

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

v.35 n.54 jul./dez. 2015

ISSN 1676-515X (Impressa)
ISSN 2359-0076 (eletrônica)

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez
Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez
Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)
Ana Lúcia Esteves dos Santos Mônica Valéria Vitorino
Bernardo Nascimento de Amorim Rogério Barbosa da Silva
Luiz Fernando Ferreira Sá Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Marcus Vinícius de Freitas Viviane Cunha
Maria Cecília Bruzzi Boechat Wagner José Moreira
Matheus Trevizam

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Beatriz de Carvalho Faria (UFRJ) Marcus Vinícius de Freitas (UFMG)
Ângela Vaz Leão (UFMG/PUCMinas) Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Annie Gisele Fernandes (USP) Mercedes Brea (Univ. de Santiago de Compostela)
Annick Moreau (Universidade de Poitiers) Paola Poma (USP)
Barbara Spaggiari (Universidade de Perugia) Raquel de Souza Madanelo (UNIFESP)
Bernardo Nascimento de Amorim (UFOP) Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Cid Ottoni Bylaard (UFC) Silvana Maria Pessoa de Oliveira (UFMG)
Edgard Pereira (UFMG) Viviane Cunha (UFMG)
Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF) Wagner José Moreira (CEFET-MG)
Lélia Maria P. Duarte (PUC-Minas)

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134 Fax: (31) 3409-5120
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista

do
Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 35	n. 54	145 p.	jul./dez. 2015
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
Duarte Drumond Braga

Formatação: Alda Lopes

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da
UFMG, 1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses,
a partir do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura
africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869

S u m á r i o

NOTA DE APRESENTAÇÃO	7
DOSSIÊ RUY CINATTI	
Os cadernos de campo de um etnopoeta: errância e registro nos poemas sobre Timor <i>The fieldwork notebooks of an etnopoet. Wandering and the need to register in the Timor poems</i>	
Duarte Drumond Braga	11
O engenheiro das flores <i>The engineer of the flowers</i>	
Leticia Villela Lima da Costa	21
Inédito de Ruy Cinatti <i>An unpublished writing by Ruy Cinatti</i>	
Vasco Rosa	43
Cinatti, improvável “maître à penser”: “ecce homo”... <i>Cinatti, improbable “maître à penser”: “ecce homo”...</i>	
Vera Borges	53
ENTREVISTA	
Memória de Ruy Cinatti: uma entrevista com Peter Stilwell <i>Memory of Ruy Cinatti: an interview with Peter Stilwell</i>	
Duarte Drumond Braga	67
SEÇÃO VARIA	
A <i>ars poetica</i> de Fernando Pessoa à luz da poética aristotélica <i>Fernando Pessoa's ars poetica at the light of Aristotles' Poetics</i>	
Maria Manuela Brito Martins	77

<i>Comissão das lágrimas</i> : o horror é representável? <i>Comissão das lágrimas</i> : <i>is the horror representable?</i>	
Cid Ottoni Bylaardt	101
A soldadeira na língua dos jograis e dos trovadores <i>The soldadeira in jongleurs and troubadours voices</i>	
Viviane Cunha	117
RESENHA	
JÚDICE, Nuno. <i>Navegação de acaso</i> . Lisboa: Dom Quixote, 2013. 93 p.	
Edgard Reis	135
NORMAS EDITORIAIS	139

Apresentação

Em comemoração ao centenário de nascimento de Ruy Cinatti, este número da Revista do Centro de Estudos Portugueses publica um Dossiê dedicado ao poeta.

Abre o Dossiê o artigo de Duarte Drumond Braga, que se propõe a ler a poesia de Cinatti como lugar em que a perspectiva do colonizador português sofre sucessivos deslocamentos epistemológicos, dando a ver as inúmeras contradições da denominada ideologia lusotropicalista então em voga. Por outro lado, reflete-se sobre o modo como a poesia cinattiana se recusa a assumir a pecha do exotismo, do orientalismo e do primitivo, que, muitas vezes, lhe é atribuída.

Em seguida, Letícia Villela Lima da Costa apresenta, em clave panorâmica, a faceta antropológica, etnográfica e ecológica do poeta, que se dedicou, seguindo o ideário humanista, a olhar com olhos não coloniais não só a geografia e a história de Timor Leste, mas também a rica e ainda pouco conhecida cultura de seu povo.

No terceiro texto, Vasco Rosa comenta o fragmento “Os meus amigos do silêncio”, retirado do diário, ainda inédito, que Cinatti escreve por ocasião de um cruzeiro “às colônias portuguesas da África ocidental”, realizado no verão de 1935.

Fecha o Dossiê o ensaio de Vera Borges, no qual, a partir da imagem do poeta como *maître à penser*, analisam-se aspectos da poética cinattiana, avaliando-a na sua dimensão multifacetada, “visionária e libertária, modelar no rigor científico, íntegra na abordagem confessional”.

