atrevesse a experimentar tão terrível travessia. Não era outra coisa que, segundo Zurara (1973, p. 49), revelavam os aterrorizados marinheiros portugueses, tentando a todo custo justificar a inutilidade da ultrapassagem do Cabo Bojador, suposta fronteira da zona tórrida:

– Como passaremos – deziam eles – os termos que poseram nossos padres, ou que proveito pode trazer ao Infante a perdição de nossas almas juntamente com os corpos, que conhecidamente seremos homicidas de nós mesmos?

E essa inutilidade era ampliada pela certeza de que, mesmo que se conseguisse ultrapassar a zona

tórrida pela primeira vez, corria-se o risco de encontrar apenas a morte do outro lado, uma vez que aquela região devia ser povoada pelos mais estranhos e bizarros tipos jamais vistos, de peixes voadores a inimagináveis monstros marinhos. Só não encontrariam — disso estavam seguros — os seus iguais, posto ser impossível haver humanos do lado de baixo do Equador. E se houvesse, assim acreditou a Idade Média, não seriam Adamitas, os descendentes de Adão, que não tinham como ter atravessado tão quente fronteira. Os longos debates travados durante toda a Idade Média sobre se havia ou não habitantes naquela zona, dos quais não escapou nem mesmo Santo Agostinho, não foram capazes de produzir uma resposta taxativa.

Aliás, para que se tenha ideia de como é difícil chamar-se fantasia ao que ainda não o é, Colombo, que já viajava sob o horizonte conceitual da *Geografia* de Ptolomeu, não hesitou em acreditar que estava diante do paraíso terreal ao defrontar-se com o mundo de água doce que jorrava do Orenoco. E para que se fique num exemplo português, Duarte Pacheco Pereira, aquele mesmo que inaugura um modo criterioso de olhar, relaciona ainda os cinocéfalos no seu *Esmeraldo de situ orbis*.

Mas era preciso ir ver ao vivo, em cores, e cada vez mais de perto. E foi o que a Europa renascentista decidiu fazer, Portugal à frente da corrida, entre a coragem e o medo. Diz Le Goff (1993, p. 266), com propriedade, que o homem da Idade Média não precisou olhar, porque lhe bastava ouvir e sobretudo acreditar. Os portugueses, no limiar desses tempos, embora ouvindo, embora acreditando, que tinham

muito de medievais, decidiram por conta própria acrescentar o olhar ao serviço de Deus. Desde aí nem o homem, nem o mundo e nem Deus foram mais os mesmos.

Mas como ver o nunca antes visto? O novo em estado inaugural e, por isso, irreduzível estranhamento em si mesmo?

Ao defrontar uma paisagem nova, em caráter inaugural, ensina Francis Affergan (1987), o sujeito é tomado, ainda que não o queira, por uma sensação que o antropólogo francês chama de *cintilação do real*.

Como se sabe, o olho é só um elemento de um processo complexo de apreensão do real. Parte significativa desse complexo é o acervo de conceitos e imagens através do qual decodificamos os feixes de luz captados pelo olhar. E tal decodificação opera por um mecanismo de enquadramento do real observado, a que se impõe uma espécie de moldura, ou, como se diz hoje, um foco. Emoldurados, isto é, localizados, identificados e relativizados, aqueles feixes de luz transformam-se em conhecidos e familiares contornos do mundo. Tão automática é essa operação na vida cotidiana que sequer nos damos conta de sua complexidade – e se nos déssemos, em nada nos ajudaria.

Se é assim com a vida cotidiana, muito diferente o será na vida extraordinária, aquela vivida na ausência da rotina, aquela que precisa construir, a cada coisa vista, um referência, base sem o que perdemos o nosso fundamental sentido de orientação no mundo, cuja consequência imediata é uma mistura de deslumbramento, desespero e desamparo, não necessariamente nessa ordem.

Cintilação do real, como a quer Affergan, só pode ser vivida na sua intensidade numa *viagem primeira*, inauguradora, aquela em que o sujeito se acha frente a frente com um mundo irreduzível ao seu aparelho mental. Incapacitado por uma espécie de desconexão entre o olhar e seu repertório de conceitos e imagens, agora coisas alheias uma à outra, o sujeito já não consegue emoldurar o real observado. Este, agora, é só um excesso, uma desmedida. Desligado da tomada, o olhar transforma-se de ponta-de-lança em lança inteira, uma vez que não há respostas ao envio de suas mensagens. Acostumado a ser parte e agora sendo o todo, soberanamente autônomo, o olhar deleita-se ante o que vê, pois tudo que vê transforma-se numa festa de luz e cores, da qual está excluído o significado. Sem significado, ou seja, sem conexão com o aparelho mental, o mundo é luz, é cor, é brilho, é vertigem, é, numa palavra, *cintilação*.

Embora intensa e gostosamente vivida, é experiência curta, a da *cintilação*, que o poder onipresente do conceito, como os escoteiros, está sempre alerta. E é curta porque, sob seu efeito, o sujeito não pode julgar, não pode comparar. Daí o deslumbramento transformar-se em desamparo, e o desamparo em desespero, porque sem julgar, sem comparar, o sujeito perde seu principal traço de humanidade. Aliás, se quiséssemos uma dessas fórmulas que se pretendem sintéticas, tão ao gosto do senso comum, bem poderíamos dizer que *viver é julgar*.

E para julgar é preciso recortar, isto é, emoldurar o mundo, para, a partir daí, relativizar, localizar e identificar o *nosso lugar* nele, em oposição ao lugar

do *outro*. Com o fim desse processo, que vai do deslumbramento à construção do contorno, a estranheza radical estará domada, assimilada, embora quase nunca compreendida. O sujeito está pronto, enfim, para, na bela e precisa formulação de Helder Macedo, “reconhecer o desconhecido”.

Apresento a seguir três rápidos exemplos desse processo que vai do que chamo excesso de real à colocação de moldura, o que vale dizer, do deslumbramento ante o estranho irreduzível ao reconhecimento do desconhecido.

O primeiro é um estranho bicho visto por Fernão Mendes Pinto, em sua extraordinária *Peregrinação*. Trata-se de bicho muito esquisito, a começar pelo nome:

Vimos aquy tambem hu’a muyto nova maneyra, & estranha feyção de bichos, a que os naturaes da terra chamaõ Caquesseitão, do tamanho de hu’a grande pata, muyto pretos, conchados pelas costas, com hu’a ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de hu’a penna de escrever, & com azas da feição das do morcego, co pescoço de cobra, & hu’a unha a modo de esporaõ de gallo na testa, co rabo muyto comprido pintado de verde & preto, como são os lagartos desta terra. Esses bichos de voo, a modo de salto, cação os bugios, & bichos por cima das aruores, dos quais se mantem. (Pinto, 1983, p. 44)

Não é prática muito comum na *Peregrinação* o dar nome aos estranhos bichos encontrados por seu narrador ao longo de suas muitas viagens. O caquesseitão é um dos poucos. Nesse caso, especialmente,

a atribuição do nome põe, todavia, um grande paradoxo: embora seja o único animal a ter um nome específico, é também o único a não ter especificidade. É que sua estranheza é tão radical que ele só pode ser apreendido enquanto composição. Tem-se o nome, mas não se tem a coisa, uma vez que esta não pode ser apreendida em sua estranheza. É preciso, pois, construí-la, o que demanda um processo minucioso de descrição. Não custa retomá-lo: o bicho é do tamanho de uma *grande pata*, muito preto, *conchado pelas costas, com huã ordem de espinho pelo fio do lombo*; possui *asas da feição das do morcego e pescoço de cobra*; exhibe uma unha na testa como se fosse o esporão de um galo e tem um rabo *muyto comprido pintado de verde & preto*, como de um lagarto. Se bem possua nome, o bicho não se deixa ver; ou melhor, só se deixa ver *através de*. O resultado final é, mais que um bicho, um bicho-montagem, como uma dessas “instalações” da arte contemporânea ante as quais a gente não sabe por onde começar a olhar. Tanto pormenor só pode ser resultado de um longo, curioso e devotado olhar que minuciosamente esquadrinha o objeto novo em busca de sua especificidade e se compraz ante a descoberta de que o que o caracteriza é a ausência mesma dessa especificidade.

E o maravilhamento aí decorre da possibilidade de o real — o real visto, não aquele de ouvir dizer daqueles distantes tempos medievais das viagens imóveis — poder juntar magicamente num todo o que antes só se poderia ver em separado. O real — é o que parece dizer seu afã descritivo — não é só espantoso na sua capacidade de produzir o diverso

em quantidades infinitas, mas o é também na sua capacidade de fazê-lo qualitativamente, como se houvesse uma engenharia genética inerente ao seu processar-se, ainda que só seja possível acedê-lo por aproximação, por comparação.

O segundo exemplo é a descrição do tatu feita por Pero de Magalhães de Gândavo em sua *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*.

Por sua estranheza, o tatu era um dos animais prediletos no imaginário europeu, já conhecido através de muitas gravuras. Gândavo, realista confesso, feroz perseguidor da objetividade, não consegue desvencilhar-se do excesso de real que a visão do tatu provoca. Sua descrição, à maneira de Mendes Pinto, com quem, diga-se, não tinha nada em comum, resulta num animal compósito, um pouco ao modo desses jogos de montar um pretense ser humano perfeito a partir de membros de várias pessoas, cujo resultado é sempre um desastre. Ante a ausência completa de moldura, como se observa na introdução do seu texto, a única possibilidade é a comparação, por partes, do bicho:

Outros há também nestas partes muito para notar, diferentes de todos os outros animais (a meu juízo) que quantos até agora se tem visto. Chamam-lhes tatus e são quase tamanho como leitões, têm um casco como de cágado, o qual é repartido em muitas juntas, como lâminas, e arranjado de maneira que parece totalmente um cavalo armado. Tem um rabo comprido todo coberto do mesmo casco; o focinho é como de leitão, ainda que um tanto mais

delgado, e não botam fora do casco mais que a cabeça. Tem as pernas curtas, e criam-se em covas como coelhos. A carne desses animais é a melhor e a mais estimada que há nesta terra e tem o sabor quase como de galinha (Gandavo, 2003, p.95).

Observe-se que não há elementos mínimos por onde começar a descrição, como se declara nas três primeiras linhas do trecho citado. Para construir, pois, a imagem do tatu foi necessário compará-lo a cinco outros animais: o leitão (duas vezes), o cágado, o cavalo armado, o coelho e, por fim, a galinha. É de perguntar: de síntese tão esquisita, que imagem pode efetivamente ser produzida? É difícil a resposta. Mas o objetivo é alcançado, uma vez que o teor de estranheza é cercado pela quantidade de comparações possíveis. O resultado, ainda que improvável, é que, não sendo igual a nenhum daqueles animais em particular, o tatu é fronteiroço, em cada uma de suas partes, a cada um deles, devendo ser pensado como um mosaico, única maneira encontrada pelo narrador para circunscrever uma realidade deslumbradamente inapreensível.

E, por fim, a jiboia de Gabriel Soares de Sousa. Apresentador não só das grandezas do Brasil, como também de suas estranhezas, Soares de Sousa vai dedicar especial atenção ao mítico nativo, mais um diferencial a impressionar a impressionável mente europeia, ávida de ouro, prodígios e maravilhas do mundo real. As cobras — mais pelo que simbolizam — ocupam o primeiro lugar:

Comecemos logo a dizer das cobras a que os índios chamam jibóia, das quais há muitas de cinquenta

e sessenta palmos de comprido, e daqui para baixo. Estas andam nos rios e lagoas, onde tomam muitos porcos, veados e outra muita caça, o que engolem sem mastigar, nem espedaçar; e não há dúvida senão que engolem uma anta inteira, e um índio; o que fazem porque não tem dentes, e entre os queixos lhes moem os ossos para os poderem engolir. E para matar uma anta ou um índio, ou qualquer caça, cingem-se com ela muito bem, e como tem segura a presa, buscam-lhe o sesso com a ponta do rabo, por onde o metem até que matam o que tem abarcado; e como tem morta a caça, moem-na entre os queixos para a poder melhor engolir. E como têm a anta, ou outra coisa grande que não pode digerir, empanturram de maneira que não podem andar. E como se sentem pesadas lançam-se ao sol como mortas, até que lhes apodrece a barriga, e o que tem nela; do que dá o faro logo a uns pássaros que se chamam urubus, e dão sobre elas comendo-lhes a barriga com o que tem dentro, e tudo o mais, por estar podre; e não lhes deixam senão o espinhaço, que está pegado na cabeça e na ponta do rabo, e é muito duro; e como isto fica limpo da carne toda, vão-se os pássaros; e torna-lhes a crescer a carne nova, até ficar a cobra em sua perfeição; e assim como lhes vai crescendo a carne, começam a bulir com o rabo, e tornam a reviver, ficando como dantes; o que se tem por verdade, por ter tomado disto muitas informações dos índios e dos línguas que andam por entre eles no sertão, os quais afirmam assim. (Sousa, 1987, p. 258)

Abstraída momentaneamente a autoria do texto, bem poderia concluir o leitor, outra vez, estar diante de uma página das mais atrevidas de Mendes

Pinto, que provavelmente dava retoques finais a sua longa *Peregrinação* quando Soares de Sousa começava a tomar suas notas em terras da Bahia. Com efeito, a jiboia deste, em outros momentos rigoroso observador do mundo real, está mais próxima de bichos esquisitos como o caquesseitão ou o pussichucão, que Mendes Pinto diz ter encontrado em terras do Oriente, do que de bichos reais, tal o teor de estranheza nela investido.

Síntese dos medos e fantasias que a alteridade radical desse estranho mundo novo podia fazer supor, tudo nela aterroriza, a começar pelo tamanho descomunal, ante o que, o homem, bicho da terra tão pequeno, frágil e indefeso, é pura impotência. Senhora das águas e da terra, desfila soberana seu poder de aniquilamento, a marcar na consciência do homem a presença do agente de sua perdição, reavivando, na maneira escolhida para matar suas vítimas, a necessidade imperiosa da interdição sexual.

E tal presença, sorrateira, a deslizar no fundo das águas ou a esgueirar-se por entre as sombras da noite, durará enquanto durar a eternidade, visto sua capacidade de renascer a partir dos próprios ossos, exibição visível de seu caráter imortal, talvez o mais importante elemento constitutivo desse arquétipo. Porque, em última instância, é disto que estar a tratar Soares de Sousa: de um arquétipo, mais que de uma cobra real, uma vez que desta, infelizmente, Soares de Sousa não poderia dizer muito, pois pode atingir no máximo 4 metros de comprimento. E, embora se alimente de animais, seu alvo predileto são as aves e pequenos roedores. Como se vê, nada mais prosaico, sobretudo para aquele tempo de bichos grandes.

Mas não era de prosaísmo que queria tratar Soares de Sousa. Nem Gândavo. Nem Mendes Pinto. O que os movia era um incansável desejo de apreender um real que, para seu júbilo e desespero, só lhes aparecia como irrealdade.

REFERÊNCIAS

- AFFERGAN, Francis *Exotisme et alterité*. Paris: PUF, 1987.
- HUE, Sheila & MENEGAZ, Ronaldo (Orgs.). *A primeira História do Brasil – História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil, de Pero de Magalhães de Gandavo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no final da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1993.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *O outro livro das maravilhas*. Rio de Janeiro/Salvador: Relume Dumará/ Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *Quando o olho não vê: Gabriel Soares de Sousa e a permanência do fantasioso*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.) *Encontros prodigiosos*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: IN-CM, 1983.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, col. Brasiliana, vol. 117, 1851/1987.
- ZURARA, Gomes Eanes de. *Crónica de Guiné*. Barcelos: Civilização, 1973.

Trilhar caminhos, agora, não é apenas caminhar. É, muito além disso, uma operação que implica fatores complexos e diferenciados, que envolvem cálculos (mais ou menos) precisos, grande capacidade de observação e registro (mais ou menos) pormenorizado da coisa observada.

DE ROMARIAS, PEREGRINAÇÕES E OUTRAS VIAGENS

Mais de um século antes do nascimento do Infante D. Henrique, que só ocorrerá em 1394, a palavra *viage* já fizera sua aparição na língua portuguesa, vinda do latim, *via* provençal, como ensina Pedro Machado (1990). Mas não fez sucesso imediato. O português já contava nessa época com muitas possibilidades para dar conta da ideia de deslocamento de um ponto a outro, tais como *caminho*, *carreira*, *via* ou *jornada*.

Além disso, ainda que sua origem remota fosse *via*, *viage* derivava de *viaticum*, que significava não o deslocamento em si, mas tão-somente aquilo que o viajante leva consigo como suporte para enfrentar as agruras da distância, fossem provisões, fosse dinheiro. Se os modos de caminhar eram os mesmos; se no caminhar o que importa é o caminho e não o que o caminhante leva consigo, não havia porque utilizar uma nova palavra para definir o que

definido estava. Era o que parecia fazer crer o desprezo que a nova palavra haveria de sofrer.

Com a prática efetiva das viagens transoceânicas, o vocábulo começou a granjear uma pequena margem de sucesso. Todavia, ainda que seja possível encontrá-lo de modo residual em uma ou outra narrativa, como na *Crônica dos feitos de Guiné*, de Zurara, ou no *Itinerário...* de Mestre Afonso, seu uso é claramente localizado.

Já com o sentido que mantém hoje, a palavra passou a ser utilizada em alguns poucos roteiros de navegação. É possível encontrá-la, como informa Magalhães Godinho (1990:529), nos “roteiros da carreira da Índia” de Vicente Rodrigues e Aleixo da Mota, por exemplo, nos quais já é normalmente empregada.

Não é por acaso, entretanto, que sua difusão começa a se dar por um viés eminentemente técnico. Isto assim acontece porque uma nova maneira de caminhar foi inventada. E cada nova invenção depende de uma outra, simultânea, que se realiza no interior da linguagem, na qual se inventa um nome para aquela invenção, com que se pretende circunscrever o novo significado dali surgido. Mudaram os caminhos e mudaram as maneiras de percorrê-los; os nomes, com naturalidade, acompanham a mudança. É esse, desde que ela existe, o dever da linguagem.

Trilhar caminhos, agora, não é apenas caminhar. É, muito além disso, uma operação que implica fatores complexos e diferenciados, que envolvem cálculos (mais ou menos) precisos, grande capacidade de observação e registro (mais ou menos) porme-

norizado da coisa observada. Para realizar a *viagem*, pois, há que dominar certos saberes, os quais fixarão as coordenadas de tempo e espaço para seu desenvolvimento. É essa a condição básica para que o empreendimento alcance o objetivo desejado. Porque, nessa nova modalidade de deslocamento, o saber garante não só a ida, mas a volta e a vida.

Entretanto, nem só de saber técnico foram feitas as descobertas. Embora *viagem* já começasse a se firmar nos roteiros de navegação, as outras modalidades de escritura do século XVI passaram ao largo daquela novidade. Como se nada houvesse acontecido, mantiveram em uso aquelas antigas palavras.

E, mais que isso, popularizaram uma nova, tardiamente introduzida no léxico, *itinerário*, que apareceu em português nesse mesmo século XVI. Se se tomarem apenas três dos mais importantes relatos de viagens daquele século, os de Antonio Tenreiro, Mestre Afonso e frei Pantaleão de Aveiro, há de notar-se que todos são denominados *Itinerário*. E, no caso dos dois primeiros, não se requer informação adicional, pois ao nome *Itinerário* se segue apenas aquele do itinerante. Tratava-se na verdade de um nome novo para uma antiga maneira de viajar.

Com efeito, o que caracterizava basicamente o *itinerário* era o fato de a viagem ser feita quase sempre por terra, a não ser em casos excepcionais, que se reduziam geralmente a travessias conhecidas no Mediterrâneo, Mar Vermelho e mais raramente no Golfo Pérsico, o que, já se vê, eliminava quase todo o aparato técnico que a viagem por mar exigia.