Na sequência, publica-se uma reveladora entrevista com o Padre Peter Stilwell, atualmente reitor da Universidade São José, em Macau. Padre Stilwell é autor de uma pioneira tese de doutoramento sobre a obra de Ruy Cinatti, além de ter prefaciado algumas publicações póstumas do poeta, tais como *Corpo-alma* (1992) e *Tempo da cidade* (1996). Organizou, ainda, *Archeologia ad usum animae*, publicada em 2000.

Integram a seção VARIA três artigos. O de Maria Manuela Brito Martins expõe, em um primeiro movimento, algumas das principais ideias da teoria poética de Fernando Pessoa e de seu pré-heterônimo António Mora; num segundo movimento, discute a reapropriação feita por Pessoa, nos seus escritos filosóficos e estéticos, de certos pressupostos aristotélicos tais como se apresentam na *Poética*.

Cid Ottoni Bylaardt, por seu turno, reflete, à luz do pensamento de Jacques Rancière e Maurice Blanchot, sobre o estatuto do testemunho do horror bem como sobre os limites do irrepresentável, tendo por mote um recente romance de António Lobo Antunes, *Comissão das lágrimas*.

Viviane Cunha analisa, no interior da diversidade cultural da Idade Média, a presença da figura da soldadeira, emblematizada por Maria Balteira, tal como foi cantada e satirizada pelos trovadores nas cantigas de escárnio e mal dizer.

Encerra o volume a resenha de Edgard Pereira, cujo foco é um dos últimos livros de poesia publicados por Nuno Júdice, *Navegação de acaso*.

Silvana Pessôa de Oliveira
Duarte Drumond Braga

Dossiê
Ruy Cinatti

**Os cadernos de campo de um etnopoeta:
errância e registro nos poemas sobre Timor¹**

*The fieldwork notebooks of an etnopoet.
Wandering and the need to register in the Timor poems*

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo - FAPESP

duartedbraga@gmail.com

Resumo: O presente ensaio pretende dar conta da forma como a poesia de Ruy Cinatti é um lugar de negociação da alteridade. Daqui deriva que, nos poemas sobre Timor, a poesia cinattiana se recusa a assumir as poéticas do exotismo, do orientalismo e do primitivo. Em seguida, analisam-se algumas das relações entre poesia e ciência para a construção destes poemas.

Palavras-chave: Cinatti; Timor; alteridade; registro.

Abstract: This essay intends to explain how the poetry of Ruy Cinatti can be taken, especially in the Timor poems, as a place of negotiation of otherness. Deriving from this, his work refuses to take on the poetics of Exoticism, Orientalism and the primitive. The paper also analyses some of the relations between Poetry and Science regarding the writing of the Timor poems.

Keywords: Cinatti; Timor; otherness; record

Recebido em 13 de novembro de 2015

Aprovado em 15 de dezembro de 2015

¹ Texto oriundo de pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (número do processo 2014/00829-8)

1. As ambivalências do “discurso limite”

Na poesia portuguesa contemporânea, poucos são os autores que se dedicaram à representação dos mundos a leste da Europa. Como lembrou Jorge de Sena no prefácio a *Paisagens timorenses com vultos*, os literatos “em matéria de insulíndias não vão além das livrarias do Boulevard Saint Michel”.² Quando sucedeu ir mais além, essa representação muitas vezes se deu a conhecer por via das poéticas do “primitivo” ou do “exótico”. Ruy Cinatti é, segundo creio, uma grande exceção a este quadro, ou melhor, é um poeta que o trabalha em sentido desconstrutivo. É este o cerne da questão e também o nó de difícil deslinde: sem deixar de ser um autor que parte da tradição colonial portuguesa, Cinatti dela consegue deslocar-se através da crítica daqueles três *discursos* acima referidos. Com efeito, o poeta relativiza e mesmo questiona as poéticas do “exótico”, do “selvagem” ou do “primitivo”.

O presente ensaio pretende dar conta da centralidade da inscrição antropológica na poesia cinattiana, isto é, entender o seu interesse em registar o outro, sobretudo na medida em que esta poesia é um lugar de negociação da alteridade. O que posso chamar “inscrição antropológica” seria, nesta perspectiva, central para entender o seu funcionamento interno. Em seguida se verá como isso mobiliza e traz consequências para a relação entre poesia e ciência.

O lugar em que esta questão melhor se revela são os poemas sobre Timor, como seria de esperar. Com efeito, no enalço do poeta de herança decadentista e de prática parnasiana Alberto Osório de Castro, que viveu nessa colônia portuguesa, não exagerarei ao afirmar que Cinatti é um dos primeiros poetas a criar um discurso literário estruturado sobre o local. Trata-se de dar rosto a um território colonial tradicionalmente pouco atendido por Portugal e de construir um *corpus* de escrita plural sobre o território (expresso também em abundantes escritos científicos) no seio do qual estes poemas devem ser lidos.

Os versos de *Uma sequência timorense*, de 1970, ecoam a permanência de Cinatti em um território isolado e empobrecido, como no conhecido poema intitulado “Propósito inadiável”:

² SENA. Prefácio a *Paisagens timorenses com vultos*, p. 485.

O que magoa é ver o pobre
timorense esqualido beber
água do pântano,
onde se escoam lixos,
comer poeira
e saudar-me, quando
rodo na estrada,
deus ocioso.

Tantos e tantos outros,
timorenses esqualidos,
olham-me como se dever fosse
abrir covas,
plantar repasto
de milho, arroz e carne,
encher copos vazios,
de bebedeira e sonho,
que não magoe,
mortifique o ócio,
reanime o tempo.

Fugir é melhor que prometer
esperança em melhores dias.

Fugir é atrasar
o discurso limite
travado pelas rodas
da dúvida maníaca.

Eu não prometo nada.
Invoco os montes
feridos pela luz,
o mar que me circunda
em Díli terra-tédio e de má gente.

Afino-me pelo timbre
limpo das almas
dos timorenses esqualidos
que me soletram vivo.
E sigo,
limpo na alma e no rosto,
sujeito à condição que me redime.
Os Timorenses só terão razão
quando me matarem.³

³ CINATTI. *Obra poética*, p. 41-42.

Proponho, nas linhas seguintes, uma leitura deste poema como um violento deslocamento do lugar epistemológico do colonizador. Logo de início devemos ter presente que Cinatti fez parte da burocracia colonial portuguesa e que esta cena foi experienciada numa das suas muitas viagens pelo interior da ilha. Tais viagens de reconhecimento não originaram narrativas de viagem, com a clássica preocupação em relatar o “outro”, penetrando e desvendando sua cultura, mas algo de diverso. O poema começa por promover uma encenação irônica do colonizador enquanto descobridor: “quando/ rodo na estrada,/deus ocioso”.⁴ O eu lírico apresenta-se como deus ocioso que visita o timorense, numa ironia que desconstrói o lugar de autoridade do estrangeiro. Em outro momento do texto, o poeta coloca-se no lugar do colonizado, que se vê forçado a obedecer a uma ordem absurda:

Tantos e tantos outros,
timorenses esqueléticos,
olham-me como se dever fosse
abrir covas,
plantar repasto
de milho, arroz e carne.⁵

O objeto-timorense não é um objeto, nem é um sujeito que fala porque o sujeito colonial permite que ele fale, mas alguém que desde o início ocupa o lugar central do poema. Com efeito, o poema encerra com a inversão total desta situação:

Afino-me pelo timbre
limpo das almas
dos timorenses esqueléticos
que me soletram vivo.⁶

O eu lírico passa a ser representado, de uma forma dolorosa, na qual o ato de ser soletrado, isto é, de ser dito ou representado *vivo* equivale à encenação textual de uma postura talvez vingativa por parte do “objeto”. Ora, isto tem seu auge num sacrifício final do sujeito, que implica um apagamento no seio do discurso, em que o processo de “abdição” (para

⁴ CINATTI. *Obra poética*, p. 41.

⁵ CINATTI. *Obra poética*, p. 41.

⁶ CINATTI. *Obra poética*, p. 42.

usarmos um termo pessoano) de sujeito da escrita esteja completo: “Os Timorenses só terão razão/ quando me matarem”. De resto, o poema explicita que a questão aqui é de ordem discursiva e que há representações de parte a parte que permanecem num conflito irresolúvel:

Fugir é atrasar
o discurso limite
travado pelas rodas
da dúvida maníaca.⁷

Perante o conflito, a única solução é fugir, ou seja, sair do seio da produção de discursos conflituais que reside no fulcro da relação colonial, ainda que essa fuga seja, em última instância, apenas um atraso na resolução da seguinte questão: *pode o subalterno falar?*⁸ No final do poema ainda se mantém o que o poeta coloca de forma aguda, muito antes da formação da área dos Estudos Pós-coloniais, nos anos 70.

O mais curioso é que Ruy Cinatti faz tudo isto sem nunca abandonar uma postura ideológica colonial, o que cria uma situação muitíssimo ambivalente, pois toda a poesia sobre Timor, além da valorização da dimensão natural da ilha, é uma denúncia constante da exploração e da intervenção humana no ambiente, não hesitando em apontar o dedo aos governos coloniais dos quais fez parte. Cinatti faz, assim, uma espécie de auto-crítica do colonialismo português,⁹ sem contudo deixar de se inscrever nesse sistema e sem dar o salto para o anti-colonialismo. Como deixa claro na advertência final do livro *Paisagens timorenses com vultos* (1974) onde, embora paradoxalmente dê vivas à autodeterminação de Timor e dos timorenses, considera serem absurdas e abusivas, palavras suas, a sua independência ou a sua adesão à Indonésia.