Guardadas as diferenças próprias dos tempos, esses itinerários eram, na prática e na teoria, paren-

tes bastante próximos daqueles relatos feitos no século XIII por pioneiros, como os missionários Pian Carpino ou Guilherme de Rubruck, que atravessaram a Ásia em demanda do Catay, com o objetivo de descobrir a que categoria, se à dos homens, se à dos monstros, pertenciam os tártaros, um dos muitos terrores da Cristandade naqueles tempos. Isso quer dizer que o saber técnico que se ia acumulando naquelas outras formas de viajar em nada – ou quase nada – modificava essas andanças por terra.

Mas, ainda que *itinerário* fosse bastante popular para dar nome àquele tipo de relato – hábito que atravessou o século XVII –, uma outra palavra a ultrapassava em prestígio e popularidade: *peregrinação*. De fato, no século XVI, essa era a palavra mais popular para designar uma longa viagem e suas implicações. Tão popular que relegou *itinerário* praticamente ao título do relato.

E não é difícil entender o motivo do sucesso de *peregrinação*. O tempo, com suas novas vontades, passou a exigir uma palavra que revelasse com precisão as muitas facetas daquelas novas viagens. *Peregrinação* foi a palavra escolhida. Ela passou assim a funcionar como uma espécie de palavra-síntese, que ultrapassava todas as suas vizinhas de significado semelhante e acrescentava dois elementos fundamentais: exprimia a ideia de imersão no estrangeiro absoluto, por um lado, e enfatizava, por outro, um significado de fundo religioso, bem a gosto daquele século tão temente a Deus. Tais aspectos, nenhuma daquelas outras palavras eram capazes de cobrir, nem mesmo aquela de apelo técnico, *viagem*, que começava a se firmar nos roteiros de navegação.

Se se tomar, por exemplo, como modelo de comparação a palavra *romaria*, sua assemelhada, *peregrinação* surge relativamente tarde na língua portuguesa. Aquela já está inscrita no léxico desde o século XIII, enquanto *pelegrinagee*, a ancestral de *peregrinação*, só vai ser registrada em 1440, de acordo com Pedro Machado (1990).

Havia uma clara razão de ser para que isso assim ocorresse. Embora uma boa parte dos lexicógrafos se tenha habituado a tomá-las como equivalentes, todos marcam uma sutil diferença que elas guardam entre si, já deliciosamente percebida pelo autor ou autores de um vocabulário castelhano do século XV, ainda segundo o mesmo Pedro Machado (1990):

Romeros y romerías deçimos, por aquellos que visitan los lugares sanctos. Y porque despues de Hierusalem, el principal romeraje es Roma, son dichos romeros; que Hierusalem se dize peregrinos e peregrinaje, por estrañeza de la tierra.

Romaria e *peregrinação*, por conseguinte, estão separadas pela *estranheza da terra*. A primeira é uma simples viagem a um lugar santo, sem nada que desvie a atenção do viajante entre o ponto de partida e o de chegada. O caminho é tão-somente um pequeno obstáculo que separa o romeiro de seu desejo. Daí que o verbete a ela dedicado por Moraes (1961) em seu dicionário, nas duas primeiras entradas, a defina como “peregrinação religiosa” e “jornada de pessoas devotas a um lugar sagrado ou de carácter religioso”.

Ao contrário da primeira, a segunda tem como definitivo apenas o ponto de partida, porque entre este e o de chegada há uma tão grande quantidade de desvios que por vezes ofuscam completamente o último, como bem se pode ver no sentido que Morais lhe atribui na definição de *romaria*. Se há uma peregrinação religiosa, é porque há uma outra que não o é ou não precisa ser, embora o termo esteja sempre carregado de religiosidade no senso comum. Em outras palavras, a *romaria* é sempre uma peregrinação religiosa, mas nem toda *peregrinação* é necessariamente uma *romaria*.

E é nessa ordem que o mesmo Morais interpreta *peregrinação*, no verbete com que a define. Na primeira entrada diz-se que esta é uma “viagem em países longínquos”. E só na segunda – e última – é que vai ser definido o seu cunho religioso: “viagem em romaria a lugares santos e de devoção”.

Como se pode ver, *romaria* e *peregrinação* podem até ser definidas uma pela outra, mas não são iguais. A sutileza que as separa faz esta incluir aquela e todas as outras semelhantes, tenham fundo religioso ou não, seja *caminho*, *carreira*, *via*, *jornada* e até mesmo *viagem*, com todos os seus aspectos técnicos.

A *peregrinação* é a viagem mais complexa e multifacetada de todas elas, porque soma nela mesma, curiosidade, técnica, religiosidade, capacidade de observar, de analisar, de comparar e de registrar o observado. Tudo isso envolvido num ardente desejo de confrontar prazerosamente o estranho. Por isso é que o século XVI precisou tanto dela, e tanto utilizou essa palavra.

É que nunca houve viagens tão complexas, audaciosas, multifacetadas e agradáveis aos olhos como aquelas daqueles tempos, como bem mostrou Fernão Mendes Pinto, um dos mais deslumbrados peregrinos de todos os tempos e responsável por uma das mais deslumbrantes de todas as peregrinações já escritas.

Não será seguramente mera coincidência o fato de ele ter chamado de *Peregrinação* ao mais complexo relato de viagem de todos os tempos da literatura portuguesa (e um dos mais complexos de todas as literaturas). E nem apenas porque *peregrinação* era o nome mais popular para designar uma longa viagem no século XVI. Muitas dessas longas viagens foram assim denominadas, mas com certeza nem todas o mereceram, seja pela linearidade da viagem, seja pelo pouco interesse do viajante acerca da *estranheza da terra*, para repetir mais uma vez a bela formulação do castelhano do século XV.

Naturalmente, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto deve o seu nome ao seu tempo, mas deve-o muito mais à complexidade da narrativa que intitula, a qual organiza numa estrutura altamente sofisticada o mais variado e intrigante conjunto de interesses jamais reunidos num só viajante, sofregamente viajando no limite da vida com a morte por paragens ainda mais intrigantes e variadas, em busca de suas estranhezas.

É que Mendes Pinto faz parte de um grupo singular de homens, que se distingue do restante da Humanidade por (a palavra é apropriada) transitar em faixa própria de interesses. Como no caso do marinheiro Ismael, a personagem de Melville (1983,

p.28), que testemunha e depois narra a viagem obcecada do Capitão Ahab em busca da baleia branca, Mendes Pinto bem poderia ter dito de si mesmo que “para outros homens talvez essas coisas não sejam atrações; mas, quanto a mim, atormenta-me perene anseio das coisas distantes”. Estaria dizendo a verdade mais verdadeira. Porque, ao encontrar-se com elas, com essas coisas distantes porque tanto anseia, ele se espanta, se admira e se esforça por apreendê-las em seu conjunto – sem necessariamente buscar compreendê-las. Pois tudo atrai seu olhar. Tudo o chama, seja bicho, coisa ou homem.

Só para efeito de ilustração, vejamos, nem tão rapidamente, dois exemplos:

Em todo este rio, que não era muyto largo, auia muyta quantidade de lagartos, aos quais com mais proprio nome puderia chamar serpentes, por serem alguns do tamanho de huma boa almadia, cõchados por cima do lombo, com as bocas de mais de dous palmos, & tão soltos & atreuidos no cometer, segundo aquy nos afirmaraõ os naturaes da terra, que muytas vezes arremetiaõ a huma almadia quando não leuaua mais que tres quatro negros, & açoçobravaõ co rabo, & hum & hum os comiaõ a todos, & sem os espedaçarem os enguliaõ inteyros. Vimos aquy tambem huma muyto nova maneyra, & estranha feyção de bichos, a que os naturaes da terra chamaõ Caquesseitão, do tamanho de huma grande pata, muyto pretos, conchados pelas costas, com huma ordem de espinhos pelo fio do lombo do comprimento de huma penna de escrever, & com azas da feição das do morcego, co pesçoço de cobra, & huma

unha a modo de esporaõ de gallo na testa, co rabo muyto comprido pintado de verde & preto, como são os lagartos desta terra. Esses bichos de voo, a modo de salto, cação os bugios, & bichos por cima das aruores, dos quais se mantem. Vimos também aquy grande soma de cobras de capello, da grossura da coxa de hum homem, & tão peçonhentas em tanto estremo, que dizião os negros que se chegauão com a baba da boca a qualquer cousa viua, logo em prouiso cahia morta em terra, sem auer contrapeçonha, nem remedio algum que lhe aproveitasse. Vimos mais outras cobras que não são de capello, nem tão peçonhentas como estas, mas muyto mais compridas & grossas, & com as cabeças do tamanho de huma vitella, estas nos dizião elles, que caçavão tâbem de rapina no chão, por esta maneyra sobense encima das aruores siluestres, de que toda a terra he assaz pouoada, & com orelha por escuta pregada no chaõ, sentem com a calada da noite toda a cousa que bolle, & em prepassando o boy, o porco, o veado, ou qualquer outro animal, o ferraõ com a boca, & como ja tem feito presa co rabo lá encima no ramo, em nenhua cousa pregaõ que a não tragão a si, de maneyra que cousa viua lhe não escapa. Vimos aquy tambem muyto grande quantidade de monos pardos & pretos, do tamanho de grãdes rafeiros, dos quais os negros tem muyto mayor medo que de todos estoutros animaes, porque cometem com tanto atreimento, que ninguem lhe pode resistir. (Pinto, 1983, p. 44/5)

Trata-se de uma de suas primeiras viagens após ter chegado a Malaca, quando, como ele diz, “so color

de Embaixador” (Pinto, 1983, p.44), viaja ao reino dos Batas a pedido de Pero de Faria, Capitão da Fortaleza daquela cidade e seu grande protetor.

Um aspecto importante a ser destacado é que essa visão obtida pelo narrador travestido de Embaixador se dá a partir da embarcação em que navega. É em movimento que a visão se constrói em todos os seus detalhes, apesar das dificuldades que isso implica.

Tal aspecto, em outros casos, justificaria uma visão incompleta ou parcial das coisas, dado que elas não se entremostam em todos os seus ângulos. Mas isso se daria só em outros casos, e não com quem gosta de ver. Para esse, esteja onde e como estiver, toda e qualquer atividade se reduz a observar o espetáculo do mundo em sua diversidade. Tanto mais difícil a situação, tanto mais empenho no flagrar as nuances do real e tanto mais prazer com o resultado. O que poderia ser um grande empecilho para um homem comum, é só mais uma perspectiva para o que gosta de ver.

E o que é que se vê? Vê-se uma diversidade tão radical que é necessário fazer verdadeiro malabarismo para torná-la verossímil para o leitor e, em grau menor, para ele próprio, pois essa diversidade do mundo é tão excessiva que quanto mais se olha mais inapreensível ela se torna.

O texto é sempre aberto por um *vimos*, que se desdobra em *vimos também* e *vimos mais* à medida que o elenco de animais esquisitos vai sendo apresentado. Essa reiteração garante a presença do narrador ante o observado e, portanto, distingue o ato de ver do mero depoimento da testemunha. Esta

sabe, mas o narrador viu. É, de uma parte, o que a sequência de *vimos* pretende marcar. De outra, ao decompor o real, ela faz com que o leitor veja por partes aquilo que foi originariamente visto num todo.

A sequência de *vimos*, entretanto, se organiza através do que se poderia chamar de uma curva de voluptuosidade ante o visto, cuja modulação é proporcional à esquisitice do animal observado. Começa a subir na descrição do lagarto, que merece observações quanto ao conchado das costas. No que se refere ao rabo pintado de preto e verde, a informação só virá *a posteriori*, por ocasião da descrição do caquesseitão, esse pássaro (?) que é uma espécie de síntese das extravagâncias zoológicas, superando talvez muitas das fantasias do europeu medieval, que temeu bichos de toda ordem, mas raramente um que fosse, por assim dizer, tão composto.

No caso do lagarto gigante, que não é mais uma grande novidade para o imaginário europeu, a descrição é sumária. Mas o narrador não perde a oportunidade para enfatizar seu tamanho, o tamanho de sua boca, de maneira que se amplie a extremos sua grandeza e ferocidade, as quais ganham estatuto de veracidade com o testemunho do nativo, e põe aquele que gosta de ver ante riscos incalculáveis, pois, como sabe o leitor, é sempre incerta sua sorte.

A comparação com uma grande serpente, assim como a visão daqueles outros dois tipos de cobras, por outro lado, ativa não só a capacidade visual do leitor, mas faz com que este revolva medos ancestrais, num processo de reatualização de imagens que o leva de volta às primeiras origens (bíblicas) do homem.

Ante tanta grandeza e tanta ferocidade, o narrador se assombra, não necessariamente por estabelecer uma correspondência entre seus medos e o real ora observado, mas por este exceder em tamanho e estranheza qualquer configuração que antes lhe tenha sido atribuída. É certo que já se podia ter ideia do que seria o lagarto, mas não do seu porte, que só a espantosa visão face a face pode fornecer. E o encanto desse espanto cobre o custo de qualquer risco, coisa a que nunca está disposto o leitor.

A ênfase sobre o conjunto de pormenores acerca da capacidade destrutiva do bicho reafirma, pois, o preço que há que se pagar pelo prazer desse encontro e marca, por isso, a distância entre o ver e o ler.

Processo diferente acontecerá por ocasião da descrição do pássaro estranho, ápice da curva de voluptuosidade ante esse real excessivo. Não é mais a ferocidade nem a grandeza do animal que fará o prazeroso espanto do narrador. De fato, de todos os animais descritos nesse bloco, o caquesseitão é o único que não ameaça o homem; que – pode-se concluir – não põe em risco a vida de quem gosta de ver. E é também o único a dispensar o testemunho do natural da terra, embora desempenhe papel importante ao revelar o nome do bicho, o único a ter um nome específico dentre os animais vistos, aspecto, aliás, importante, como se verá mais à frente.

A atribuição do nome põe, todavia, um grande paradoxo: embora seja o único animal a ter um nome específico, é também o único a não ter especificidade. É que sua estranheza é tão radical que ele só pode ser apreendido enquanto composição. Tem-se o nome, mas não se tem a coisa, uma vez que esta não

pode ser apreendida em sua estranheza. É preciso, pois, construí-la, o que demanda um processo minucioso de descrição. Não custa retomá-lo: o bicho é do tamanho de uma “grande pata”, muito preto, “conchado pelas costas, com huma ordem de espinho pelo fio do lombo”; possui asas “da feição das do morcego” e “pescoço de cobra”; exhibe uma unha na testa como se fosse o esporão de um galo e tem um rabo “muyto comprido pintado de verde & preto”. Se bem que possua nome, o bicho não se deixa ver; ou melhor, só se deixa ver *através de*. O resultado final é, mais que um bicho, um bicho-montagem.

Tanto pormenor só pode ser resultado de um longo, curioso e devotado olhar que minuciosamente esquadrinha o objeto novo em busca de sua especificidade e se compraz ante a descoberta de que o que o caracteriza é a ausência mesma dessa especificidade.

Não é mais o tamanho nem a ferocidade, aqueles atributos do lagarto que tanto o impressionaram, que fazem o espanto do narrador. Ele agora se maravilha ante a possibilidade de o real – segundo a vontade de Deus, é óbvio – poder juntar magicamente num todo o que antes só se poderia ver em separado. O real – é o que parece dizer seu afã descritivo – não é só espantoso na sua capacidade de produzir o diverso em quantidades infinitas, mas o é também na sua capacidade de fazê-lo qualitativamente, como se houvesse uma engenharia genética inerente ao seu processar-se.

Não se poderia explicar de outro modo a coincidência de o caquesseitão, exatamente o bicho mais estranho dentre aqueles observados, ser tão deta-

lhadamente descrito. É que não há nem mesmo coincidência. A esse narrador interessa o estranho em toda a sua radicalidade; e quanto mais radical tanto mais fascinante, ainda que só seja possível acedê-lo por aproximação.

O outro exemplo que vou apresentar, dentre muitos possíveis, é o encontro de Mendes Pinto com os *Gigauhos*, os selvagens e gigantescos homens conhecidos do pirata Similau, a quem Antônio de Faria “rogou que trabalhasse todo o possível por lhe mostrar algum deles, porque lhe afirmava que o prezaria mais que se lhe desse todo o tisouro da China” (Pinto, 1983, p.207).

Como se pode notar, não é só Mendes Pinto o tocado pela febre de ver. Também em Antônio de Faria, o ato se põe como um imperativo, que faz adiar outros, até mesmo o de pôr as mãos em ouro, que esse é o objetivo da viagem: saquear um cemitério de monges. Redirecione-se a rota e mude-se o objetivo imediato da viagem, eis o que quer, eis o que ordena o desejo de ver. Que se localize, pois, esse tesouro para os olhos:

E indo nòs assi a vella & a remo ao lógo da terra, vendo a espessura das aruores, a rudeza das serranias, & do mato, & a multidão de monas, bogios, adibes, lobos, veados, porcos, & de outra muyta quantidade de animaes siluestres, que correndo & saltãdo tecião huns pelos outros & cõ hua grasnada tamanha que em muytas artes nos não ouuiamos com eles, com que tivemos um bom pedaço de passatempo, vimos vir por detras de huma ponta que a terra fazia, um moço sem barba com seis ou sete vacas diante de sy, como que as pastaua, & acenandolhe o Similau cõ

huma toalha, o moço parou até que chegamos bem à borda da agoa onde elle estaua, & mostrandolhe hua peça de tafetã verde, a que disse que eraõ muyto inclinados, lhe perguntou por acenos se a queria comprar, a que elle chegando bem a nós respondeo com huma falla muyto desentoadada, quiteu paraõ fau fau, porem não se soube o que queria dizer, porque nenhum de quantos hião nas embarcações sabia falar nem entender aquella lingoagem. E somente por acenos trataua o Similau a mercancia do que lhe mostraua. E mandandolhe Antonio de Faria dar obra de tres ou quatro couados de tafetã da peça que lhe tinhaõ mostrado, & seis porcellanas, ele tomou tudo com muyto alvoroço, & disse, pur pacam pochy pilaca hunangue doreu, as quais palauras tambem se não entenderaõ, o moço se mostrou muyto contente co que lhe tinhaõ dado, & acenou com a mão para donde tinha vindo, & deixando ahy as vaccas se foy correndo para dentro do mato. Vinha este moço vestido de umas pelles de tigre com a felpa para fora, cos braços nũs, descalço, & sem cousa nenhuma na cabeça, & com hum pao tosco na mão. Era bem proporcionado nos membros, tinha o cabello muyto crespo, & ruyuo que lhe daua quasi pelos hombros, & seria de comprimento, segundo o que alguns disseram, de mais de dez palmos. Depois de passado pouco mais de hum quarto de hora, tornou a vir com hum veado viuo ás costas, & em sua companhia treze pessoas, oito homens & cinco molheres, com tres vacas atadas por cordas, & bailando todos ao som de hum atabaque em que de quando em quando dauão cinco pancadas, & dando outras tantas palmadas com as mãos, dezião alto & muyto desentoadado, cur cur hinau falem. (...) Todas estas pessoas assi machos como femeas vinhaõ vestidas de huma mesma

maneyra, sem auer differença no trajo, somente as molheres traziaõ nos buchos dos braços humas grossas manilhas de estanho, & tinhaõ os cabelos muyto mais comprido que os homes, & cheyos de humas flores como de espadana, a que nesta terra chamam lirios, & ao pescoço traziaõ huma grande trãbolhada de conchas vermelhas do tamanho de cascas de ostras. E os homes traziaõ hum s paos grossos forrados atè o meio das mesmas pelles de que vinhaõ vestidos, eraõ todos de gestos grosseyros, & robustos, tinhaõ os beiços grossos, os narizes baixos e aparados, as ventãs grandes, & são algum tanto disformes na grandeza do corpo, mas não tâto como cà se cuyda deles, porque Antonio de Faria os mãdou medir, & nenhum achou que passasse de dez palmos & meyo, senão sò hum velho que era de onze escassos, & as molheres são de menos dez alguma cousa; mas todauia entendo que he gente muyto rustica & agreste & a mais fora de toda a razão que quantas ategora se tem descuberto, nem nas nossas conquistas, nem em outras nenhuma. Antonio de Faria lhes mãdou dar tres corjas de porcellanas, & huma peça de tafetà verde, & hum cesto de pimenta, & elles se arremessaraõ todos no chão, & cõ as mãos ambas leuantadas, & os punhos cerrados disseraõ, vumguahileu oponguapau lapaõ lapaõ lapaõ, das quais palauras se insirio que deviã de ser de agradecimento, segundo os meneyos cõ que as disseraõ, porque tres vezes se arremessaraõ no chão. E dãdonos elles as tres vacas & o veado, & huma grãde soma de celcas, tornaraõ a dizer todos juntos cõ voz alta & desentoada outras muytas palauras a seu modo, que me não lembraõ, mas que tambem se não entederaõ; & depois de estarmos fallãdo por acenos cõ elles mais de tres horas, pasmados nõs de os vermos a

elles, & elles de nos verem a nós, se tornaraõ a meter no mato dõde tinhaõ vindo, huiuando ao som das cinco pancadas do atabaque, & saltando de quãdo em quãdo como que hião cõtentes co que leuauaõ. (Pinto, 1983, p.207/8).