Com efeito, Cinatti encarna as contradições, em termos ideológicos, do ideário lusotropicalista que o império português reciclou em sua fase de declínio, entre 1951 e 1975, como tem sido discutido

⁷ CINATTI. *Obra poética*, p. 42.

⁸ Pergunta que dá título a um famoso ensaio de Gayatri Spivak, um clássico dos “Subaltern Studies” e dos Estudos Pós-Coloniais publicado em 1983.

⁹ O que sem dúvida lhe terá criado problemas na sua vida prática. Com efeito, depois de ter sido chefe de gabinete do governador desta colônia portuguesa entre 1946 e 1948, o poeta se incompatibiliza com a administração colonial nos anos 50. As visitas a Timor ficarão cada vez mais condicionadas, até à definitiva proibição em 1966.

por estudiosos como Cláudia Castelo.¹⁰ Cinatti é um desses intelectuais portugueses do termo do império apostados em fazer uma realidade do discurso oficial que considerava o colonialismo português como sendo mais humano, por ser de matriz cristã, implicado que a violência e a agressão ínsita no ato colonial surgissem sob a imagem do paternalismo pelas culturas ditas menos desenvolvidas.

No entanto, e apesar de tudo isto, um poema como o que tratamos constitui uma desconstrução radical da lógica colonial. Nunca procurando corrigir o timorense, senão a partir dos seus desejos e realidades, o poema abre fraturas ou feridas incuráveis no pensamento colonial. Diferentemente da escrita etnográfica oitocentista, em que há um observador europeu e um “selvagem”, cujos lugares nunca são discutidos, o que há em Cinatti é uma permanente negociação do lugar do sujeito e do objeto no seio da observação poética. Por esta razão, Cinatti não pode, quanto a mim, ser inscrito na linhagem do exotismo ou do orientalismo na literatura portuguesa. Ao contrário do discurso exótico, a poesia cinattiana seria um constante diálogo interno, não uma representação unilateral. Como afirmou Jorge de Sena:

[Timor] não é porém, nele, uma paisagem literária, ou um daqueles pequenos mundos a que os poetas se agarram para criar-se uma pequena mitologia própria; é mais: um objeto em que se concretiza a aproximação do poeta consigo mesmo e com a vida humana dos outros.¹¹

Assim, mais do que o que a afirmação de Sena supõe, o mundo extra-europeu de Cinatti seria não apenas um mundo alheio aos discursos do exotismo, do orientalismo e do primitivismo, mas a sua ativa e meditada desconstrução a partir da representação tendencialmente questionadora da própria relação com o “outro”.

¹⁰ CASTELO. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa: 1933-1961*.

¹¹ SENA. Prefácio a *Paisagens timorenses com vultos*, p. 485.

2. Antropologia e estética, poesia e ciência

Como se acabou de ver, é central a inscrição antropológica na poesia cinattiana, o que permite lê-la como um lugar de negociação da alteridade. Porém, ressalto que isso é feito a partir da noção da poesia moderna enquanto espaço que implica a dimensão crítica, e não como mero campo passivo para plasmar questões culturais que lhe seriam exteriores ou estranhas. A questão antropológica é, assim, central para entender essa poesia enquanto objeto estético, não funcionando, na verdade, as duas dimensões de forma distinta.

Deste modo, a etnografia não será apenas, ao modo do simbolismo, uma metáfora para a escrita poética mas, talvez mais do que isso, a face de um projeto múltiplo: fazer do livro de poesia um “caderno de campo”, móvel e aberto, passível de reescrita, e por isso, um livro essencialmente moderno. Daí o poeta se auto-intitular, em poesia inédita de 1981: “marujo em terra, silvicultor, etno-poeta”.¹² Tal como o trabalho de campo da antropologia moderna, trata-se de um processo sempre sensível à auto-correção. O seu objetivo não é apenas dar voz ao objeto, mas, mais do que isso, partilhar com ele a autoria da pesquisa.

Com efeito, enquanto trabalho de campo, a poesia de Cinatti pode ser esclarecida a partir do conceito de “registro”. Estes livros de poesia sobre Timor constituem um *registro* do real que não se fecha na exatidão das imagens mas que, ao contrário, abrem essas imagens para o estremecimento emocional, tomando-as por base do comentário político, histórico, urbanístico, ecológico e científico que desenvolve nos poemas.

Vários dos poemas de um outro livro sobre Timor, com o título *Paisagens timorenses com vultos* (1974), desenvolvem uma aplicação muito literal desta capacidade de registro, noticiando ou listando objetos, espaços naturais, pessoas, cidades. A escrita cinattiana buscaria, com efeito, o entendimento entre poesia e observação antropológica, defendendo o que designa como o “conhecimento poético” enquanto uma das possíveis práticas científicas, no enalço de Goethe e de Novalis. Como afirma o autor, num comentário crítico à obra de Alberto Osório de Castro:

¹² O poema “Companheiros dos Mares”, com a data de 5 de setembro de 1983, terá sido distribuído xerocado na rua, como era prática do poeta em seus últimos anos de vida. É transcrito em *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 5-7, 20 out. 1986.