A certeza do narrador de ser esta gente “a mais fora de toda a razão que quantas ategora se tem descoberto” poderia bem conduzir para a ideia daqueles seres híbridos de homens e bichos tão conhecidos do imaginário europeu e tão ardentemente desejados pelos viajantes que deles não se tinham ainda libertado completamente.

Contudo, no caso de Mendes Pinto, o que o deixa pasmado é sua radical, estranha e verossímil humanidade, a qual, em nenhum momento, é posta em dúvida, por mínima que seja. É de homem humano que se trata, e não de abuso, hibridismo ou encantamento, se bem, remotamente, *gigauho* possa lembrar gigante.

Tais como os homens gigantescos encontrados por Fernão de Magalhães na Patagônia, os “selvagens” vistos por Mendes Pinto também são especiais por sua altura. Mas não têm enfatizada sua condição de gigantes, espécie de super-homens, como acontece na narrativa de Pigafetta (1990, p.33), o “gentil-homem vicentino” que acompanhou fielmente Magalhães em sua malfadada viagem e sobreviveu para contar a história.

Após afirmar que o primeiro desses homens era tão alto que os espanhóis mal chegavam à sua cintura, Pigafetta (1990, p.35) retoma o tema um pouco adiante para garantir que, dias depois de ter visto o

primeiro gigante, descobriu um outro ainda mais alto. Tão alto que, ao dançar e saltar, o fazia “com tanta força que os pés se enterravam muitas polegadas na areia”.

Bem ao contrário de Pigafetta, Mendes Pinto faz questão de se antecipar a futuros e presumíveis mal-entendidos. Assim é que depois de ter afirmado, a partir de depoimentos, que esse homem tinha mais de dez palmos de altura, volta ao assunto para dizer que, depois de vistos e medidos, nenhum deles ultrapassa aquela medida, com exceção de um velho, que, mesmo assim, não vai além dos onze palmos. A medida, portanto, os põe no terreno do propriamente humano, terreno que, como se vê, não sofre qualquer ameaça de extrapolação.

Mas, se não extrapulam, eles representam um estágio anterior da humanidade, quando o humano apenas levemente se distinguia do animalesco. De fato, embora saiba tratar-se de gente todo o tempo, o narrador por vezes parece anular tal distinção. E isso se manifesta principalmente na relação com a linguagem, aspecto que chama sua atenção de modo muito mais intenso que a altura.

Usualmente sem problemas com as linguagens dos homens que encontra – e que não são poucas –, como se fosse o mais hábil de todos os políglotas, o narrador se vê nesse caso diante de uma barreira praticamente intransponível, como se estivesse diante de uma linguagem absolutamente nova. Ou melhor, para dizer de modo mais preciso, como se estivesse diante de uma pré-linguagem, que é isso que ele supõe ser.

Com efeito, segundo o narrador, a linguagem desses homens sofre de uma limitação inerente a ela

própria: é “desentoada”, aspecto que ele faz questão de marcar pelo menos por três vezes, como se pode acompanhar ao longo da citação. E para um ouvido privilegiado, como é o desse narrador, que capta cadeias sonoras das línguas mais diversas como se fosse da sua própria, “desentoado” é palavra de significado importante, pois marca a distância entre aqueles falantes (?) e os outros de línguas entoadas, vale dizer, a distância entre homens completos e homens por se completar.

Mas o julgamento linguístico levado a cabo pelo narrador não para aí. O desentoado assume outra dimensão. Quando esses homens estranhos retornam aos matos de onde surgiram, já não falam, nem mesmo desentoadamente, mas vão “huiando” ao ritmo de “cinco pancadas do atabaque”, aos saltos, de maneira desengonçada.

A já tênue fronteira que separava aquele homens do animalesco – a linguagem desentoada, mas enfim linguagem – é rompida e sua feição de animal prevalece. Animal pré-linguístico, bem entendido, pois que, como se disse, em nenhum momento o narrador lhes retira a condição de humanidade. O que os separa não é a ausência de humanidade em um e sua presença em outro, mas a distância na mesma escala de humanidade, no meio da qual se encontra, a dividi-los, a linguagem entoada.

É, portanto, como seres humanos que esses homens são vistos. Se não há hibridismo, encantamento ou abuso, o deslumbramento do narrador não é menor por causa da verossimilhança que os caracteriza. Pode-se mesmo dizer que ele é maior exatamente por causa disso, porque é como gente – e só como gente – que eles o interessam. Afinal, não cabe

a todo mundo o privilégio de encontrar o (mais antigo de todos) espelho vivo de si mesmo e, ao olhar-se nele, reconhecer-se ao mesmo tempo próximo e distante daquilo que vê.

Não é por outra razão que a sensação de pasmo é recíproca. Ao se verem, esses homens completos e incompletos vêem outros e vêem-se a si mesmos como são, como foram e como serão. É como se o elo perdido tivesse de repente sido encontrado e uma totalidade voltasse a ser recomposta. Não poderia haver melhor situação para se demonstrar a alteridade em funcionamento. O pasmo ocupa o lugar das faculdades interpretativas e, por um momento, põe-se ele mesmo como o sentido da descoberta recíproca.

É na busca do prazer dessa experiência única que deve ser entendida a disposição de Antônio de Faria e de seus comparsas de pirataria para encontrar esses homens estranhos, tão estranhos que a eles nada nem ninguém pode ser comparado, pois como diz o narrador, é a “gente mais fora de toda a razão que quantas ategora se tem descuberto, nem nas nossas conquistas, nem em outras nenhuma”.

Portanto, a troca do ouro por tal visão vale bem a pena, pois se está diante dum momento da humanidade que já se supunha perdido em definitivo, no qual a linguagem não havia ainda perdido a inocência, o que acontecerá com os – mantenha-se a nomenclatura de Mendes Pinto – “tons” que ganhará mais tarde.

É, pois, no mundo real – e na sua diversidade – que se encontra o fascínio que tanto seduz o narrador. E não fora dele. Aliás, são tantas as atrações que umas se superpõem às outras, fazendo com

que o homem que gosta de ver não tenha sequer tempo de pensar em encantamentos ou quejandos, pois que está sempre ocupado em deleitar-se com as infinitas possibilidades do mundo real.

Dizia Proust, aquele viajante de viagens interiores, que “a verdadeira viagem de descoberta não consiste em procurar novas paisagens, mas em ter novos olhos”.

Assim era Mendes Pinto, o peregrino ávido de terras estranhas: só de novos olhares feito.

REFERÊNCIAS

GODINHO, Vitorino Magalhães. *Mito e mercadoria, utopia e prática de navegar – séculos XIII/XVIII*. Lisboa: Difel, 1990.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MORAIS SILVA, António de. *Novo Dicionário compacto da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1961.

PIGAFETTA, Antonio. “Navegação e descobrimento da Índia Superior feito por mim, gentil-homem vicentino e cavaleiro de Rodes”. In: Neves Águas (org.). *Fernão de Magalhães – a primeira viagem à volta do mundo contada pelos que nelas participaram*. Lisboa, Europa-América, 1990.

PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

Para quem tem Dante, Shakespeare, Cervantes e Goethe em sua literatura, não será necessário ir longe para visualizar essa *angústia da influência*, como bem a designou Harold Bloom. Guardadas bem as proporções políticas e econômicas quanto ao papel da língua portuguesa no mundo, o mesmo pode-se dizer de Camões, Fernando Pessoa, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

A PERMANÊNCIA RASURADA: A POESIA DIALÓGICA DE CASTRO MENDES

Infeliz da literatura que precisa de gênios. Como bem se sabe, esses seres especiais, meio homens/meio deuses, dão de raro em raro o ar de sua graça entre os humanos comuns, para deles nos ocuparmos vida afora, pois deixam tarefa hercúlea a seus pósteros, qual seja, a de tentar trilhar as fronteiras por eles abertas, buscando juntar o que deixaram como fulgurações, como fragmentos dispersos de flashes a encandear olhos ávidos por mundos concertados. Trata-se, diga-se de passagem, de atividade um tanto inútil, porquanto jamais seremos iguais a eles, por faltar em nós aquilo que neles sobra, aquilo que as forças da natureza, sejam elas quais forem, distribuem com mesquinha parcimônia ao resto da humanidade. Passado o cometa com seu fecho de luz incandescente, muito tempo depois continuamos procurando, sôfrega e desesperadamente, resquícios de sua passagem, refazendo os seus feitos, apa-

vorados ante a ideia de não sermos deles mercedores, acaso tentássemos outros caminhos, acaso tentássemos exercitar a nossa diferença.

Para quem tem Dante, Shakespeare, Cervantes e Goethe em sua literatura, não será necessário ir longe para visualizar essa *angústia da influência*, como bem a designou Harold Bloom. Guardadas bem as proporções políticas e econômicas quanto ao papel da língua portuguesa no mundo, o mesmo pode-se dizer de Camões, Fernando Pessoa, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Com efeito, déssemo-nos ao trabalho de rastrear discípulos e epígonos desses artistas, de modo a, no caso do Brasil, por exemplo, completar o pioneiro trabalho de Gilberto Mendonça Teles, que seguiu as pegadas da presença de Camões na poesia brasileira, certamente compreenderíamos a fundo a, nesse sentido, feliz expressão do crítico norte-americano.

E em Portugal sequer seria necessário empreender-se tal esforço, que a tradição fala por si mesma. Ecos há desses gênios em quase tudo que se fez depois deles, tanto para reverenciá-los quanto para deles se desvencilhar – o que não deixa de ser apenas outra maneira de afirmar sua pesada e nesse caso penosa presença.

O resultado dessa permanência sufocadora do gênio, as mais das vezes, é uma literatura manieta-da, aprisionada em tautologia e esterilidade, pois voltada para (e devotada ao) culto religioso dos grandes. Intocáveis, inalcançáveis e inabaláveis em seus panteões, estão sempre a ditar regras e modelos a serem seguidos, como se de fato não houvesse mais nada de novo a ser inventado sobre o sol.

Mas felizmente há, que, apesar deles, diria Reis, “tudo passa quanto passa”. Veja-se o caso da poesia portuguesa contemporânea. E nela, para evitarmos panoramas abrangentes e pouco produtivos, veja-se o caso da poesia de Luís Filipe Castro Mendes. Trata-se, a meu ver, de bom ponto de partida para demonstrar-se a tese de que a literatura portuguesa contemporânea, finalmente, vive a felicidade de prescindir de seus gênios, pelo menos como apresentados acima.

Tendo estreado em 1985, o que o situa entre os novos ou novíssimos da poesia contemporânea, Castro Mendes é bom exemplo de libertação da sagração da permanência. Nele, a homenagem e a reverência parecem ter cedido lugar ao prazer de uma feliz e resolvida convivência, construída sobre uma saudável rasura, muito mais que mera reescritura, a qual afirma, de um lado, o tempo de cada poesia e, de outro, a poesia de cada tempo. Firmada a distinção, ambas podem ser compreendidas como partes de um contínuo, partes de um grande todo. Em outros termos, sua poesia parece dizer: feliz da literatura que possui gênios, mas, malgrado e bem-grado isso, a vida e a poesia continuam! É possível e desejável fazê-la andar por ela própria, consoante o estágio diferente da aventura humana. A influência obrigatória transforma-se, então, numa herança viva, mais que mero depósito de fórmulas feitas,

Nesse sentido, quanto a mim, a poesia de Castro Mendes traz a marca mais significativa da literatura portuguesa contemporânea: a estabilidade de sua produção. De fato, assim na prosa como na poesia, a literatura contemporânea feita em Portugal é ca-

racterizada por uma saudável regularidade – independentemente, é preciso ressaltar, dos nobéis com os quais este ou aquele autor tenha sido agraciado, pois tanto aquele quanto este outro bem poderia ter sido o escolhido, que suas obras equivalem em qualidade.

Ao invés da obsessão de fazer surgir outro supra Camões, a literatura portuguesa parece bem mais interessada em manter a continuidade de uma produção artística qualitativa e quantitativamente estável, para a qual o passado pode até ser ponto de partida, mas não de chegada. Ao invés de raros cometas, cujo incêndio repentino deixa um mundo de trevas atrás de si, uma perene rede de pontos de luz, capaz de clarear o mundo o suficiente, de modo a impedir alguns saltos no escuro.

É, creio, nessa dimensão que deve ser vista a poesia de Castro Mendes. Ela é resultado evidentemente de um esforço pessoal do poeta, mas também, e sobretudo, de um esforço coletivo por que passou a cultura portuguesa nas últimas décadas do século passado, visando a sua reinserção nas práticas culturais do mundo contemporâneo, após o fim do longo período de fechamento para o mundo a que foi forçada pelo regime de Salazar.

E essa é, ao meu ver, a marca primeira da poesia de Castro Mendes: a contemporaneidade – no sentido mais estreito que essa complexa palavra pode oferecer. Mas, ressalte-se de imediato, não se tome a ideia de reinserção nas práticas da cultura contemporânea como algo equivalente a grandes arroubos experimentais ou a pastiches e paródias insossas como usualmente se tem visto a título de arte contempo-

rânea. Aliás, o feixe de inclusão de práticas artísticas sob esse nome chegou a tal limite, ou melhor, a tal ausência de limite, que talvez já não funcione sequer como conceito.

Nesses tempos ditos pós-modernos, em que se marcha para “relativismos absolutos”, Castro Mendes, através de elaboradas realizações formais, faz uma bem-vinda profissão de fé na força da poesia enquanto discurso de interrogação aos mistérios do mundo e do homem contemporâneo. Aquele papel, aliás, a que se impôs a poesia desde sempre: o de desdobrar o real com vistas a iluminar pedaços, ainda que minúsculos, de seus mundos de sombra. Trata-se, portanto, de um lírico em estado puro, a perguntar-se as perguntas de sempre - sempre tão antigas e, por isso mesmo, sempre tão novas, ou melhor, para manter a palavra, tão contemporâneas, uma vez que aí estão elas, em torno de nós a nos impulsionar, ora como dor, ora como alegria de ser e de não-ser.

E *interrogação*, aliás, é muito boa palavra, porquanto se trata de uma poesia de organização bastante complexa, que pode ser lida em níveis diversos. Sem nunca abandonar o lirismo, que será percebido logo na primeira leitura, mesmo que aligeirada, ela traz embutida uma sofisticada reflexão filosófica, só acessível em paciente e perseverante segundas e terceiras leituras.

Para o leitor apressado, portanto, as páginas de *Poesia reunida* apresentam um lírico a discorrer sobre o amor, o tempo, a morte, a história, num variado arsenal de imagens e formas poéticas de mais ou menos fácil acesso; para o mais paciente, um líri-

co para quem a poesia é antes de tudo lugar próprio para indagar-se o mundo e o estar nele – indagação que confinará com o filosófico sem a este render-se nem com ele confundir-se, pois é mesmo nesse liame que a lírica justifica sua condição e sua existência como discurso.

É com poesia lírica, portanto, e de alta ressonância, acrescente-se, que Castro Mendes discorre sobre os temas citados. E assim é também quando pergunta (e se pergunta) sobre as fantasias, utopias e ironias da História, especialmente aquelas que prometiam reinstaurar paraísos terreaux apenas para descobrir que eles estavam irremediavelmente perdidos.

Lírica, sim, e por isso contida na medida do verso, mesmo quando este for livre – de presença, aliás, não muito significativa no conjunto. Mas também presente, pois a variedade formal na poesia de Castro Mendes não quer dizer outra coisa senão o fato de que sem a forma adequada, o fluxo lírico não passa de “matéria simples”, que se inicia e se finda em si mesmo como experiência vivida, mas não transfigurada – ou fingida, se se preferir. Daí poder-se encontrar em sua obra poesia vazada em sextinas, epigramas, madrigais, cantigas, envios, romances, dentre outras fôrmas poéticas, como gosta de chamá-las Massaud Moisés. E dentre elas – não poderia ser diferente em poeta contemporâneo de feição clássica – destaca-se o soneto, cuja quantidade, bem maior que as outras, poderia dizer-se a fôrma predileta do poeta, provavelmente em virtude da contida invenção nela perseguida, pois nunca há jorros nessa poesia, mesmo quando se trata do verso livre.

Importante ressaltar, porém: tais formas poéticas, por antigas e especiosas que sejam, ganham em Castro Mendes um toque de contemporaneidade, porquanto não parece haver qualquer espécie de nostalgia em seu uso, senão uma bem planejada *rasura da permanência*, com a qual se atualizam modos de ler, todos, antigos ou novos, utilizados pelo que oferecem em rigor, isto é, pela capacidade de fazer o transporte da poesia, de fazê-la fluir adequadamente.

E tal ocorre por uma razão simples: em Castro Mendes a poesia é mais importante que seu tema. Isso, pode-se dizer, o faz transitar na contramão de uma certa banalidade atual, que tem optado pelo mero dizer, se bem não domine os procedimentos para fazê-lo, como se fosse possível ao artesão, qualquer artesão, trabalhar sem o conhecimento completo de suas ferramentas, conhecimento que as fazem, para além de objetos, extensões de seu próprio corpo.

Não que o tema, evidentemente, não seja importante, mas é a poesia que o faz. Quanto a mim, diria ser este o aspecto a singularizar a poesia de Castro Mendes: uma poesia feita de poesia. Daí o prazeroso gozo da convivência com seus pares, de onde, quase sempre, surgem tema e poesia. Numa verdadeira *homenagem à literatura*, para trazer à cena Fíama H. P. Brandão, um de seus muitos interlocutores, Castro Mendes se delicia em dialogar com poetas de todos os tempos, lugares e linguagens, inventando-se ao tempo em que os reinventa. Dentre eles, pode-se inclusive contar a presença de Caetano Veloso, num arrojado reconhecimento de que a poesia ul-

trapassou as fronteiras do papel impresso e ganhou novos meios de expressão, crença que coloca o poeta entre os partidários da pura poesia, em oposição àqueles da poesia pura, para quem qualquer ultrapasse do limite da página faz adentrar-se o plano da heresia. É a poesia pura, mas, entenda-se bem, como pura poesia, que interessa a Castro Mendes. E é no diálogo com seus pares que ela melhor se constrói.