Não se pode ir mais longe na descrição, ao mesmo tempo poética e exata, científica e literária, provando-se, uma vez mais, que o conhecimento poético supera o conhecimento científico quando aquele afina pelo tom da verdade objetiva.¹³

Formulações como estas vão ecoar em toda a sua obra, propondo o fim da antinomia entre poesia e ciências, quer naturais, quer humanas. Há uma forma poética de registrar o trabalho de observação que é, talvez, o aspecto mais relevante do diálogo de Cinatti com o conhecimento científico e que implica não apenas uma inspiração na *praxis* científica do trabalho de campo, mas um descentramento da noção de autoria.

Assim, um dos aspectos mais importantes da dimensão crítica e auto-reflexiva da poesia de Cinatti seria recuperar para si uma inscrição antropológica, um espaço para o outro, também ao nível da própria composição poética e estruturação do livro de poesia. Ora, a intersecção das ciências mobiliza esta propensão, através do cruzamento entre poesia e botânica, geografia, história e antropologia, que são formas (muitas delas já descentradas em termos de autoria ou mesmo coletivas) de, em conjunto, falar com o outro. Tal processo perfila a combinação harmônica do discurso científico e pragmático e do discurso poético que a sua escrita visa, sobretudo nas obras sobre Timor.

Enquanto forma aberta, o livro de poesia *Paisagens timorenses com Vultos* realiza-o incorporando processos do discurso científico, tais como notas e anexos aos textos. Trata-se de uma prática que não é estranha à literatura colonial portuguesa, como Alberto Osório de Castro bem demonstra sendo, de outra parte, um conhecido gesto da poesia moderna. As notas de *The waste land* (1922) de T. S. Eliot, por exemplo, encarnam o criticismo poético a partir desses elementos paratextuais, bem como as de Jorge de Sena, autor que de modo obsessivo circunstancializa os seus poemas com referências às datas e lugares de composição. Já as notas de *Paisagens timorenses com vultos* (1974) de Ruy Cinatti, claramente inspiradas no pendor digressivo de um livro de Alberto Osório de Castro de nome *Flores de coral* (1909), que constituía uma referência para Cinatti, herdada, no contexto da poesia moderna, a herança do trabalho de registo e de observação que é, talvez, o aspecto mais relevante do trabalho de Osório de Castro.

¹³ CINATTI. *Obra poética*, p. 561.

Assim, a forma como nos poemas timorenses de Cinatti, a poesia é chamada a realizar este encontro implica que esta devesse enquanto corografia, isto é, registro de campo de um terreno concreto. E note-se, a este respeito, que uma das secções do livro em questão se intitula *Para uma corografia emotiva de Timor (1946-1972)*. Assim, um livro como este, dedicado ao território de Timor, realiza na literatura portuguesa um velho projeto modernista, tal como programado por Apollinaire em *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1918), e que vai mais longe do que o uso da ciência e da pesquisa como metáforas da poesia, conforme proposto pelo simbolismo. Com efeito, o que o poeta francês afirma em 1918 é já bem diferente:

Quand un poète moderne note à plusieurs voix le vrombissement d'un avion, il faut y voir avant tout le désir du poète d'habituer son esprit à la réalité. Sa passion de la vérité le pousse à prendre des notes presque scientifiques qui, s'il veut les présenter comme poèmes, ont le tort d'être pour ainsi dire des trompe-oreilles aux quels la réalité sera toujours supérieure. (...) Mais leurs recherches seront utiles; elles constitueront les bases d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique.¹⁴

Se descontarmos o tópico vanguardista da excitação pela entrada em cena da tecnologia na literatura, aumentando as capacidades perceptivas e expressivas do poeta, ficamos com a noção de que a poesia permite reunir de forma não-contraditória, ainda que possivelmente violenta ou chocante, discursos que até então estiveram fora dela.

Em termos contrários a estes, a formulação da relação entre poesia e ciência como oposição irreconciliável teve um momento importante no século XIX português, com Antero de Quental, que no opúsculo *A Poesia na atualidade* (1881) glosou o tópico oitocentista da morte da arte às mãos da ciência. Este tema vai voltar a ser endereçado em 1910 – em sentido distinto do de Antero – por Camilo Pessanha, numa importante resenha ao referido livro *Flores de coral* de Alberto Osório de Castro, não por acaso um livro de poemas também sobre Timor.¹⁵

¹⁴ APOLLINAIRE. *L'Esprit nouveau et les poètes*.

¹⁵ Cf. RUBIM. *Camilo Pessanha e a questão da poesia*.

O contraponto da atitude de tornar científica a poesia não é, contudo, menos importante: haveria que desenvolver uma ciência que fosse, antes de mais, uma verdadeira atitude poética perante o mundo, no sentido de uma compreensão global acompanhada de uma transformação criativa, ao modo do Romantismo Alemão. Citando Novalis:

A forma perfeita e acabada das ciências tem de ser poética. Cada proposição tem de ter um carácter autônomo – ser um indivíduo inteligível por si, invólucro de uma inspiração chistosa.¹⁶

Desta maneira, não é só a poesia que fará uso de processos científicos, mas também a própria ciência terá um Devir poético. Ou seja, o criticismo poético, acompanhado de seus traços já bem conhecidos: a impessoalidade, o questionamento do sujeito, é acompanhado de uma transformação do mundo, deste modo resolvendo o contraste entre a tão propalada impessoalidade da poesia moderna e um mundo que se veio tornando ausente de humanidade e desprovido de fascínio.

Referências

APOLLINAIRE, Guillaume. L'Esprit nouveau et les poètes. *Mercur de France*, n. 130, p. 385-396, 1 dez. 1918.

CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa: 1933-1961*. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

CINATTI, Ruy. *Uma sequência timorense*. Braga: Pax, 1970.

CINATTI, Ruy. *Obra poética*. Org. e pref. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

RUBIM, Gustavo. *Camilo Pessanha e a questão da poesia*. Lisboa: Caminho, 1995.

¹⁶ NOVALIS. *Pólen*, frag. 17.

O engenheiro das flores

The engineer of the flowers

Letícia Villela Lima da Costa

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

lelimavillela@gmail.com

Resumo: Este artigo trata de alguns aspectos da obra de Ruy Cinatti, poeta que, dentro do vasto panorama da poesia portuguesa do século XX, destaca-se pela sua singularidade. Sua poesia, bem como seus estudos científicos, evidenciam a preocupação e o conhecimento do autor com relação às questões ecológicas e antropológicas. Com sua formação científica interdisciplinar, tinha uma grande capacidade de enxergar a relação do homem com o meio em que vive de forma ampla e abrangente. Estas ideias refletem-se nos poemas que dedicou a Timor. A visão interdisciplinar e sensível do mundo torna sua obra poética e científica especial e singular, fazendo de Ruy Cinatti personagem fundamental na literatura portuguesa.

Palavras-chave: Ruy Cinatti; Timor; Poesia portuguesa do século XX.

Abstract: This paper concerns some aspects of the work of Ruy Cinnati, a poet whose singularity makes him an outstanding figure in the rich panorama of twentieth-century Portuguese poetry. His poems, as well as his scientific studies, testify to the author's interest and knowledge of environmental and anthropological issues. Thanks to his interdisciplinary scientific training he was uniquely able to see man's relationship with the environment. These ideas are clearly present in the poems he dedicated to Timor. His interdisciplinary and sensitive worldview makes his poetic and scientific work rather special and unique, so that Ruy Cinatti has become a fundamental name in Portuguese literature.

Keywords: Ruy Cinatti; Timor; Portuguese poetry in the 20th century.

Recebido em 21 de novembro de 2015

Aprovado em 27 de dezembro de 2015

Introdução

Na construção do discurso referente a Timor Leste, Ruy Cinatti figura como autor fundamental. Elaborou discursos sobre Timor, calcados na necessidade de se pensar as questões identitárias.

Com seu caráter multifacetado, Cinatti apresenta uma visão bastante ampla dos timorenses e de seu território através de sua obra poética e também dos seus inúmeros estudos científicos sobre o local e seus habitantes. É, sem dúvida, um dos poucos poetas que articula ciência e poesia, inaugurando uma nova visão de Timor. Graças à sua formação interdisciplinar – era engenheiro agrônomo, silvicultor, antropólogo, além de poeta –, podemos perceber nos seus escritos e na sua poesia uma enorme preocupação com as questões que envolvem o timorense e seu habitat.

Durante os diversos períodos em que esteve no território timorense, escreveu inúmeros estudos científicos, além das poesias. A análise de alguns desses documentos complementa a leitura da obra poética do autor. Fazem parte, também, desse universo discursivo as muitas fotos tiradas por ele, bem como os registros em filme, e ambos são elementos fundamentais para a compreensão global do discurso cinattiano acerca de Timor.

Podemos pensar as estadias de Cinatti em Timor em três fases: a primeira de 1946 a 1949, como chefe de gabinete do governador Óscar Ruas; a segunda de 1951 a 1956, onde desempenhou a função de chefe da recém-criada Repartição de Agricultura e a terceira em anos em que ele esteve lá por diversos períodos – 1958; 1961 a 1963 e 1966 - não só como agrônomo, mas também como antropólogo. É justamente essa formação antropológica que faz com que o autor estabeleça essa relação de proximidade e cumplicidade com o timorense.