Não que tal prevalência da poesia implique alheamento do mundo. Há mesmo um conjunto de poemas em *Poesia reunida* dedicado à derrocada das utopias marxistas, de modo particular ao aborto da chamada revolução dos cravos e, de maneira geral, ao fim vertiginoso dos socialismos ditos reais, desaparecidos no final do século passado.

Em “Idos de Marx”, poema que faz ecoar no título o trágico *idos de março* romano, a lembrar emblematicamente o dia do assassinato de César e suas consequências para o império, e tal qual um Antero do século XXI, o poeta enxerta poesia na maior fantasia política do século passado – a redenção marxista –, aquela que nos levaria de volta ao paraíso terreal. Exorta seus agora desolados seguidores a perseverarem, pois se trata somente de derrota passageira: “Ah! Camaradas, assim nós estivéssemos / Prontos para uma nova insurreição!”

Para tanto, porém, será necessário voltar ao começo de tudo, desembaraçar fios e reverter projetos que começaram pelo avesso. Para falar com Caeiro, será necessária uma “aprendizagem do desaprender”, que possibilite achar ao invés de perder, posto que há uma lacuna primeira, enorme, na prática política dessa utopia, a entrar todo e qual-

quer avanço em direção à vida nova: “Falta-nos só compreender o mundo / Que perdemos de tanto transformar.”

Em outro poema do mesmo ciclo, contudo, o poeta já não parece tão desolado ante o fim do sonho. É o que se lê ao fim de *Fin de siècle*: “Se nos morreu às mãos toda utopia / É que sobra em palavras a poesia.”

Não é difícil entender a, ousaria dizer, feliz resignação do poeta, base mesmo de seu projeto poético. Para isso é preciso voltar àqueles versos que tratam da incompreensão do mundo: “Falta-nos só compreender o mundo / Que perdemos de tanto transformar.” Não é possível transformar sem compreender. E uma das possibilidades de compreensão do mundo é a poesia, com sua sobra de palavras. Ela é a fonte inesgotável de perguntas ao mundo, com vistas a sua decifração. Como transformar antes de decifrar a floresta de símbolos, que nos enreda em vasta e espessa teia de mistérios? Só através da poesia, a perdição volver-se-á compreensão e, quem sabe, revolução; e, quem sabe, redenção. Mas, até lá, a poesia é a utopia possível, passível de realizar-se aqui e agora.

E ela será melhor realizada na companhia daqueles que nela acreditam, na companhia daqueles que há tempos e tempos se empenham na decifração do mundo, mediante a sobra de palavras, como uma profissão de fé, como uma devoção, alheios aos apelos imediatos e doentios do mundo: “oculta ascese é a poesia pura/que preserva da histeria a literatura”, dirá Castro Mendes atualizando Paul Valery.

Muitos são os modos pelos quais a poesia de Castro Mendes dialoga com a poesia. Tempo e espaço, evidentemente, não me permitem exame pormenorizado, pelo quê me contento com rápida descrição de alguns poucos procedimentos.

O primeiro e mais evidente deles é o tematizar-se a própria poesia, buscando, entre concepções opostas, seu lugar específico no universo dos discursos. A busca oscila entre a impotência – “não pode o poema quase nada” – e a certeza na capacidade da poesia de atravessar camadas do real, posto que se trata de um “frio intermitente (...), persistência através da corrupção”, como se lê no poema “Do medo”:

*Não pode o poema
quase nada. A alguns inspira
uma discreta repugnância.
Outra vezes inclinamo-nos, reverentes,
ante os epitáfios
ou demoramo-nos a escutar as grandes chuvas
sobre a terra.
Quem reconhece a poesia, esse frio
intermitente, essa
persistência através da corrupção?*

Ou como no poema “História pessoal”:

*A poesia
Recupera restos, tonalidades
Desapercebidas,
A intensidade de uma paixão vazia.*

Ou ainda, como se diz no poema 5 de *Viagem de Inverno*:

*O poema se diz de parte alguma,
Insolência perfeita de uma fala
Que não se conhece de ciência suma
Mais que traças ou manchas para achá-la.*

No que se refere ao diálogo propriamente dito, o procedimento mais utilizado é o uso exaustivo da epígrafe. Os livros que compõem o conjunto de *Poesia reunida* são obrigatoriamente abertos por uma delas, cuja função é a de antecipar o “tom” do conjunto de poemas a ser lido. *Viagem de inverno*, por exemplo, publicado em 1993, é um livro composto de seis partes e mais uma finda. É aberto por uma epígrafe, de caráter geral, sacada de Jorge Luís Borges: “consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos.” Na página seguinte aparece a epígrafe relativa à parte primeira do livro. A sensação inicial é a de que se está diante de uma pequena antologia de pequenos fragmentos de poemas, ao invés de um livro autoral. Chega-se à segunda parte do livro através de mais uma epígrafe. E assim ocorrerá em todas as outras, incluída a finda, que se inicia com uma citação de Fernando Pessoa. Não satisfeito, o poeta finda efetivamente seu livro com uma citação de Rimbaud, que se articula com a primeira, a de Borges, e fecha, por assim dizer um círculo, no qual o sereno fim de mundo borgiano é contaminado pelo de Rimbaud com suas imagens sufocantes:

*Les sentiers sont âpres. Les monticules
se couvrent de genêt. L'air est immobile.
Que los oiseux et les sources sont loin!
Ce ne peut être que la fin du monde,
en avançant.*

Mas o processo não para. Pelo menos na edição brasileira, a página seguinte à citação de Rimbaud traz a epígrafe geral do próximo livro, *O jogo de fazer versos*, cujo título, como se vê, remete ao que acabo de demonstrar no parágrafo anterior.

Deixemos a poesia dos outros e vamos à de Castro Mendes. Fiquemos apenas em *Viagem de inverno*, que só aí já teremos material bastante. Corramos os títulos de alguns poemas: “Petarca coroado no Capitólio”; “Carta do senhor Arthur Rimbaud, da Abissínia”; “Da pura poesia (a partir de Paul Valery)”; “Camilo Pessanha regressa a Portugal”; “Ângelo de Lima”; “Fernando Pessoa”; “Vitorino Nemésio”; “Os poetas Esquecidos”; “Os poetas Mortos”; “Fala dos Poetas Mortos”; “O Adeus à poesia (com um verso de Guido Cavalcanti)”; “Epígrafe com um verso de Jorge Luís Borges”... E basta. Mas poderíamos continuar por bom tempo ainda, se espaço houvesse, uma vez que títulos assim é que não faltariam.

Vamos agora ao corpo dos poemas, de alguns poucos, evidentemente. Neles, o diálogo se processa de duas maneiras mais claras. A primeira é a citação direta, como no quarteto abaixo, cujo primeiro verso, à exceção do “é” inicial é de autoria de Jorge de Sena:

*É “Deus um só pudor da Natureza”
cantado por tais vozes que, inspiradas,
a ferocidade imitam da beleza
em abismos de morte figurada.*

O segundo procedimento é o da apropriação, em que se reinventa a fórmula consagrada, tomada a Camões que já tomara de Petrarca: “Transforma-se a memória em sensação/ e em pura dor se volve a despedida.”

Na convocação geral, como disse antes, comparece também Caetano Veloso, a fechar um poema cujo título diz quase tudo: “Dois modos de música”:

*Não sei a tua prosa
Tudo em nós foi diverso.
Mas isto eu já sabia
quando principiei:
ouço na poesia
o que nunca te dei.*

E como se fora a estrofe última do poema – que não o é por tipo, fonte e localização espacial distintos do corpo do poema, a citação de Veloso:

*O querer e o estares sempre afim
do que em mim é de mim tão desigual
faz-me querer-te bem, querer-te mal,
bem a ti, mal ao quereres assim
infinitivamente pessoal.*

Por que e para que tanta epígrafe, tanto nome de poeta, tantos versos alheios tornados próprios? Poderia responder a tais questões com a ideia corrente de que, constatada a esterilidade dos temas, a pós-modernidade obrigou a literatura a voltar-se sobre si mesma. Não creio, contudo, que seja simples assim. No caso de Castro Mendes, proponho que se trata de uma radical utopia: a de que todos os poetas, de todos os tempos e lugares, respeitadas lugares e tempos, compõem como que um livro único, sendo suas obras particulares algo como capítulos desta grande obra, o que os irmana a todos na mesma devoção.

Dialogismo, pois, é a palavra-chave na poesia de Castro Mendes. Mas, como se viu, tais diálogos, outrora ditos, com a pompa apropriada aos estudos literários, intertextuais, não estão ali para reverenciar grandes nomes ou os gênios do passado, nem tampouco para dessacralizá-los, senão para rir com eles, chorar com eles e com eles se resignar acerca de quão útil e quão inútil é perseverar nessa estranha tarefa de “recuperar restos, tonalidades desapercibidas, intensidades de uma paixão vazia”; senão para celebrar a alegria de fazer parte de uma confraria especial: aquela que teima em buscar resposta ao que lhe não foi perguntado, mas que de modo obsessante teima em não calar. E é bem que Castro Mendes assim o faça, pois, com sua poesia, tem assegurado, com justiça, o seu lugar nessa esquisita irmandade.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CASTRO MENDES, Luis Filipe. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1972.

A falta de correspondência, pois, entre o que vai no interior do poeta e o que vê é o que faz mover sua poesia. Não, evidentemente, em direção ao compasso de um com o outro, senão como recusa dessa busca, dadas as dimensões de tão gigantesco empreendimento.

A CANÇÃO EM CAMILO PESSANHA

Esclareça-se de pronto que não há radical diferença entre a canção e as outras formas praticadas por Pessanha. Trata-se de uma ampliação de grau, se assim se pode dizer, mais que diferença de estatuto. Na canção – que, aliás, é de número reduzidíssimo em sua já pequena obra – como no soneto ou ainda no poema de forma liberada estão lá os temas, se é que assim se pode chamá-los, principais de sua poesia, caracterizados nas imagens dispersas que fluem incessantemente, recusando-se a toda e qualquer forma de apreensão, que possam dar ideia, ainda que fugidia, de totalidade, de conjunto. Desesperado, o poeta vê escoar por entre os dedos, ou melhor, diante dos olhos, e sem que nada possa fazer, fragmentos de um mundo que ele, quiméricamente, sonhou inteiro e permanente.

Diferença de grau, dizia-se, e não de estatuto. Com efeito, a canção de Pessanha, a par de manter

as linhas mestras de sua poesia, amplia, no limite, como se mais nada restasse a fazer, o traço marcante de sua artesanaria poética, a musicalidade. Ainda que o soneto, já pelo seu próprio nome, já pela sua estrutura, seja campo fértil para a prática musical, a canção, também pelas mesmas razões, parece configurar-se fronteira entre as duas linguagens, palavra e música. Um pouco mais, é o que parece sonhar a canção, e a música transformaria as palavras em puros sons, bastando-se então, a si mesma, e concretizando o sonho de Abel, citado em epigrafe acima, e de tantos outros que não se conformam com essa separação.

Não é de estranhar, pois, que alguns dos poemas de Camilo Pessanha, que podem ser incluídos sob a designação da canção, tratem exatamente de instrumentos musicais, seja a flauta, a viola, o violoncelo e até mesmo o tambor, como se fossem uma (poética) música da música. Nesses casos, é importante notar, a canção cumpre papel único, pois que desloca da visão, o sentido por excelência da estética de Pessanha, para a audição os mecanismos captadores da realidade, ou dos pedaços de realidade que compõem sua visão do mundo.

Como se sabe (Lemos, 81), o processo de apreensão do mundo em Camilo Pessanha é realizado através de associações que vinculam determinadas sensações a aspectos (imagéticos) do mundo que, em princípio, nada teriam que ver com aquelas sensações. Esse processo é basicamente visual. Submetidos ao olhar, os fragmentos do mundo ganham sentido. Mas um sentido particular, incapaz de integrar tais fragmentos numa macroestrutura de sig-

nificação. Ao contrário, cada fragmento tem – quando tem – sentido em si mesmo e nunca se articula com outro, se se articula, o faz de modo absolutamente estranho, inusitado. Se, como se diz, os surrealistas inventaram as palavras em liberdade, Camilo Pessanha já havia inventado as frases em liberdade. Seus fragmentos lingüísticos flutuam sobre o papel do mesmo modo que seus restos de coisas boiam ao léu num lago morto e solitário, sem qualquer relação previsível entre eles. As mais das vezes, é tarefa (e responsabilidade) do leitor – este senhor sempre ávido da totalidade do sentido – estabelecer as conexões ausentes, as quais passam a funcionar como pontes sintáticas, garantindo uma continuidade ao descontínuo.

A falta de correspondência, pois, entre o que vai no interior do poeta e o que vê é o que faz mover sua poesia. Não, evidentemente, em direção ao compasso de um com o outro, senão como recusa dessa busca, dadas as dimensões de tão gigantesco empreendimento. Mais ou menos como o jogador que se recusa a jogar por saber-se antecipadamente derrotado, o poeta sabe-se perdedor, pois, aspirando o permanente, tem diante de si o transitório em toda sua crueza. Seu desejo, embora o soubesse impossível, é fazer frear o movimento, do tempo e das coisas, de modo que possa ter fixas as imagens das coisas, para a seguir, estabelecer a correspondência sonhada. A passagem inelutável das horas, horas que o poeta tanto sonha abraçar, faz o mundo em pedaços, impedindo, definitivamente a visão de uma totalidade.

Negada a visão de um mundo total em que as coisas signifiquem, e, por ser lânguido e inerte, re-

cusando-se a lutar por ele, o poeta quer-se verme, habitante do sombrio e do informe, imune à dor do eterno transformar-se das coisas.

*Porque o melhor, enfim,
É não ouvir nem ver
Passarem sobre mim
E nada me doer!*

Não se trata, todavia, de morte física, como poderia apressadamente parecer. Ao contrário, está-se aqui diante da fórmula “ter consciência da inconsciência”, tão lapidarmente formulada por Pessoa. Recusando por absoluta inadequação o plano do “eu” – ser social que atua e intervém no real –, o poeta constrói um outro, do “não eu”, de onde, tal qual um divertido espectador, assiste, sem que nada possa atingi-lo ao (doloroso) sem sentido do mundo.

Dizia-se, antes, que a canção em Pessanha não difere substancialmente, quanto à cosmovisão do artista, das outras formas por ele trabalhadas, a não ser, claro, naquilo que a canção tem de específico, de propriamente seu: o desejo de ser música. Esse aspecto musical, que poderia indiciar mudanças, ao deslocar o sentido privilegiado do poeta, a visão, para a audição, acaba, no entanto, por reiterar as forças-motrizas de sua poética: a recusa à intervenção no mundo e a conseqüente passagem para um plano outro. Ali, verme liquefeito, portanto habitante de um mundo anterior à forma – é a transitoriedade das formas, em última instância que o desespera –, o poeta pode finalmente (vi)ver o espetáculo da vida.

Embora estudiosos de gabarito apontem a supremacia da visão na estética de Pessanha – coisa que não se pode negar –, a audição tem também aí lugar fundamental. Quanto mais não fosse os versos “porque o melhor, enfim,/ é não ouvir nem ver” configuraria prova bastante para a afirmação da hipótese. O processo de associação entre dentro e fora é realizado em Pessanha, preferencialmente, pelo olhar; mas o é também e com o mesmo resultado, pela audição. Portanto, visão e audição são sentidos básicos, através dos quais o poeta constrói sua trajetória do mundo do ser ao mundo do não-ser, do mundo das formas ao mundo do informe.

Para demonstração, e dadas as limitações que o texto põe, serão analisadas duas canções de Camilo Pessanha, uma no plano do olhar, o poema que começa com “Meus olhos apagados”; a outra no plano do ouvir, bastante conhecida, “chorai arcadas” ou “violoncelo”.

Leia-se o primeiro, cuja epígrafe de Verlaine diz: “*Il pleure dans mon coeur / Comme it pleut sur la ville.*”

- 1 *Meus olhos apagados*
- 2 *Vede a água cair.*
- 3 *Das beiras dos telhados,*
- 4 *Cair, sempre cair.*
- 5 *Das beiras dos telhados,*
- 6 *Cair, quase morrer...*
- 7 *Meus olhos apagados,*
- 8 *E cansados de ver.*
- 9 *Meus olhos, afogai-vos*
- 10 *Na vá tristeza ambiente.*

11 *Caí e derramai-vos*

12 *Como a água morrente.*

Inicialmente uma observação. Diz Antonio Quadros (1988, p.118) que no famoso “caderno” de Pessanha o poema em questão não apresentava título; o que só vai acontecer quando, ao organizar e publicar a terceira edição de *Clepsidra*, João de Castro Osório põe-lhe o título de “água morrente”, aproveitando a imagem do último verso. Embora o título favoreça a leitura que se vai fazer, ao destacar a ideia de liquefação/liquidação, optou-se por tratar a canção como o poeta a concebeu, sem título.

O primeiro aspecto a chamar a atenção do leitor nessa canção é a epígrafe. Não é prática usual em Camilo Pessanha sua presença. Dos cinquenta e cinco poemas apresentados na edição organizada por Antonio Quadros, apenas dois poemas possuem epígrafe: a canção de que se está tratando e o soneto “Ó Madalena, ó cabelos de rastos”. Ou seja, 2,2% dos poemas de Pessanha recebem epígrafe. Há de se convir que é muito baixo percentual. Deixando de lado o soneto, que não é objeto do presente estudo, cabe perguntar do motivo de a canção ser encimada por uma epígrafe.

É voz corrente entre os estudiosos da vida e da obra de Pessanha que Verlaine era seu poeta preferido. Como Pessoa a respeito de Cesário Verde, diz-se, Pessanha lia Verlaine até arderem-lhe os olhos, embora lesse-o, seguramente, pelos ouvidos. Porque era a música de Verlaine e não apenas a poesia – que Pessanha queria ouvir.

Ora a concepção musical de Verlaine distancia-se tanto da de Baudelaire quanto da de Mallarmé, poetas que, como ele, sonharam elidir as pontes que separavam poesia e música. De acordo com Gomes (1985, p.52), Baudelaire queria que as palavras fossem capazes de evocar sentimentos **como** as notas musicais. A sonoridade da palavra deveria ser capaz de sinestesticamente, reportar a imagens visuais, a sensações que se corporificariam em conjuntos imagéticos. Mallarmé, por seu lado, concebia a relação poesia/música numa perspectiva estrutural: o poema é pensado como sinfonia, com tema e variação. A utilização do espaço em branco, que permite dispor as palavras como notas musicais, faz com que estas possibilitem aproximações inusitadas, para além dos nexos sintáticos. Verlaine queria ainda mais que isso. Para ele, ainda segundo Gomes, as palavras deveriam reproduzir a sonoridade de determinado instrumento musical, para que se instituísse a melodia.

Não seria necessário ir muito longe para perceber-se o quão esta concepção afina com a de Pessanha. Além de alguns de seus poemas, como já se disse, reproduzirem sons de instrumentos – a flauta, a viola, o violoncelo –, aspirando pois ser música pura, sua restante poesia é toda musical, único meio encontrado para expressar as analogias intraduzíveis, as evocações, os climas, as sensações, que constituem sua essência. A epígrafe deve ser lida como uma conversa (musical) entre músicos, espécie de releitura de uma peça, na qual o músico, a propósito de homenagear o outro, acaba por, sutilmente, compor uma peça nova, que será percebida por ouvidos bem atentos.