1. Um nómada em escala de partida

Ruy Cinatti era um homem do mundo, grande amante de viagens e aventuras. A viagem, o deslocamento e o encontro com o desconhecido sempre o fascinaram. Tem razão Fernando Pinto do Amaral ao afirmar,

no prefácio ao livro de Cinatti, que “o sentido de dádiva e a vontade de comunicar talvez ajudem, não diria a explicar, mas pelo menos tentar compreender um pouco melhor a ânsia de nomadismo que desde sempre animou Ruy Cinatti e sua escrita”,¹ ou ainda quando diz que: “este constante impulso que leva o poeta a viajar a cada instante torna-o detentor de uma grande imaginação e fá-lo também idealizar certos locais cuja privilegiada beleza o seduz de um modo especial”.²

O sentimento de inquietação característico em Ruy Cinatti é bem descrito em um apontamento manuscrito, mostrando o seu interesse pelas viagens:

Como é admirável viajar, não importa aonde, desde que o desconhecido nos espera! Amanhã hão-de surgir novas coisas, tudo que é feito de imponderáveis, novas paisagens, outras faces, outras nuvens que me hão-de distrair do sonho e do quotidiano inevitável. Depois, há-de chegar o tempo em que eu me sinta como agora, e seja apenas um ser isolado que distribui as suas recordações ao longo das bissectrizes, que em mim se encontram como se no centro do mundo. À tarde ou à noite, como hoje, encostado à amurada do navio ou passeando, solitário, sobre uma terra que por agora, só me é permitido imaginar.³

No início de 1946, não vendo perspectivas de carreira e bastante insatisfeito com a falta de reconhecimento no trabalho, Ruy Cinatti demitiu-se da companhia de aviação Pan American, onde desempenhava a função de meteorologista. A esta altura, o Ministro Marcello Caetano nomeou uma nova administração para Timor. O futuro Governador, o capitão Óscar Ruas, fez um convite para que fosse seu secretário e chefe de gabinete. O convite foi prontamente aceito, e Cinatti chegou finalmente a Timor no mês de julho de 1946.

Suas primeiras impressões sobre a ilha foram realmente impactantes, e o recém-chegado deslumbrou-se com as maravilhas do território. Em documento intitulado *De Timor* (1949) faz uma pequena descrição do território, onde já se pode notar seu conhecimento de botânica, num discurso um tanto quanto científico:

¹ AMARAL *apud* CINATTI. *Obra poética*, p. 20.

² AMARAL *apud* CINATTI. *Obra poética*, p. 20.

³ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 32.

Quem desce pela primeira vez aos trópicos fica impressionado pela riqueza e complexidade da vida vegetal. Os panoramas de vegetação exuberante, os volumes de verdura de onde sobressaem palmeiras, bambus, árvores altíssimas e outros tipos de plantas, desencorajam, por vezes, o recém-chegado ansioso por conhecer o mundo que organizara, no seu espírito, de acordo com meia dúzia de regras aplicáveis à vegetação dos climas temperados. Tudo é novo e estranho.⁴

O estranhamento e a novidade proporcionaram-lhe uma imensa sensação de felicidade e vontade de percorrer a ilha em viagens de reconhecimento, o que efetivamente fez juntamente com o Governador. Entregou-se com ardor ao reconhecimento do território.

Foi assim que reconheci a maior parte da ilha, através de viagens repetidas que só vincaram o que havia de normal a observar. De avião, de automóvel e a cavalo, estas excursões abrangeram toda a ilha, desde a ponta de Tutuala, no extremo leste, ao território de Ocussi, na parte oeste.⁵

Foi um Timor devastado e bastante destruído que Cinatti encontrou em 1946. A invasão japonesa causara danos irreparáveis e a reconstrução se fazia urgente, daí a importância de tais viagens de reconhecimento, que certamente figurariam como documentação fundamental para auxiliar Timor na sua recuperação. Faz uma declaração indignada sobre a invasão japonesa:

Não se podem imaginar os estragos causados pela fúria de destruição dos japoneses. São os edifícios e as florestas. Foram as manadas de cavalos e os rebanhos de búfalos. Até os veados. E o estado miserável da população [...] confirma o martírio e a fome a que a ilha esteve sujeita desde 1942.⁶

A partir destas viagens Ruy Cinatti pretendia, como agrônomo e silvicultor, fazer uma minuciosa identificação da flora timorense. Além disso, buscava também, já com interesses antropológicos, iniciar um

⁴ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 173.

⁵ CINATTI. *Explorações botânicas em Timor*, p. 47.

⁶ CINATTI. *Explorações botânicas em Timor*, p. 175.

“estudo metódico e interdisciplinar do território, a fim de detectar as potencialidades materiais e humanas existentes”⁷ para que, a partir daí, fosse possível realizar o desenvolvimento equilibrado da ilha, o que já mostra sua visão integradora e pioneira, especialmente no que tange ao desenvolvimento autossustentável.