A semelhança inicial quanto a projetos musicais afins é tão somente o ponto de partida para a construção da diferença. Sutil diferença, porém. O primeiro aspecto a ressaltar é que os dois versos de Verlaine indicam um movimento de dentro para fora, isto é, há uma sensação interior, definida, precisa, que pode, por isso, ser comparada a um fenômeno concreto exterior, estabelecendo-se uma correlação perfeita. Em Pessanha, pelo contrário, é um lento processo de transformação porque passa o “eu”, que vai da observação de um fenômeno por um “olhar apagado” até à dissolução final pela liquefação. Esse percurso situa-se, sempre, no plano do olhar, não necessitando de qualquer coisa prévia, interior, para que o processo analógico seja deflagrado.

A canção, como toda canção aliás, é exígua. Três estrofes de quatro versos cada uma. Os versos são hexassílabos, com cadência predominante na segunda e sexta. Com exceção dos versos de nº 3, que se repete como o nº 5, do verso nº 8 e do nº 11, em todos os outros o acento secundário funciona como um atenuador da regularidade acentual, que se faz presente no poema para marcar a queda mais ou menos sistemática dos pingos da chuva. Imediatamente anterior, imediatamente posterior, o acento secundário introduz uma margem – para mais ou para menos – de imponderabilidade na duração da queda, que os versos sem acentos secundários ampliam. Os versos sem o acento secundário exercem função dupla: ao tempo em que, sozinhos, marcam a regularidade da chuva ao cair, martelada e monotonicamente; próximos aos outros *versos* que possuem este acento, funcionam como uma espécie de

espaçador, quebrando a previsibilidade rítmica (da chuva e do poema).

Indicador ainda mais preciso dessa exiguidade é o léxico utilizado na canção. O poema, a rigor, é construído sobre dez versos, já que dois versos, os de nº 1 e 3 são repetidos, tais e quais, respectivamente, como os de nº 7 e 5. Além disso, os versos de nº 4 e 6, não fora a pequena mudança introduzida no último, seriam também repetição um do outro, uma vez que sua estrutura é semelhante. Assim, dos doze versos iniciais, 2 são repetições integrais e um, parcial, deixando o poema reduzido a nove versos originais. Se se aprofundar esse processo de observação, porém, ver-se-á que um único verso – que sintomático –, o de nº 10, não repete palavras já utilizadas em outros, ainda que sofram tais palavras pequenas modificações, como “ver”, “vede”, “morrer”, “morrente” etc. Do total de 44 palavras dispostas no poema, apenas 8 não se repetem, embora algumas mantenham relação de proximidade, como é o caso de “afogar” e “derramar”. A palavra “cair”, a mais repetida, comparece cinco vezes, enquanto a palavra “olhar” repete-se por 2 vezes, e “água” repete-se uma vez. E tem-se ainda a repetição dos versos “ver” e “morrer” nas formas “vede” e “morrente”.

No nível propriamente sonoro, alguns indicadores ajudarão a compor a leitura do poema. É marcante a presença da palatal /l/, que se dissemina ao longo do poema em cinco versos. Em oposição a ela, surge a profusão das oclusivas bilabiais surda e sonora /b/ e /p/ e da velar /k/.

Esses aspectos formais têm função precisa na arquitetura do poema e articulam rigorosamente seu

sentido geral. A metáfora fundamental, como na maioria dos poemas de Pessanha, é a água, lugar de solução (como dissolução).

Daí a presença recorrente das consoantes molhadas, como também são chamadas em Fonologia as palatais. Ao lado delas, porém em sentido contrário, as oclusivas fazem cessar a molhação que se deramaria informemente pelo poema, funcionando como uma espécie de dique sonoro em que ficaria represada a água e o som. A alternância desses sons distintos fazem nitidamente supor a intermitência dolente das pancadas da chuva, aspecto reforçado, como já se mostrou, pela distribuição dos acentos principal e secundário ao longo dos versos.

A repetição das palavras e dos versos, tornando o poema um desdobramento do já dito, do já visto, tem por função marcar a escassez dessa chuva que dolentemente cai. Não é a chuva copiosa e retumbante dos românticos, senão uma chuva exígua, que cai morrendo dos telhados. A exiguidade das palavras e dos versos é simétrica à exiguidade dessa chuva quase invisível. (Afinal, são “olhos apagados” que são chamados a ver). A repetição, portanto, além de marcar a presença desse ténue movimento voltado sobre si mesmo – o cair de uma chuva escassa, conduz o poema (e o “eu”) para uma espécie de estagnação, em que o movimento anseia por findar-se. A chuva, escassa que era, agora transforma-se num filete em que, ao invés de (ténue) movimento, sobressai o estático da morte, lugar almejado pelo “eu”. O verso, único, que não traz qualquer repetição desempenha importante papel. Nele ressoam as repetições dos anteriores. Dito de outro modo, ele

é um espécie de desaguadouro das associações feitas entre os dois planos, do “eu” e do mundo. A chuva que cai acaba por contaminar de tal modo o ambiente que sobrecarrega de uma “vã tristeza”. Na verdade, essa vã tristeza é mero resultado do processo dissociador/associador, referido por Lemos (1981), levado a efeito pelo “eu”, que é quem está, definitivamente contaminado pela tristeza, no seu caso, nem um pouco “vã”, pois é seu único modo de (não) ser no mundo.

A disposição das estrofes é também significativa, reveladora dos procedimentos estéticos de Pessanha. O poema começa pela invocação aos olhos “apagados”, solicitados a ver uma chuva, morrente, que dolorosamente cai. Esse apelo permanece presente na terceira estrofe, intensificado no desejo de fusão com as águas, a da tristeza (que se liquefaz) do “eu” com a da chuva. A segunda estrofe, todavia, ao eliminar a referência direta à chuva, parece supor a intersecção dos dois planos, “olhos” e “chuva”. Fica-se com a sensação de que agora são os olhos que escorrem pelos beirais, como se a fusão pretendida na terceira estrofe já se houvesse realizado, sem que a consciência do “eu” tivesse percebido. A repetição literal de um verso e parcial de outro – os de nº 4 e 5 – não é o bastante para que se impeça a impressão de que saiu de um plano, a chuva, para outro, os olhos. Ao contrário, a repetição reforça-a na medida em que, sendo comum a ambos, cria entre eles inevitável relação de contiguidade.

Como se viu, o processo, como sempre, é o de dissociação/associação no qual recortes do real, que já aparecem em fragmentos aos olhos do “eu”, são

associados de modo exclusivamente pessoal, por via de um olhar que se recusa a obedecer a coordenadas espaciotemporais orientadoras.

No caso do poema que ora se discute, trata-se de um olhar “apagado”. Como se poderia ler esse olhar “apagado” que é solicitado a ver a água da chuva cair? Ora, “apagado”, aqui, há que se relacionar com o “lânguido” e “inerte” do poema “Inscrição” que abre a *Clepsidra*, palavras que dizem da disposição para o “eu” enfrentar o mundo. É um “eu”, pois, como já se apontou, derrotado por antecipação: seu olhar carece do brilho (e) da luz.

“Apagado” é metáfora de peso na estética de Pessanha. Trata-se da ideia, tantas vezes recorrentes em sua poesia, da aspiração, ou melhor, da constatação de que o mundo do informe é o único reino possível para um “eu” incapaz de perceber o mundo como totalidade significativa. Ora, um “eu” que vê do mundo apenas pedaços sem relação de sentido entre si não pode mesmo aspirar à luz (e seu brilho).

Diante da luz, toda penumbra transforma-se em nitidez, em fixidez. As formas surgem em toda sua certeza e magnitude. Nada pode lhes ameaçar o contorno. Mas esses contornos, certezas, nítidos e fixos requerem um olhar que os alimentem e lhes dê estatuto de formas, comparando-os, medindo-os, pesando-os, aproximando-os ou distanciando-os do conjunto das formas existentes no mundo, de modo que cada qual ocupe seu lugar (único) na “máquina do mundo”. Sabendo-se incapaz de tão árdua tarefa – que só parece pequena aos pobres de espírito – o “eu” anseia pelo mundo do informe, onde pela ausência de contornos, as formas não o são.

“Apagados”, os olhos trazem em si uma deficiência congênita: são incapazes de divisar o contorno das coisas. Tarefa inútil o tentar olhar, posto que aquilo que se vê não é nunca aquilo que é, não é nunca aquilo que se deveria ver. O olhar “cansado de ver” e decorrência dessa tarefa inútil que é o ver sem ver. Também assim a “vã tristeza ambiente”. Ela não é imanência das coisas, mas resultado da intervenção falhada do olhar. Arredio à investida desse olhar que tenta aprendê-lo mas não consegue, o mundo (a) parece como um aglomerado disforme de fragmentos. Não possuindo a força necessária – o brilho da luz – para pôr ordem na desordem que se mostra, ordem que equivaleria à alegria da descoberta do sentido, o “eu” vê-se cercado pela “vã tristeza”, na qual anseia por apagar-se, livrando-se da tarefa de ver sem ver.

Poder-se-ia pensar, em princípio, que esse apagar-se teria que ver com algo como a morte física, panaceia cristã para todas as dores. Mas não. Aqui, como em quase toda a poesia de Pessanha, o afogar-se, cair e derramar-se diz do desejo, aspiração suprema do “eu”, de, pela fusão com os elementos naturais – a água, principalmente -, ultrapassar a fronteira do mundo, triste e vão, das formas, e poder habitar enfim o reino do informe, onde tudo está ainda por ser. O derramar-se “como água morrente” do final do poema, ao invés de implicar um fim com o “morrente” poderia fazer crer, supõe um (outro) começo: a solução, afinal, é a dissolução.

O olhar, como já se disse, é o mecanismo privilegiado pelo qual o “eu” na estética de Pessanha tenta

(inutilmente) apreender o mundo na sua irremediável passagem. O ouvir, embora menos significativamente, é também de grande importância. Leia-se o poema seguinte.

1. *Chorai arcadas*
2. *Do violoncelo!*
3. *Convulsionadas,*
4. *Pontes aladas*
5. *De pesadelo...*

6. *De que esvoaçam,*
7. *Brancos os arcos...*
8. *Por baixo passam,*
9. *Se despedaçam,*
10. *No rio, os barcos.*

11. *Fundas soluçam*
12. *Caudais de choro...*
13. *Que ruínas (ouçam)!*
14. *Se se debruçam*
15. *Que sorvedouro!...*

16. *Trêmulos astros...*
17. *Soidões lacustres...*
18. *– Lemes e mastros...*
19. *E os alabastros*
20. *Dos balaústres!*

21. *Urnas quebradas!*
22. *Blocos de gelo...*
23. *Chorai arcadas,*
24. *Despedaçadas,*
25. *Do violoncelo.*

Muitos estudiosos da obra de Pessanha já se detiveram, com minúcia, sobre este poema que, na primeira edição de *Clepsidra*, trazia o nome de “Violoncello”. Dentre esses, destacam-se as leituras feitas por Lemos (1981), Gomes (1976) e também por Massaud Moisés, não publicada, citada pelo mesmo Gomes (1989), que vê o “Violoncello” como um “poema icônico”, uma vez que suas cinco estrofes de cinco versos cada funcionariam como um símile do instrumento, descrevendo-o em suas partes. Essas leituras, por certo, ressoarão na que ora se pretende fazer da obra-prima de Pessanha.

O primeiro aspecto a ser marcado é o deslocamento do sentido com que o “eu” trabalha no seu processo de apreensão do mundo. Enquanto, como se demonstrou anteriormente, o olhar é o sentido privilegiado em Pessanha, tentando desesperadamente fixar as formas que se diluem no trânsito do tempo, e descortinando por isso, o sentido do aglomerado dessas formas do mundo, o ouvir, nesse poema, assume-se como sentido a estabelecer vínculos entre linguagens distintas, ou seja, de operar com a noção de significado – por que afinal o poema é feito de palavra – onde, a rigor, sua ausência é que seria a demanda. É como se fora uma armadilha. O “eu” pode fazer toda e qualquer associação – como faz – entre a música que ouve e as imagens que ela evoca. Mas não assim o leitor: a música do poema obriga-o a situar-se no limiar das duas linguagens. Música, sim, mas música e significado.

O poema desenvolve-se em cinco estrofes de cinco versos cada uma. Mas tal simetria – cinco e cinco – parece manter-se no plano meramente distribuci-

onal, diga-se assim em falta de conceito melhor. Submetido a observação mais detida, o movimento das estrofes faz avançar umas pelas outras adentro, criando verdadeiros blocos rítmicos, nos quais conta fundamentalmente o fluir de certos traços sonoros – não é, afinal, de música que se trata? Assim, há um movimento que vai do verso 1 ao verso 10, perceptível tanto pelo encadeamento sintático quanto pelo ponto final do verso 10, que o trava. Os versos 5 e 6, embora marquem fim e começo de estrofe, respectivamente, transitam de um para outro quase como se não houvesse pausa alguma entre eles. A terceira estrofe, como se verá adiante, encerra um movimento, que se inicia no verso 16 e vai até o verso 22, marcado esse pelo aspecto cumulativo e também pela ausência de tempos verbais. Por fim, o quarto e último movimento reduz-se aos três versos finais da última estrofe, e que são uma volta (diferente, muito diferente) ao começo, como se novo ciclo estivesse se iniciando. Os versos são tetrassilábicos, um metro não muito comum em poesia, menos ainda na de Pessanha. Em toda a sua obra, pelo menos na que por ora se conhece, “Violoncelo” é o único poema escrito em verso de quatro sílabas. Que motivos levariam o poeta a exercitar-se em metro tão singular? O estudo das estrofes nos seus vários movimentos – quatro precisamente – pode indicar o caminho para algumas respostas. Seria mera coincidência a presença desses quatro movimentos, distribuídos por cinco estrofes em versos de quatro sílabas? É de crer que não. O violoncelo é instrumento de quatro cordas, como se sabe. Nada mais provável de que um poema que se pretende música de

violoncelo tente “reproduzi-la”, buscando um máximo de fidelidade. Assim, tanto os movimentos das estrofes quanto o número de sílabas – quatro e quatro – tem que ver com as quatro cordas – e seus sons e tons distintos – do violoncelo, como, aliás, já Massaud Moisés apontara quanto ao número de sílabas.

Embora estruturado em quatro sílabas, os versos, como as estrofes, obedecem a um movimento próprio, marcadamente musical, que os alonga ou diminuem segundo conveniências puramente sonoras. Veja-se a primeira estrofe, por exemplo. Os dois primeiros e os dois últimos versos podem ser lidos em contínuo, como se fossem (longos) versos de oito sílabas. Não assim o terceiro. Lidos os dois primeiros, o terceiro põe-se como barreira, chamando atenção sobre si, e impedindo a livre passagem para o quarto verso. É como se fosse uma espécie de ponte – palavra que será de grande utilidade na leitura do poema – entre aqueles e estes: o contínuo só pode transitar para os últimos versos depois de deter-se sobre o terceiro. O sexto verso, como já se disse, continua o movimento que vem do quinto, como se houvesse apenas leve pausa entre eles. Esse movimento recebe, também, pequena pausa ao final do verso 7; é rapidamente retomado no verso 8, para estancar de vez ao 10.

Mudando completamente de tom, o movimento que se inicia no verso 11 faz pequena pausa ali, para, em seguida, ir até o final do verso 12. Os três versos seguintes, 13, 14 e 15, ao retomar o movimento do verso 12, entrecortam-no, adensando-o, pelo que fazem ressoar em cada um deles. Ou seja, embora

mantenham um fluxo circulando de um para o outro, esses versos querem-se, primeiro, sozinhos; só depois em conjunto.

Os versos de nº 16 até o 22 são todos semelhantes quanto ao movimento. Querem-se, sempre sozinhos, formando uma espécie de somatório de coisas heterogêneas.

Os três últimos repetem o procedimento já visto na primeira estrofe. Com uma diferença. Enquanto ali o terceiro verso separava dois de cada lado, aqui o terceiro separa um, como se a música tivesse se enfraquecido, caminhando para a dispersão.

No nível dos fonemas, confirma-se o que já se viu até agora nos planos da estrofe e do verso. Nos dez primeiros versos é predominante a presença do /a/, fazendo correr o contínuo sem qualquer esforço, uma vez que o /a/ é o fonema que menos esforço requer na sua realização. Pelo contrário, encontram-se ali pouquíssimas realizações do /u/. Esse quadro, todavia, vai-se inverter completamente na terceira estrofe. Ali é o /u/ que passa a predominar, demonstrando completa mudança de movimento e de tom.

Se ali o /a/ representava sonoramente um contínuo que flui sem impedimento, aqui, o /u/ pretende marcar a noção de uma violenta profundidade. O quadro mudará outra vez nas estrofes seguintes, onde o /a/ voltará a ser fonema predominante, mas sem a supremacia que apresentava nos dez primeiros versos. O porque disso é que a tensão do poema resolve-se na terceira estrofe, de maneira que as últimas duas funcionam como – para usar a palavra apropriada – desaguadouro do que até ali ocorreu.

Não há, por conseguinte, razões maiores para que predomine um ou outro fonema, em termos absolutos.

Se se observar o poema do ponto de vista dos sons consonânticos, algumas chaves para sua leitura podem ali ser encontradas. É notória a presença das sibilantes, sejam as surdas ou sonoras. Estas últimas, como mostrou Lemos (1981), estão presentes não só em situações como em “pe/z/adelo”, mas também em “ponte/z/aladas”, possibilitando perfeita alternância entre elas, as sonoras, e as surdas, que se derramam, estas, por todo o poema. As oclusivas – bilabiais, dentais e velares – também elas disseminadas por todo o poema, quase na mesma proporção que as sibilantes, é que garantem em sentido lato a alternância sonora sobre qual se constrói o poema.

As líquidas, por sua vez, são responsáveis, quando em aparições espaçadas, pela introdução de um terceiro elemento, na ordem binária, elastecendo, por assim dizer, a emissão sonora. Quando em aparição concentrada, todavia, como é o caso da estrofe quatro, desenvolvem função completamente distinta. Se nas três primeiras estrofes o entrechoque entre vogais dá conta da tensão e de seu adensamento sobre que se funda o poema, na quarta, as líquidas, em confronto com as vibrantes, dizem do resultado dessa tensão. Assim, há um movimento que se inicia no /a/, que, com o auxílio de outras vogais, /e/ e /o/ basicamente, segue sem grandes percalços, até defrontar-se com a fúria caudalosa do /u/ que o traga, fazendo-o desaparecer completamente, para ressurgir, em seguida, calmo e fragmentado, nos /l/

e /r/ da quarta estrofe, indo até o segundo verso da última estrofe, quando o ciclo – agora em pedaços de som – se reinicia.

Isto posto, cabe articular todos esses elementos na leitura globalizante do poema.

Um violoncelo toca, eis o ponto de partida – e de chegada – do poema. A partir da música, o “eu” faz uma série de associações em cascata, que não obedecem a qualquer ordem lógica exterior, senão à lógica interna do processo associativo. Um violoncelo não toca: chora. Ou dito de outro modo, mais fiel: o violoncelo toca choro. Mas não é choro calmo, correntio; é, antes, choro convulso, soluçando, que se interrompe para voltar rapidamente sobre si mesmo. Enquanto flutuam no ar, as notas desse choro musical (pois se trata muito mais de choro musical do que de uma música chorosa) transformam-se em difusas e estranhas imagens. Provavelmente pelo espaçamento que deixam entre si, além de serem produzidas por um arco, as notas convulsas transformam-se em pontes que voam. O material de que são construídas, choro, é o sonho. Ou não seria música! Como a música de que se originam é choro, e choro intranquilizador, o sonho é pesadelo. Mas de que pesadelo se trata? As pontes, como todas elas, são construídas sobre arcos, para que possam dar vazão às águas que correm sobre elas. Afinal, é para isso que servem as pontes. O pesadelo – porque a música é choro – decorre do fato de sob essas pontes se despedaçarem os barcos, que deslizam nesse rio de sonhos e de som. Ora, está-se aqui diante de um dos mais fortes elementos da estética de Pessanha: a constatação desesperada da

marcha desarrazoada do tempo, que, em não fixando nada, tudo destrói. O que desespera o “eu” é a impossibilidade de ter esses barcos inteiros, como deveria ser. Ou, o que é o mesmo, seu desespero decorre do fato de só poder ter esses barcos aos pedaços, sem que jamais possa experimentar sua inteireza. É de sentido das coisas que se trata, em última instância. Ou melhor, é da ausência de sentido das coisas que se trata, uma vez que estas só podem se apresentar, dispersamente, aos pedaços, impossibilitando – para sempre – sua organização em um todo. Daí o pesadelo, que tem como fonte primeira essa dispersão fragmentária do mundo.

O pesadelo, todavia, porque próprio dele, não pode ser fluxo contínuo. Música, poema e rio parecem convergir enquanto ritmos numa mesma direção – o ponto final do verso dez. Até aí, tem-se a impressão de que, apesar do atropelado da música (e de barcos que se quebram), há um rio que, sob pontes, corre para algum lugar, assim como o poema corre para o verso dez.

Com o adensar-se da música/choro, o rio perde seu rumo e o poema perde seu ritmo. O rumo do rio agora é a espiral do redemoinho, que tudo traga. Pontes, arcos brancos das pontes, pedaços de barcos, tudo desaparece na fúria destruidora dessas águas, que têm o poder de juntar em si, de trazer para um espaço comum, coisas de campos completamente distintos, sem que entretanto possa estabelecer nexos entre elas. Talvez não haja melhor imagem do inferno em que jaz o “eu” poético de Pessanha que o sorvedouro. Além de nada escapar a seu apetite insaciável, pois que funciona como um

inevitável desaguadouro, o redemoinho, pelo seu aspecto espiralado, caracteriza o tempo em seu aspecto circular. Até que mudem as condições, ou seja, até que algo exterior faça as águas se acalmarem, o redemoinho gira interminavelmente sobre si mesmo, fazendo com que as coisas aprisionadas – porque é mesmo de prisão que se trata, em si apareçam e desapareçam a momentos regulares, sem que nada possa alterar-lhes tal (per)curso. E ali eles viverão cumprindo o miserável estigma de, porque ruínas, estarem juntas porém para sempre separadas.

Portanto, o que antes, ainda que sonho mau, parecia possuir nexos entre si – pontes/arcos da ponte/rio/barcos –, gerando ilusão de um contínuo (de sentido), desagua no sem sentido violento e destruidor (acústico) de sorvedouro: “Que ruínas (ouçam)!”. Perdido o rumo do rio, o poema também deságua num sorvedouro. Se antes a predominância da vogal “a” marcava o lado mais ou menos claro – se isso é possível – do pesadelo, em que o contínuo fazia presumir um certo (embora tênue) sentido, agora, a presença do “u” faz com que se ouça a profundidade sombria do sorvedouro, que tudo arruína na sua circularidade sem fim.

Cessados os caudais de choro, isto é, eliminada a fúria que o fez brotar, estanca-se o sorvedouro em seu movimento circular. Agora, tudo destruído pela vertigem caudalosa das águas enfurecidas, o que já fora rio é tão somente um (pequeno) mar morto, no qual, sob a luz bruxuleante das estrelas, boiam, à deriva, os cacos que restaram do trabalho realizado pelas águas do sorvedouro. Em cinco versos – do 17 ao 22 – tal como na paz funérea do lago, boiam so-

bre o poema esses fragmentos, em que a presença marcante das líquidas e bilabiais, alternando-se rapidamente, acentua seu aspecto quebradiço. Além do mais, a ausência completa de verbos nesses cinco versos reafirma a sensação de acumulação por um lado, e de isolamento, por outro, selando de vez a impossibilidade de reunir tais pedaços num todo, aspiração, aliás, que já não mais tem lugar, por de todo descabida.

Resta, assim, o continuar do ciclo – da música, do pesadelo e do poema –, que se reinicia no verso 23. Naturalmente, “ciclo”, aqui, não diz do mesmo, do recorrente, senão da impossibilidade de estabelecer-se um ponto de chegada, o que é enfatizado pelos “despedaçadas” da estrofe final. Observe-se, ademais, que embora ali sejam repetidos integralmente dois versos da primeira, sua disposição é diferente, na medida em que são obrigados a abrir espaços para que o “despedaçadas” seja intercalado entre eles. Assim, o “despedaçadas” da estrofe final guarda estreita relação com a “convulsionadas” da primeira, no sentido de que, deste àquele, vai-se do nexó (precário) do sentido à sua ausência completa. A intercalação do verso – note-se que o seu simétrico é apenas posposto – pretende marcar, estruturalmente, a “vitória” final do processo de “espedaçamento”.

Agora já não é uma música/choro que toca. São cacos de música que se ouvem, os quais podem apenas construir fragmentos correlatos, sejam aqueles que boiam na “água morrente” do lago solitário, sejam aqueles que boiam na superfície do texto, desamparados pelos verbos ou forçando zonas de silêncio entre versos contíguos, pelo processo suspen-

sivo da intercalação. Seja de que tipo for, padecem esses fragmentos - todos eles - da mesma maldição: a de, pelo fato de jamais poderem se encontrar, negarem o contorno das coisas, negando ao “eu”, como consequência, qualquer possibilidade de situar-se, ainda que precariamente, no real.

Assim, e a modo de conclusão, dois aspectos podem ser observados na canção de Pessanha. O primeiro é que, quanto aos temas, sua canção não apresenta uma especificidade, algo que a distinga do conjunto de sua poesia, o que confirma a tese (Moisés, 1989) de que a canção é forma tematicamente aberta. O segundo, por viver esse aspecto dual - aferrada à palavra e ansiando pela música - a canção de Pessanha vê-se submetida a rigoroso esquema musical. Sua arquitetura, tão modelarmente construída, chega ao limite de fazer-se icônica, como se pode notar no poema “Violoncelo”. Aí, como de resto no (exíguo) conjunto de suas canções, as palavras parecem viver por si mesmas, pelo som que produzem e pelo que se possa construir a partir daí.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

CASTRO MENDES, Luis Filipe. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - poesia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1972.

O REAL E O AVESSE: O MAR PORTUGUÊS EM CAMÕES E PESSOA

Toda grande poesia é uma hermenêutica. Grande poesia, entretanto, só pode ser assim chamada aquela que, ao ultrapassar o cristalizado do nome, promove a revolta das coisas, animando-lhes a buscar o seu nome verdadeiro e, por causa disso, seu verdadeiro lugar no concerto do mundo. Porque esta, em última instância, é a tarefa – prometeica – que a poesia se impôs desde sempre: eliminar do mundo o desconcerto. Assim, e ainda que a indagação ao mundo se ponha de modo diferenciado, pois que cada tempo e lugar exigem pergunta própria, a natureza dessa indagação será sempre a mesma. Tempos mais simples, mais complexos, tempos mais antigos, mais modernos, não importa: a poesia está(rá) sempre à cata da resposta primeira, aquela que se esconde para além da superfície das coisas (e das palavras), e que diz dessa Unidade – ou qualquer

outro nome que se lhe dê, tão ansiosamente procurada, que reponha a ordem perdida ao mundo.

Nessa procura, a poesia recusa o conforto da linearidade temporal. Na mesmidade de sua interrogação, ela reinstala o tempo em sua dimensão circular, tornando o próximo e o distante elementos componentes da mesma face da moeda. Nesse sentido, o móvel que impulsiona a pergunta que Homero faz ao mundo é o mesmo que impulsiona Drummond; e a pergunta feita por Virgílio é movida pelo mesmo anseio que aquela que Pessoa (se) faz. E assim todos os outros poetas. Irmanados pela mesma e única obsessão, parecem condenados a começar sempre do ponto zero. É que, apesar de todas as perguntas já feitas ressoarem naquela que se vai fazer, a circularidade impõe o começar de novo. Desamparado e só, o poeta se iguala a todos os que o antecederam e com eles se identifica nessa condenação de retomar – sempre e sempre – a pedra rola-da montanha abaixo para levá-la ao cume.

A imagem mitológica, embora um tanto banalizada, é precisa. A montanha configura-se como a “floresta de símbolos”, nomeada por Baudelaire, mas já velha conhecida dos primeiros poetas. É contra ela, e o caos que ela instaura, que o poeta luta desde sempre, pois do seu desbaste é que deve surgir a harmonia revitalizadora, único meio capaz de garantir ao homem sua dimensão de humanidade.

Inerência de toda grande poesia, pois que ela é sempre uma indagação ao mundo, essa dimensão hermenêutica transforma-se, na modernidade, na sua própria razão de ser. De elemento constitutivo, ela passa a objeto praticamente exclusivo da poesia.

É que a montanha e o poeta distanciam-se cada vez mais um do outro, ou melhor, é que a montanha distancia-se cada vez mais do poeta, a floresta cerra-se em si mesma. Se antes sua densidade podia fornecer brechas, através das quais o poeta podia vislumbrar o outro lado, agora, fechada sobre si mesma, a floresta se põe como impenetrável nevoeiro simbólico. Tudo é “símbolo e cerração”. Mais que em qualquer outro tempo, a tarefa do poeta é a de desvendar o oculto.

Já se vê que tratando da poesia em geral, poder-se-ia, com o que se disse acima, estar tratando da poesia de Fernando Pessoa. Com efeito, embora a imagem tenha sido formulada por Baudelaire, nada representa melhor sua poesia que essa ideia da floresta de símbolos. Poeta para quem “tudo é oculto”, Pessoa levou às últimas consequências essa concepção. Toda sua obra, inclusive a estratégia do desmembrar-se heteronímico, tem como centro único o atravessá-la, lastreada na convicção de que por trás do seu sem-sentido há um mundo concertado à espera de ser vivido.

Não é gratuito o fato de Pessoa ter iniciado (e terminado!) a publicação de sua obra em livro por *Mensagem*, embora tantas vezes ele se esforce por negar o contrário, como na carta famosa a Casais Monteiro, em que afirma tê-lo feito apenas para atender apelos de alguns amigos (Monteiro, 1985, p. 229). Muito “crítico especializado” caiu na armadilha montada pela inocência fabricada com que Pessoa gostava de tratar as questões mais importantes. E assim, apesar de constituir-se a ponta do iceberg, *Mensagem* passou longos anos relegado à con-

dição de livro menor no conjunto da obra de Pessoa. Exceção deve ser feita apenas a Agostinho da Silva que, malgrado sua particularíssima leitura, sempre apontou *Mensagem* como ponto de partida e de chegada da obra do poeta. Felizmente, há algum tempo as coisas começaram a mudar.

Maria Helena Garcez (1979), por exemplo, promove uma inversão na maneira como costumeiramente vinha-se lendo Pessoa. Para ela, as “ficções do interlúdio” são espaço intervalar entre o projeto colocado por *Mensagem* e o momento de sua realização. Enquanto espera, porque a “Hora há de vir!”, o poeta ludicamente constrói ficções nesse intervalo.

Ainda que polêmica, a tese é sedutora. Tem a seu favor o fato de que pelo menos desde 1913, quando publicou “D. Fernando, Infante de Portugal”, ainda sob o título de “Gládio”, até seis meses antes de sua morte quando, num de seus últimos poemas, sonhava sua “alma transposta de argonauta”, Pessoa nunca deixou de pensar (e viver) seu projeto “imperial”. Nesse meio tempo, efetivamente, Pessoa fez ficção. Ficções do interlúdio. Os dois extremos – 13 e 35 – tornam patente que a publicação de *Mensagem* não obedeceu apenas a critérios baseados na generosidade para com os amigos. Isso é até possível que tenha ocorrido. Mas o móvel primeiro é outro, de ordem propriamente estética. Com sua publicação, Pessoa quis marcar ritualisticamente – e nada melhor que um concurso de exaltação nacionalista para assim fazê-lo – o deflagrar do seu projeto imperial. Que não tinha, já se sabe, nada que ver com as motivações pragmáticas do concurso. É

como se concorresse, por um lado, para ganhar o prêmio em dinheiro – que desse precisava – e, por outro, para marcar a diferença entre o seu projeto e aquele que o concurso visava defender.

O projeto de *Mensagem* é, sim, imperial. Mas não o império do *possessio maris*, cuja finalidade esgotara-se no ter feito o mar cumprir-se. Cumprido o mar, trata-se agora de atravessar do real para o outro lado, a fim de buscar-se aquilo que nenhum império material é capaz de garantir: viver a verdade do sonho. Ainda que encoberto, ou oculto pela floresta de símbolos, ele existe. Tudo depende, porque nada é dado de graça, do trabalho por desvendá-lo. Desvendado, ter-se-á atingido o império, o Quinto, diferente de todos os outros porque inaugura em definitivo o tempo do grande Concerto, aquele que marca o fim dos tempos da história, posto que seu mundo não é deste reino.

Dividido em três partes, *Mensagem* simula o trajeto histórico português, da fundação da nacionalidade à derrocada do império em Alcácer Quibir, tudo matizado por essa concepção imperial, que vê na vocação para grandeza o elemento que faz mover os heróis portugueses. A dimensão épica, todavia, que ali se percebe é antes ponto de partida do que de chegada. Pelo menos como habitualmente se define o épico. Porque nada mais distante do que mera exaltação patriótica que *Mensagem*. A exaltação patriótica, se há, serve sempre ao projeto pessoal e nunca a ela própria, na medida em que esse projeto situa o seu devir sempre no, como aqui se propõe chamá-lo, o avesso do real. Visível em todo o livro, pois que o atravessa de ponta a ponta, esse

viés, melhor, essa matriz estadeia-se em pleno no final da terceira parte, quando, deslocando-se do elemento histórico, isto é, deixando de tratar do acontecido, expõe o por acontecer: a iminente chegada ao Império dos Sonhos.

Nesse sentido, *Mensagem* é um heterodoxo herdeiro d'*Os Lusíadas*. O diálogo com o texto camoniano é evidente por si mesmo, mas é como se esse diálogo existisse apenas para dizer, no caso de *Mensagem*, de uma radical impossibilidade. Ou seja, já não é possível, como aponta Prado Coelho (1983, p. 106), fazer coincidir memória e esperança, como se dá n'*Os Lusíadas*. Ali, embora se trate também de uma ausência – o Império real estertora –, Camões acredita em sua retomada. É essa a função da fala final do poema exortando D. Sebastião a invadir o norte da África. A memória recente do que foi o Império – memória resultante do vivido – credencia Camões a esperar. Ele está convencido de que tudo pode ser como antes. Não assim Pessoa. O interregno entre grandeza e miséria é por demais longo para sustentar qualquer esperança no nível prático. A essa altura, os tempos são tão difíceis que – à exceção do poeta “já ninguém sabe que alma tem”. Daí que a esperança em Pessoa seja deslocada para outro plano, de ordem metafísica. Os impérios materiais vêm e passam, mas não o sonho que os moveu, essa “estranha condição” de que fala o Velho do Restelo, que faz o homem atravessar mares, terras e ares sempre em busca do ponto por achar, que isso é a marca do homem. Eis a esperança em Pessoa. O homem é ânsia. Sem ela, é nada. Esse o império proposto em *Mensagem*.

Por isso é que onde mais se estreitam laços épicos – sem que, entretanto, nunca se confundam – entre *Os Lusíadas* e *Mensagem* é exatamente na segunda parte deste, “Mar Português”. Aí, como se verá – em detalhe adiante – mais ou menos linearmente refaz-se a trajetória marítima da expansão portuguesa, seguindo o modelo camoniano. Não é difícil entender porquê. O singlar o mar é o gesto comprovador por excelência da ânsia que faz mover o homem. E é nisso que eles se encontram. Com uma diferença, porém. Diferença, aliás, que patenteia dois projetos. Enquanto que para Camões a ânsia leva ao porto, tendo esta, portanto, uma destinação objetiva; para Pessoa, por sua vez, ela basta-se a si mesma, uma vez que, por precariamente provisório, nenhum porto jamais a aplacará. Se para Camões o mar é o mar da ida, para Pessoa é o mar da volta, pois é de lá que há de vir a força que move a ânsia e põe o homem a navegar, seja em que águas forem.

Os poemas que compõem *Mar Português* serão estudados com alguma detença a seguir, uma vez que, nessa parte, se circunscribe o limite deste trabalho. O objetivo é mostrar, na fala dos poemas, como aí se entrecruzam essas duas concepções do épico – a de Camões e a de Pessoa – e como esta última se desdobra a partir daquela. Antes, porém, de iniciar-se propriamente a leitura dos poemas, será necessário fazer-se um pequeno histórico de “Mar Português”.

“Mar Português” nasceu muito antes de *Mensagem*. Sua primeira publicação deu-se no número quatro da revista *Contemporânea*, em outubro de 1922, quatorze anos antes do surgimento do livro,

portanto. Quando de sua primeira publicação – porque houve outra ainda, em 1933 – “Mar Português” era já composto pela dúzia de poemas que o integra, como se encontra em *Mensagem*, com pequenas diferenças, porém. Ali, no lugar de “Os Colombos”, como se lê agora, havia um outro poema, “Ironia”, que, no dizer de Apolinário Lourenço (1990), “não comportava a simbologia religiosa do novo poema”, embora cumprisse “historicamente a mesma função”.

Além disso, mesmo antes de sua publicação, “Mar Português” tivera vida fragmentária. Dois poemas que o integram já haviam sido publicados em 1918, “Padrão” e aquele que se pode considerar – porque o é estruturalmente, como adiante se mostrará – a espinha dorsal não só do “Mar Português” como também de *Mensagem*, “O Mostrengo”. Portanto, não só o “Mar Português” se antecipa à *Mensagem*, como é antecipado na publicação dos dois poemas.

Esses aspectos levantam uma questão estrutural de fundo. Como se pode ver, “Mar Português” é peça autônoma, sua “vida” prévia ao livro assim o comprova. Inserido no livro, ele se põe como ponto de referência, lugar de passagem entre um antes que o prepara e um depois que o anseia, sem que, no entanto, sua autonomia seja comprometida. É verdade que se poderá sempre dizer-se que sem o antes que o prepara ele seria parcial. Pode ser. Mas é ali, no seu limite, que a ação se realiza. Ação que marca menos pelo resultado do que por aquilo que a faz mover-se. Essa a razão de sua autonomia. O móvel – o sonho, o desejo, a ânsia – que faz o homem sair do seu pequeno círculo de comodidade para domi-

nar o desconhecido basta-se a si mesmo na sua evidência. É o que ensina a autonomia de “Mar Português”.

Não muda muito o seu papel quando inserido no livro. As partes anterior e posterior que a ele se somam é que passam a depender dele. Toda a preparação apresentada na primeira parte – Portugal como lugar de eleição – se esvaziaria se não desaguasse no “Mar Português”. Assim também a outra parte: o que foi pelo mar há de voltar por ali. Não houvera a viagem de ida, não poderia haver a de volta. Evidência do que foi – e do que será –, “Mar Português” é rito de passagem que, paradoxalmente, basta-se a si mesmo, pois que, meio, ele prenuncia o fim, ao mesmo tempo que anuncia o começo:

E Portugal não pode ser compreendido no que tem de específico sem os descobrimentos e, em consequência, sem o seu Renascimento. O Renascimento português é a placa giratória da história de Portugal. O Portugal de antes, da Idade Média, era já uma preparação para o seu Renascimento, o Renascimento Português. O Portugal de depois, da época moderna e contemporânea é uma consequência dos descobrimentos marítimos, do seu Renascimento (Carvalho, 1980, p. 13).

É pois a História que confere a “Mar Português” sua função estrutural em *Mensagem*. Ele não está no meio do livro gozando de autonomia devido a uma qualquer esotérica veleidade literária do autor, antes porque ele é o Meio. Só através dele, de sua grandeza, é que um pequeno povo litorâneo, voca-

cionado para a grandeza, pôde enfim vivê-la em sua inteireza. E é essa mesma grandeza, agora em outro plano, que ele terá de fazer retornar a esse povo, agora apequenado. Por isso, o meio.

Esse aspecto se esclarece ainda melhor se se observar mais de perto a estrutura de “Mar Português”. Um conjunto de doze poemas navega em suas águas, quase sempre tranquilas, sem nenhuma tormenta a embaraçar a abordagem do leitor. Essa ausência de obstáculos – que não se dá nas outras duas partes – aponta para a clareza que o mar, apesar dos perigos que guarda em si, garante a quem ousa enfrentá-lo.

Mas é o número doze que chama atenção, pelas implicações estruturais que ele indicia. Ora, é truismo falar-se das motivações iniciáticas, de fundo esotérico, que perpassam *Mensagem*. O mais desavisado dos leitores sabe que esse livro filia-se a certos preceitos ocultistas. Assim, visto na perspectiva da cosmologia rosa cruz, como resume Moisés (1989, p.23), o número doze remete “às doze correntes substanciais, doze forças ígneas, doze enormes reações em cadeia, despertadas no Caos pelo choque dos contrários no primeiro instante, e que aparecem no espaço vazio”. Se se estabelece, nessa perspectiva, uma relação entre esse número e aqueles que constituem as partes primeira e terceira de *Mensagem*, ver-se-á que o livro, no seu todo, modela um ritmo em três tempos, em tudo muito próximo da cosmologia rosa cruz. Assim, o número doze diz de uma dinâmica transformadora, através da qual o que foi voltará a ser, reencontrando-se um tempo (que já foi alguém mas agora terá que ser) além

da História.

Adequada e – por isso – convincente, a simbologia rosa cruz, felizmente, não esgota as possibilidades de exploração do número doze, que aliás são muitas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1990, p.348), *o número doze simboliza o universo no seu curso cíclico espaço-temporal* (o grifo é dos autores). E em verbete razoavelmente longo, os autores mostram que em todas as culturas “ orientais e ocidentais “ o número doze possui simbologia aproximada, sempre apontando para ideia de “realização, de “ciclo concluído”. Seja a concepção cristã, que o vê como número de eleição (as doze tribos do povo judeu, os doze apóstolos, os doze frutos da árvore da vida, os doze meses do ano, etc.), seja a das culturas africanas, que o veem como número de ação, seja ainda a cultura chinesa, que o vê como o número que forma os principais períodos de tempo (grupo de doze anos), o doze, enfim, manifestará sempre a ideia de lugar de luta e recompensa, de movimento e de resolução, por um lado, e de ciclo que se inicia e finda em si mesmo, independente, ainda que relacionados a momentos anteriores e posteriores, por outro.

Aproximadas essas ideias àquela outra de que o mar é, por excelência, lugar de nascimento, transformação e renascimento (Chevalier e Gheerbrant, 1990, p.592), ter-se-á em mãos a chave de “Mar Português”. Placa giratória da história de Portugal, o mar evidencia na sua dupla face – lugar de ida e lugar de volta – o ciclo que se cumprirá em si mesmo, abrindo, a seguir, as portas para os novos tempos que se iniciam. Cumprida a parte relativa ao mar,

que tornou possível acrescentar novos mundos ao mundo, resta cumprir a outra parte, aquela que há de retomar o desejo que faz mover o sonho. Por isso o doze. Por isso “Mar português”.

Isso posto, é hora de observar mais detalhadamente como esse percurso duplo se realiza.

Como todo “começo é involuntário”, “Mar Português” não começa onde começa efetivamente. É preciso recuar um pouco para flagrar um poeta intuindo-o em seu “Cantar de Amigo”. Ali “esse cantar, jovem e puro, / Busca o oceano por achar”. Portanto muito tempo antes de se concretizar, ele é já uma intuição poética.

E aqui abre-se viés importante. Como se sabe, os heróis em *Mensagem* nunca alcançam o significado de sua ação, movidos que são por forças superiores, que, regra geral, são designadas por “Deuses”, no plural, ou “Deus”, no singular. No poema dedicado a D. Dinis, no entanto, essa força é associada à poesia, em seu poder profético de antevisão. Não é ao Rei planejador, bom administrador que o poema se refere. É ao poeta que, à noite – hora em que a virtualidade do informe prenuncia formas possíveis – ouve o “marulho obscuro” desse mar que está por vir. Ainda que não saiba exatamente do que se trata, o poeta sabe porque vê no invisível e ouve no inaudível. Daí que o Rei ceda lugar ao poeta. Mesmo porque essas formas de ver e ouvir não são propriamente qualidades de um Rei. Só aos poetas é revelado esse privilégio.

A aproximação, já se vê, não é difícil de ser estabelecida. Pessoa e D. Dinis equiparam-se enquanto poetas-profetas: se este viu e ouviu poeticamente o

mar que se cumpriu, aquele, por sua vez, vê e ouve o mar que se há de cumprir. Em termos de efeito persuasório junto ao leitor, o recurso é eficiente. É como se, com o exemplo de D. Dinis, o poeta estivesse buscando uma “prova” que confirmasse o poder desvelador da intuição poética, garantindo assim a necessária legitimidade para a sua própria. De posse dessa garantia, o poeta pode então introduzir o leitor no seu “Mar Português”.

Nele a primeira coisa que chama a atenção é a epígrafe, *Possessio maris*. Vazada em latim, ela empresta um tom solene ao poema, apontando para uma época de riqueza linguística e política, e que tinha “no controle do mar a chave para a glória do império”, no dizer do romano Marius (Change Ishimatsu, p. 120). Mas sua importância se situa ainda mais no que deixa de dizer do que naquilo que propriamente diz. Com efeito, só muito rapidamente a posse do mar pode ser lida em termos da convicção do romano. Aqui, essa posse é tão somente o meio para a posse de outro mar, aquele sem tempo nem espaço que habita o interior de (alguns) navegadores audazes, para quem nunca basta o porto achado. Portanto, ao falar de uma posse, a primeira, a epígrafe remete também para aquela outra, definitiva, que só pode ser lida no implícito. *Possessio maris* encarna, assim, as dualidades que atravessam *Mar Português*, cujo lado visível é pequena amostra do que por trás dele se esconde.

Veja-se como essas dualidades são concebidas (e trabalhadas). Para tanto leia-se o primeiro poema de “Mar Português”, “O infante”:

*Deus quiere, o homem sonha, a obra nasce.
Deus quiz que a terra fosse toda uma,
Que o mar unisse, já não separasse.
Sagrou-te e foste desvendando a espuma,*

*E a orla branca foi de ilha em continente,
Clareou, correndo até o fim do mundo,
E viu-se a terra inteira, de repente,
Surgir, redonda, do azul profundo.*

*Quem te sagrou creou-te portuguez.
Do mar e nós em ti nos deu sinal.
Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez.
Senhor, falta cumprir-se Portugal.*

Como já se disse, o herói em *Mensagem* é sempre movido por forças superiores, que o elegeram instrumento para consecução de suas vontades. Assim, o herói, e por extensão Portugal, é o eleito de Deus para realizar uma missão por ele designada. Daí que o Herói nunca tenha noção exata da grandeza de seu gesto, posto que apenas se sabe agente daquela vontade. Mas o saber-se agente deflagra a realização da obra. Está é, pois, o resultado de uma sequência nitidamente dividida em três momentos, como se lê na generalidade axiomática do primeiro verso.

O primeiro momento é de alçada exclusiva do divino. Ali é que esse querer se decide e se define. Assim é que, genericamente afirmado no primeiro verso, esse querer é “traduzido” nos dois seguintes, versos segundo e terceiro. É pura e exclusiva vontade de Deus que a terra fosse uma.

Definida a vontade, escolhe-se o agente. É o segundo momento. Não é, no entanto, qualquer um que pode sê-lo. É preciso que este seja capaz de “sonhar”, isto é, que seja capaz, como se dirá no poema número dois, “de ver as formas invisíveis / Da distância imprecisa...” Esse é o sonho. Esse é o motor que põe o “Mar Português” em movimento, seja em que sentido for, o camoniano ou pessoano. Mais do que isso, porém, é o motor que move tudo, a força que impulsiona o homem a ultrapassar o seu, de outro modo, modesto limite. Pois que sem ele, a vida é no máximo “metade de nada”.

Possuidor dessa sua qualidade de sonhar, Portugal, na figura de seus heróis – porque, a rigor, não se trata de uma “história” de heróis, senão a de um povo neles encarnada –, entra em conjunção com aquela vontade divina, que necessita do humano para tornar-se concreta. Nessa direção é que devem ser lidos os quarto e nono versos, em que se define o tom “sagrado” da escolha.

Escolhido o agente, este lança-se à ação, tendo garantida a certeza da vitória. Por isso é que a segunda estrofe, inteira, é constituída por um movimento contínuo, iniciado ainda na primeira, e sem qualquer interrupção. A fluidez do período, coisa que não se dá em nenhuma das duas outras estrofes, ambas marcadas pela presença de pausas fortes, como que simula o movimento de uma nau que (rapidamente) navega, desconhecendo obstáculos que presumivelmente poderiam impedir seu caminho. Ou melhor, desconhecendo que existem obstáculos, já que a vitória tem garantia antecipada. E quando existem, como se verá com o mostrengo, consti-

tuem-se, por antinomia, elementos comprovadores da determinação que movimenta a empresa. O “desvendando” do verso quatro indica, pois, a sujeição imposta ao desconhecido, através do qual abre-se em claro o caminho, ambos, o do mar e o da estrofe.

Finalmente, os dois últimos versos do poema tratam do terceiro momento. Se até aí havia-se falado da ida e das circunstâncias que a preparam, agora se trata da volta. Aquilo tudo que a ida configurou só tem sentido se for encarado como etapa primeira de um processo que se completa – e finda – na volta. Vista em si mesma, a primeira etapa é tão somente o resultado prático de todo o empreendimento feito. Ora, desvinculado das forças que o motivaram, ainda que sua evidência, o resultado vive por si mesmo, sujeito, por esse motivo, às leis do tempo, da vida e da morte.

Só é, portanto, aparentemente paradoxal o movimento para a morte assinalado no verso onze. Cumprido o mar, era de esperar a permanência do resultado dessa ação. Mas não. Quase que sem pausa – apenas uma vírgula separa o começo do fim –, o verso marca a morte do resultado: o Império está desfeito. Não há paradoxo, todavia. A rapidez do movimento serve para enfatizar a fragilidade do resultado quando tomado em si mesmo, perdidas de vista – a expressão é apropriada – suas forças de sustentação. Não havia como sustentar-se como fim o que não era senão o começo.

E assim se explica o verso final do poema, taxado não poucas vezes de enigmático. Realizada pela metade, pois que o mar está cumprido, a obra aguar-

da sua conclusão. Que não é o a ser desvendado, senão o poder de desvendar. Sem ele, o homem – não foi exatamente o que sucedeu ao Império? – enreda-se no espesso caótico da floresta de símbolos, tornando-se presa fácil para suas armadilhas. A obra se concluirá, ou melhor, se completará, posto que não tem fim, não pelos portos e fortalezas que forem reconstruídos, mas pelo reencontro com o desejo de domar o desconhecido. Essa é a grandeza para a qual Portugal é verdadeiramente vocacionado, pois tudo o mais é sua consequência. Ser grande, pois, é viver esse desejo, não o que ele é capaz de fazer, mera e efêmera manifestação de suas ilimitadas possibilidades.

Essa é, em última instância, a *Mensagem* que Pessoa envia aos homens de seu tempo e do seu país, e aos demais homens de todos os países e de todos os tempos. É da conjunção das vontades dos deuses e do(s) homem(ns) que nasce a obra. Perdida essa vontade por parte do homem, quebrada, pois, a conjunção, a obra, porque incompleta, perecerá. Portanto, conta menos a obra que a vontade de realizá-la. É nela, nessa vontade, não na sua manifestação, que reside a grandeza. Promover a dilatação da Fé nesse novo Império, ou (o que dá no mesmo) nesse Império da Fé, é o recado da *Mensagem*.

Ora, esse recado está posto sinteticamente no poema que se acabou de ler, “O Infante”, que funciona, por conseguinte, como uma metonímia de toda *Mensagem*. Os três movimentos do poema – o querer de Deus e dos homens, a ação movida por esse querer e a obra dele resultante, a inacabada e a por se acabar – são correlatos das três partes em que se

divide a *Mensagem*. Mais ainda, o poema apresenta no primeiro verso uma espécie de síntese da síntese, ao vazar-se em estrutura tripartite. O mar, de que ali não se trata, pode ser percebido na fluidez dessa estrutura, que apesar de conter três orações, desenvolve-se em contínuo, sem que nada interrompa seu percurso. Há apenas leve e ritmada pausa proporcionada pela presença simétrica das vírgulas, tal e qual o balanço no mar.

Poema síntese, “O Infante” põe-se como porto inicial, donde a navegação será deslanchada. Não é de estranhar que seja assim. Se no poema dedicado a D. Dinis, o mar é antes de tudo uma intuição poética, aqui ele é o alvo de uma intuição científica “se é que se pode chamá-la assim. O “*sagrou-te*” do verso quatro obriga uma aproximação um tanto quanto involuntária com “Sagres”, a escola náutica onde se anteviu a “terra inteira (...)/ surgir redonda”. Poética ou científica, é o que parece propor Pessoa, a intuição vem de fonte única, qual seja a conjunção dos querereres divino e humano, através da qual nasce a obra, que se revela, quando revelada, produto dessa intuição. De fundo poético ou científico, a intuição é o meio privilegiado pelo qual se instrumentaliza o processo de desvendamento da floresta de símbolos.

Prova-o estruturalmente “Mar Português”. A seguir “O Infante” encontra-se o poema “Horizonte”, seguramente o mais carregado de motivações ocultistas dessa parte do livro. É aí, como já se antecipou, que se precisa a definição de sonho, que é a aspiração de ver o que está para além do visível. Portanto, seja intuição poética, seja intuição científica,

ambas querem o invisível. É o que a construção do poema magistralmente mantida em eixo duplo apresenta. E assim as “naus da iniciação” deslizam, simultaneamente, pelas ondas de dois mares distintos, mas com objetivo único: dissipar o nevoeiro que escondem as formas perfeitas. Leia-se o poema “Horizonte”.

*Ó mar anterior a nós, teus medos
Tinham coral e praias e arvoredos.
Desvendadas a noite e a cerração
As tormentas passadas e os mistérios,
Abria em flor o Longe, e o Sul sidéreo
Splendia sobre as naus da iniciação.*

*Linha severa da longínqua costa –
Quando a nau se aproxima ergue-se a encosta
Em árvores onde o Longe nada tinha;
Mais perto, abre-se a terra em sons e cores:
E no desembarcar, há aves, flores,
Onde era só, de longe a abstrata linha.*

*O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esperança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte –
Os beijos merecidos da Verdade.*

O mar, seja o de água, seja aquele de que se dirá adiante não ter tempo nem espaço, é sempre o mesmo, como que à espera daqueles que se disponham a alcançá-lo, e terem, como recompensa, beijos mere-

cidos. Para que se tenha esse merecimento, todavia, é necessário enfrentar a cerração, que se põe como barreira, a impedir a passagem do real para o seu avesso.

Por conseguinte, a tarefa primeira que o homem tem diante de si é a de desvendar a floresta de símbolos, que, cerrada, veda a passagem, e a tudo oculta. Mas esse outro lado existe, e sua realidade não pode ser confundida com a realidade da cerração, que é só obstáculo a ser vencido. Tarefa gigantesca, o desvendamento requer seres especiais, porque se trata de uma tarefa cujo procedimento básico é o submeter o homem a uma série de provações, pois que a recompensa, os beijos merecidos, são vendidos pelos Deuses. Nunca são dados de graça. A chegada ao outro lado é consequência do esforço despendido na jornada, esforço que resulta do querer.

Ora, perdido o querer, tudo volta a ser cerração, pois que a obra não vive senão pelo impulso dele emanado. Abandonado pelos Deuses, pois que estes já não encontravam nele ressonância para o seu querer, o homem vê-se tragado pelo nevoeiro, onde tudo se apresenta fragmentado – “tudo é disperso, nada é inteiro” –, portanto sem sentido. O desvendamento, movido pelo querer, opera, pois, uma construção de sentido – valha a expressão, ainda que um tanto comum. Retomado o querer, consequentemente construído o sentido, o nevoeiro volve-se definitivamente horizonte. E o homem – não todo, só aquele que ousou –, agora depurado e iniciado nas formas superiores, pode ver o invisível. Não mais como sonho, mas como a mais cristalina das realidades, que se entrega em beijos da Verdade.

Como se vê, a comparação com a “Ilha dos Amores”, o episódio mítico-erótico do poema camoniano, é praticamente inevitável. Tal inevitabilidade, porém, ocorre menos pelo que iguala os dois modelos do que aquilo que os diferencia. Com efeito, embora durante o casamento coletivo entre nautas e ninfas, seja dito que

*Com palavras formais e estimulantes
Se prometem eterna companhia,
Em vida e morte, de honra e alegria.*
(Lus. IX, 84),

O poema não faz com que se perceba a evidência desse contrato, para além do próprio episódio. Isto é, o fato de os navegadores terem sido transformados em companheiros eternos das ninfas – portanto em semideuses – não é o bastante para que seu comportamento seja modificado, passando a agir sob o efeito dessa nova condição. Finda a “aula” sobre a “Máquina do mundo”, em que se confirmam previsões de muito antes formuladas, os navegadores retornam ao real empírico, com se tudo não houvera sido mais que rápida e ilusória visagem. Assim, o ato de ter visto o invisível não parece tê-los transformados em homens superiores, pois que esse ato mostrou substancialmente aquilo que já se sabia, que se previa – a marcha irreversível do império em direção à glória. E o narrador, além disso, não parece muito empenhado em fazer comentário, ao atribuir o caráter de ficção ao episódio.

Em Pessoa, ver o invisível é destinação final. Submetido a árduo processo de aprendizado, através

do qual se aperfeiçoa pela dor vivida no ato de desvendar, o homem – aquele que é mais que “besta sadia” não custa repetir – descortina o horizonte, onde o símbolo perde finalmente sua função, pois a coisa diz de si por si mesma. E tanto faz que seja o mar do lado de cá ou do outro lado de lá do real. O processo é o mesmo. Diferentemente da “Ilha dos Amores”, cujas florestas veem trocar-se “famintos beijos e afagos tão suaves”, tudo inflamado em prazeres por Vênus, as ilhas pessoanas oferecem beijos da Verdade, estes não mais dirigidos ao corpo, mas fundamentalmente à alma.

A “Ilha dos Amores”, pois, pode e deve ser lida como “intertexto” de “Mar Português”, uma vez que é patente o diálogo entre eles. Diálogo que – nem podia ser diferente – leva mais à diferença que à semelhança. E não é difícil entender porquê. Para Camões, os lusitanos já são semideuses. Eles carregam em si a convicção de que podem – porque já o demonstraram – fazer mais do que promete a força humana. Serem recebidos pelas ninfas e com elas casarem-se significa tão somente terem reconhecida sua condição de seres superiores, por isso merecedores da prazerosa recompensa. Por isso também é que, passado o episódio, não se lhes nota qualquer modificação. É que, semideuses que são, já nada lhes pode ser acrescentado, além dessas divertidas pausas para descanso do guerreiro. Em Pessoa, trata-se de reerguer o semideus caído em miséria e descrença. A convicção camoniana encontra-se diluída em nevoeiro em Pessoa. Daí que a tarefa primeira seja a de desvendá-lo. Vencido o nevoeiro, todavia, o semideus reaparecerá, agora navegador de outros ma-

res, sem os quais mar nenhum pode ser singrado.

Isso posto, é hora de voltar ao “Horizonte” de Pessoa, para tornar mais precisa suas relações estruturais com o poema que lhe antecede “O Infante”. Já se demonstrou que “O Infante” ocupa o portal de “Mar Português” porque é uma síntese não só dessa parte, mas também de todo livro. Eles findam – livro e poema – afirmando a convicção de que é iminente a chegada de novos tempos, mais perfeitos que aqueles já vividos e mais definitivos. Esses tempos estão à vista, no horizonte.

Apesar de o último poema chamar-se “Nevoeiro”, o livro não acaba, como querem alguns, em ceticismo. O verso final “É a Hora” desenha-se claramente como o momento do salto. O nevoeiro é, assim, condição apropriada para a mudança, não obstáculo a impedi-la. O poema “Horizonte” cumpre essa mesma função em relação a “O Infante”. O último verso deste, “Senhor, falta cumprir-se Portugal!”, não pede aquela interrupção que costuma marcar o fim de um poema, na qual o leitor se rearmaria para enfrentar o seguinte. No caso, trata-se apenas de leve pausa, como aquela em que o barco, tudo pronto, espera a dissipação do nevoeiro para poder atracar, absolutamente seguro de que o porto está a sua frente. A proximidade entre o verso final e o título do poema seguinte como que impede o leitor de demorar-se na pausa que se põe entre eles, que, aqui, seria o aspecto dito enigmático desse Portugal por se cumprir. Atingido o Horizonte, divisa-se nitidamente aquilo que a cerração (e o mistério) encobria: assim como a árvore que ganha definição de contornos à medida que o barco se apro-

xima da praia, lá está, inteiro, o Portugal por se cumprir. Vencida a imprecisão da distância (e do nevoeiro) desvela-se o invisível, e o navegador está finalmente pronto para entregar-se aos beijos da Verdade.

O enigma dura enquanto dura a pausa. Que será maior ou menor conforme os “Movimentos da esperança e da vontade”, através de que se movimentam os barcos. Sem eles, os movimentos, ainda que esteja à vista, o horizonte jamais será alcançado, nem mesmo quando a descoberta parece tratar-se de obra do acaso – é como se lê no poema “Ocidente”. Com eles, toda pausa é tão-somente passagem para o porto seguro.

O Portugal por se cumprir está no “Horizonte”, que funciona, desse modo como a “praia” do poema “O Infante”. O procedimento para se atingi-la (o) é o mesmo que fez cumprir-se o mar. Daí a vinculação estrutural entre os dois. “O Infante” requer, como que para completar-se, a proximidade de “Horizonte”. Assim é que todo o “Mar Português” – e também *Mensagem* – será o desenvolvimento dessa dualidade. Aí, os dez outros poemas funcionam simultaneamente como ilustração do modo pelo qual o mar se cumpriu e, por isso, como irá cumprir-se Portugal. Os heróis escolhidos mostram através de suas ações no limite humano que, embora não as compreendam no todo, o homem só se faz homem no ato de desvendar. É o ato, em funcionamento, que o mar cumprido mostra.

Através dele, tal qual didático professor, o poeta vai mostrando como há de se atingir aquele outro mar, império da alma.

A trajetória desse ritual iniciático começa em “Diogo Cão”. Pelo que o projeto poético pretende, não poderia ser outro que não ele. É que, ainda que haja vultos maiores que Diogo Cão, mero navegador, ele é o desvendador por excelência. No seu caso, e diferente dos outros, não importa o que fica desvendado, mais o que resta por desvendar, obra sempre inacabada, dada a pequenez do homem.

Se é pequeno o homem, grande é o esforço, porém. É ele – apenas nova rubrica para aqueles “movimentos da esperança e da vontade” – que impele o navegador para diante, sem que haja algo específico a se encontrar. Em “Diogo Cão”, melhor do que em qualquer outro herói, vale a fórmula de Agostinho da Silva (1959, p.21): “o que vale na empresa de buscar é a busca e não o encontro”. Sabedor de que o ato de navegar nunca finda, porquanto viver é desvendar, o navegador não se contenta com o achado, que abre sempre caminho para o por achar.

Mas a busca – o homem é pequeno – tem um fim:

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

Como já se sabe que “Deus” em Pessoa não é propriamente a divindade conhecida dos cristãos, essa “eterna calma de Deus” aponta para uma espécie de paraíso de sentido, já visto no “Horizonte”, de onde todo o desconcerto será para sempre banido. Aí, onde o símbolo e a coisa tiveram vencida a distância

que os separava, já não haverá o que desvendar. Será ainda navegador seguramente. Mas um navegador de mares que não têm tempo nem espaço.

Os outros heróis de “Mar Português” cumprem papel semelhante ao desempenhado por Diogo Cão. Com uma significativa diferença, todavia. Enquanto estes “acharam” seu porto – Bartolomeu Dias, o cabo; Fernão de Magalhães, seu estreito e Vasco da Gama, o caminho da Índia – aquele não achou nada que contivesse sua ânsia, e por isso continua a procurar. E a diferença acentua-se ainda mais quando se observa que os poemas que tratam desses heróis podem ser facilmente lidos como uma espécie de necrológio, chegando um deles a chamar-se “Epitáfio”. Não assim “Diogo Cão”. Vazado na primeira pessoa, o poema causa forte impressão de que Diogo Cão ainda anda a vagar, febrilmente firme, à cata de seu definitivo porto. Se a hipótese estiver correta, será esta a razão: portos achados, porto por achar.

Mas os portos achados, já se sabe, não possuem finalidades em si mesmos. Só valem na medida em que representam o esforço – lembre-se Diogo Cão – empregado na sua realização. É por isso, e não propriamente pelo resultado final, que Vasco da Gama é alçado à condição de Deus. E é por isso também que Fernão de Magalhães, mesmo morto, pode zombar dos titãs, já que a ousadia da alma, perdido o corpo, a faz conduzir as naus para “o resto do fim do espaço”. Finalmente, o mesmo se dirá de Bartolomeu Dias, o Capitão do Fim, desvendador de tormentas, abridor de horizontes.

Independente, pois, da obra que realizaram, esses heróis, todos eles irmanam-se na “febre de nave-

gar”. É ela, e não qualquer outra coisa, que os faz mover-se para adiante, e contra a qual até a morte é vencida. E é muito curioso que em nenhum desses três últimos poemas de que se está tratando – recapitule-se: “Epitáfio de Bartolomeu Dias”, “Fernão de Magalhães” e “Ascensão de Vasco da Gama” – se observam referências explícitas às obras por eles realizadas. No caso, não tanto absurdo nos dias que correm, de um leitor que desconhecesse por completo a história de Portugal, sairia da leitura dos poemas quase com a mesma quantidade de informações com que chegou. É que tais informações contam pouco para a concepção do mundo formulada em “Mar Português”, como exaustivamente já se observou: é que conta o dobrar, mas que a dobra; o buscar, mas que a busca; conta, enfim, o por achar, mas que o achado. Mortos ou vivos, os heróis encontram-se nessa ânsia.

Visto a partir daí, o poema “Os Colombos” – o poema dos anti-heróis – avulta em desdém. Por mais grandiosa a obra que essa outra categoria seja capaz de realizar, será sempre obra menor, porquanto move-a apenas a pragmática do encontrar, e não aquela luz que, ao produzir a obra, projeta o brilho de sua força para além da construção, em busca do horizonte verdadeiro. Que nunca – já se disse – se confunde com a obra. Para aquela categoria, a obra é o fim do navegar; para essa outra, iluminada, a obra será sempre o navegar do Fim.

Mas há ainda um outro tipo de herói, propositalmente deixado para o fim, que se destaca desses outros por uma condição, o anonimato, de suma importância para compreender-se a ideia de eleição

que se evidencia em *Mensagem*. Não se trata mais de louvar o barão assinalado, mas o homem comum, tão iluminado quanto aquele.

Esse procedimento não é – esclareça-se – originalidade de “Mar Português”. Na primeira parte de *Mensagem*, “Brasão”, Pessoa põe Nunálvares Pereira representando a coroa, como a marcar o ser rei como um dom que ultrapassa o dispositivo legal. Rei sem reino, Nunálvares é majestoso, mais que majestade, por escolha soberana da natureza.

E assim é também o homem do leme, maneira pela qual é apresentado o navegador anônimo que enfrenta – e vence – o mostrengo. Ora, esse poema, como já se antecipou, funciona como a espinha dorsal de *Mensagem*, desempenhando o mesmo papel que o Adamastor exerce n’ *Os Lusíadas*.

Em níveis estruturais, inclusive. Como sugere Scherner (1988), se se contar os poemas “D. João, o primeiro” e “D. Philippa de Lencastre”, incluídos em “Brasão” sob a rubrica “Sétimo (I)” e “Sétimo (II)” como um só, sendo o segundo apenas desdobramento do primeiro, os quarenta e quatro poemas de *Mensagem* ficam reduzidos a quarenta e três. “O Mostrengo” ocupará, nessa contagem, o centro do livro, ficando dispostos vinte e um poemas de cada um de seus lados. Ora, sabe-se que Pessoa se interessava por numerologia; impressionava-o o poder simbólico dos números. E *Mensagem* é o melhor exemplo disso, como esclarece Moisés (1989), em sua introdução à edição brasileira.

Entre as razões – porque há outras, seguramente – pelas quais o livro deve ter seus quarenta e quatro poemas contados como quarenta e três está a de ele

dividi-los em duas séries de vinte e um, número cuja simbologia em muito se aproxima das concepções ali expostas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 959), o vinte e um é o símbolo da maturidade:

Na Bíblia, o 21 é o número da perfeição por excelência (...) Simboliza a sabedoria divina, *reflexo da luz eterna ... por sua pureza tudo atravessa e penetra* (...) O jogo simbólico do Tarô mostra a virtude totalizante deste número muito bem, número que é o da última carta numerada, denominada O Mundo, e que designa a *realização, a plenitude, o objetivo alcançado*. (...) 21 é ímpar: é esforço dinâmico da individualidade que se elabora na luta dos contrários e abraça o caminho sempre renovado dos ciclos evolutivos. (Os grifas são feitos pelos autores.)

Cravado no meio, “O Mostrengo” diz-se como barreira entre um percurso feito e um outro por fazer, obstáculo que impede o transpôr-se de um ciclo evolutivo – mantenha-se a nomenclatura da citação – para outro mais perfeito. De fato, se se recusasse por abstrusa a hipótese dos quarenta e quatro poemas serem contados como quarenta e três, ainda assim “O Mostrengo” estaria antes de um conjunto formado por vinte e um poemas, o que reforçaria a ideia dos dois ciclos, o segundo mais perfeito que o primeiro.

Realizado o primeiro, Portugal depara com o obstáculo que barra a entrada para o ciclo da maturidade, para a era da perfeição. Será por isso, muito provavelmente, que a parte anterior a “O Mostrengo” hesite entre o vinte e um e vinte e dois, hesita-

ção que explicita o não se ter atingido a perfeição. O vinte e um posterior é, portanto, o caminho definitivo da perfeição. Para trilhá-lo, porém, é necessário superar o obstáculo, barreira a dividir o antes e o depois. Proprietário do desconhecido, o Mostrengo impõe-se pelo terror, desafiando o intruso a provar o limite de sua audácia.

Tarefa por demais grandiosa, não cabe a um herói – ainda que barão assinalado – realizá-la individualmente. Por isso, o homem do leme. Seu anonimato, ao tempo que o esconde, melhor o revela, pois fala de uma determinação que o transcende mas nele se sintetiza. Sua anônima solidão é, desse modo, apenas aparente, porque, embora sozinho, ele está acompanhado por uma multidão. Para dizer de uma maneira melhor, mais que acompanhado, ele é essa multidão, cuja vocação para o infinito supera o medo da morte. Assim o homem do leme refere-se a todos e a nenhum em particular. É um homem, sim, mas esse homem é a imagem de um povo inteiro, que tem na vontade de seu Rei e na determinação de seu agente seus traços identificadores. Em lugar desse homem poderia estar qualquer outro português, que todos se igualam na ânsia de desvendar. Domar o Mostrengo é encontrar a chave da perfeição. Essa busca é tarefa coletiva.

Embora “O Mostrengo” seja em todo livro o “episódio” que melhor se aproxima d’ *Os Lusíadas*, ainda assim há notáveis diferenças. Se ali o horror inicial causado pelo Adamastor pouco a pouco cede lugar à compaixão por seu desespero passional, como se tal desespero levasse à conclusão de que quem ama assim não pode ser inteiramente mau, aqui

não se desfaz a dualidade entre mal e bem. É como o mal puro em si mesmo que o Mostrengo é enfrentado (e vencido).

Outro aspecto a diferenciá-los é que enquanto em “O Mostrengo” o diálogo é com o homem comum, anônimo, n’*Os Lusíadas* ele se dá com o Gama, o barão assinalado. Não é difícil compreender a diferença. Já no primeiro verso de seu poema, Camões define sua concepção de história, a qual, resultando de grandes atos, vê o anônimo como mero figurante. Pessoa, por sua vez, contemporâneo da modernidade, sabe que a história não pode ser reduzida a esquema tão simples. Ao por o homem do leme em confronto com o mostrengo, Pessoa promove uma ampliação do conceito de “Lusíada”. E aí ocorre curiosa inversão: Se *Os Lusíadas* apresentam a individualização do coletivo pelo barão assinalado, *Mensagem*, ao contrário, coletiviza o individual pelo anonimato. No primeiro caso, o coletivo será sempre individual; no segundo, o individual é o coletivo.

Quaisquer que sejam as diferenças, todavia, em termos estruturais ambos exercem a mesma função, qual seja, a de representar o último obstáculo para que se atinja o Fim do Mar. De ambos os mares, o do real no caso de Camões e o do avesso no de Pessoa.

Ultrapassando o Meio (do poema e do percurso), isto é, vencido o obstáculo final, “as naus da iniciação” já vislumbram o Horizonte: “Vejo entre a cerração teu vulto baço / que torna”. Para cumprir-se a demanda, porém, muito há ainda que fazer (e sofrer), pois, como já se sabe, a desgraça é sempre o

preço da glória.

Anteposto aos dois últimos poemas dessa parte do livro, “A Última Nau” e “Prece”, que só dizem desse mar outro para além do mar, o poema que leva o nome do sonho e da ânsia, “Mar Português”, (re)afirma o doloroso trabalho implicado na travessia para a glória: “Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor”. Desvendar o mistério, ou seja, conhecer é o ato mesmo que faz o homem diferente da “besta sadia”. Ao elevá-lo a uma condição superior de aperfeiçoamento espiritual e moral, esse ato permite-lhe transitar para zonas inacessíveis àqueles que não ousam enfrentar o mostrego, vestimenta habitual do mistério. Conhecer é, portanto, sofrer. O desconhecer, já se sabe, não pode se pôr como alternativa, porque, embora guarde o homem do sofrimento, faz dele o “cadáver adiado”, o que o equipara a seres inferiores.

A “mísera sorte” e a “estranha condição” que condenam o homem à insatisfação eterna, de que se lamenta o velho do Restelo, recebem tratamento oposto em Pessoa. Se quanto ao velho elas são a condenação de que o homem não pode escapar, em Pessoa esse mesmo homem vence o estado que o quer “bicho vil e tão pequeno”, enredado para sempre na cerração da floresta de símbolos. Ao inverter a tese do velho do Restelo, o poema se põe como uma espécie de advertência: a travessia do homem para a glória, ou seja, para o mar que está do outro lado – destinação final –, reserva-lhe a dor como companhia inseparável. Mas a advertência é logo deslocada por uma firme convicção: infinitamente superior, a glória vale a desgraça.

Firmada a lição de que é esse (contente) descontentamento que impele o homem a seguir adiante, é hora enfim de aportar. Agora, acabado o mar de Camões, as “naus da iniciação” navegam por outras águas, aquelas sem tempo nem espaço, onde não há lugar para a desarmonia. Assim, o que antes se vislumbrava no interior da cerração como *vulto Baço*, agora é visão nítida e perfeita: “surges ao sol em mim, e a névoa finda”. E eis achado o verdadeiro porto por achar. É só querer. É só acreditar. E todo o Longe é perto.

REFERÊNCIAS

CAMÕES, Luíz Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: MEC, 1972.

CARVALHO, Joaquim Barradas de. *O Renascimento Português*. Lisboa: IN-CM, 1980.

CHANG, S. Linda e ISHIMATSU, Sonia. “*The poet as celebrant: epic ritual*” in *Mensagem*. Atas do II Congresso de Estudos Pessoaanos.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado. “D’Os Lusíadas” à “Mensagem”, In: *Camões e Pessoa – poetas da utopia*. Lisboa: Europa-América, 1983.

COSTA, Dalila Pereira da. “O Mar Português”. In: Atas do I Congresso de Estudos Pessoaanos. Lisboa.

GARCEZ, Maria Helena Nery. “Do desconcerto e do concerto do mundo em *Mensagem*” In: -. *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. São Paulo: Moraes, 1989.

KUJAVSKI, Gilberto de Mello. *Fernando Pessoa, o outro*. São Paulo: CEC, 1967.

HABERLY, David T. "Mythic history and personal revelation in Pessoa's *Mensagem*". In: Atas do II Congresso de Estudos Pessoaanos. Lisboa.

LOURENÇO, António Apolinário. [1990]. "Mar Português": aventura e iniciação. Lisboa: Colóquio / Letras, jan./ abril de 90.

MACEDO, Helder. "A mensagem de Fernando Pessoa e as mensagens de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro". In: Atas do IV Congresso de Estudos Pessoaanos.

MOISÉS, Carlos Filipe. Introdução a *Mensagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira., 1989.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: IN-CM, s/d.

PESSOA, Fernando. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1972.

SILVA, Agostinho da. *Um Fernando Pessoa*. Lisboa: Guimarães, 1959.

O outro livro das maravilhas é o título extremamente feliz dado por Francisco Ferreira de Lima à sua atilada análise da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – verdadeiro best seller dos séculos XVI e XVII, rivalizando mesmo com o Quixote. Discordando criteriosamente de estudos anteriores, neles aponta o defeito de origem: querer buscar “a interpretação de conjunto, mesmo reconhecendo a impossibilidade de fazê-lo”. (...) O caminho por que optou foi o de fugir à “obsessão totalizadora”, a partir do reconhecimento de que a Peregrinação é “um livro do deslumbramento”, como já o qualificara Eduardo Lourenço.

(**Cleonice Berardinelli**, sobre *O outro livro das maravilhas*)

Uma obra como a de Gabriel Soares de Sousa, assim como outras semelhantes escritas por seus contemporâneos, presta-se a diferentes abordagens, que podem tomá-la, separadamente, como objeto historiográfico, etnográfico, linguístico ou literário. Uma das felicidades de *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa* é justamente a de conciliar essas abordagens e beneficiar-se dos caminhos que se abrem ao explorar a interrelação entre a história e a literatura (relação ainda mais evidente no quadro mental do século XVI, mas que frequentemente não tem sido evidenciada).

(**Sheila Moura Hue**, sobre *O Brasil de Gabriel Soares de Sousa*)

O REAL E O AVESSO

Em suma, bem escrito, a ponto de correr o risco de chamar mais atenção sobre si do que sobre o pensamento que veicula ou as coisas que descreve. E este risco o ensaio de Francisco Ferreira de Lima corre permanentemente, dando-nos um sinal inquestionável de sua maturidade de ofício. Dir-se-ia até que a força do seu estilo guarda um ficcionista ou mesmo um poeta ciosamente aninhado nas dobras do ensaísta.

Massaud Moisés

ISBN 978-85-7395-277-3



9 788573 952773