Em uma carta ao Governador, datada de dezembro de 1946, demonstra seu empenho em entregar-se a um estudo aprimorado do território, quando escreve que: “O meu entusiasmo pela ilha continua a ser o mesmo ou melhor, acrescido pelo conhecimento vivo da realidade. [...] a verdade é que estou preso a esta ilha e entusiasma-me o que se está fazendo e o que se deve vir a fazer”⁸.

A leitura de *A ilha verde e vermelha de Timor*, de Alberto Osório de Castro foi crucial para que ele desenvolvesse uma reflexão científica acerca da colonização:

O livro de Osório de Castro, além de ser exemplar único da história literária e de se assemelhar por estes e outros motivos à obra de Fernão Mendes Pinto, há-de ficar na literatura da especialidade como sendo a primeira contribuição moderna da fitografia timorense... O amadorismo científico e a falta de elementos informativos, longe de prejudicar a estrutura da obra, estimulou todas as faculdades da inteligência do autor, obrigando-o a aplicar a um mundo ignoto as várias facetas do seu poderoso talento descritivo. Qualquer coisa que se lhe depare é descrita com aquela frescura e novidade de quem inventa palavras certas para um conjunto de imagens que se experimentam pela primeira vez, sendo para considerar, sob um aspecto filosófico e político, que em 1909 tenha sido escrita por um poeta a seguinte afirmação: “Hoje a obra de colonização ou é científica ou não é nada.”⁹

Entretanto, Cinatti viu seus planos ruírem, pois Óscar Ruas o queria apenas para as funções de secretário de gabinete, confinando-o e limitando-o aos trabalhos burocráticos; mas, mesmo impedido de continuar suas atividades de investigação, aproveitou o tempo livre para

⁷ STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 176.

⁸ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 176.

⁹ CINATTI. *Obra poética*, p.560.

coletar exemplares de plantas e bichos da região. O resultado mais efetivo de tais andanças se faz sentir no estreitamento das suas relações com o povo timorense. Em uma entrevista dada em 1972, declara: “Comecei a perceber que os timorenses eram algo mais do que simples figuras exóticas numa paisagem já de si exótica.”¹⁰

Começou, então, a enxergar o timorense não como uma figura destacada, mas como um semelhante, e passou a ter uma grande preocupação em conhecer e, principalmente, respeitar sua cultura. A partir de então, os laços de amizade intensificaram-se e Cinatti chegou mesmo a fazer um pacto de sangue com dois liurais timorenses, D. Armando Barreto, liurai de Aissa e D. Adelino Ximénes, liurai de Loré, permitindo-lhe isto acesso a segredos, como a existência de pinturas rupestres ocultas.

Nota-se, então, que sua preocupação não se restringia apenas às condições econômicas e ao aproveitamento racional dos recursos materiais da ilha. A situação do povo timorense figurava como peça fundamental neste complexo jogo. Para ele, o timorense é a essência da ilha, e é extremamente necessário e fundamental conhecê-lo e, especialmente, respeitá-lo. O mais importante nesse estreitamento de relações com os timorenses é, sem dúvida, o fato de ele ter sido aceito pelos habitantes da ilha como um irmão.

Através das viagens de reconhecimento pelo território timorense, estreita cada vez mais seus laços de amizade com o povo da ilha e acaba por ganhar a sua simpatia. Na entrevista dada em 1972, declara que os timorenses: “baptizaram-me de ‘engenheiro das flores’ e de ‘senhor da chuva’ – isto porque me viam colher plantas com flores e tantas vezes se ter dado o caso de chover quando, chegado a qualquer sítio, era sentida a falta de água nos campos cultivados.”¹¹

Em um esboço de carta de 1946, recolhido de seu espólio por Peter Stilwell, Cinatti afirma: “Estar nas colônias transforma as pessoas e eu sinto-me de certo modo uma pessoa diferente. Timor prendeu-me com cadeias de ferro, a ponto de estar disposto a iludir o bom senso ou o que ele me indica.”¹²

¹⁰ CINATTI. *Obra poética*, p. 186.

¹¹ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 188.

¹² CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 188.

A paisagem o encanta e através dela há uma busca da compreensão da relação do Homem com o meio em que vive, já que esta é o elemento que liga o Homem e a Natureza. Para ele, a paisagem está além do que se vê, é algo que se sente, que se vive. É resultado de um processo bem mais complexo, e, assim como o homem, não é imutável. Ao contrário, está em constante mutação. Seguindo a perspectiva clássica, os geógrafos percebem a paisagem como a expressão materializada das relações do homem com a natureza, portanto não se pode dissociá-la do homem. Para Cinatti, a paisagem o liga a Timor. É o elemento primordial de ligação entre ele e o território timorense. No entanto, não é algo que se dá somente na visão, mas sim na alma. Em *Páginas de um Diário Poético*, o poeta traduz esse sentimento da seguinte forma:

Vivo as paisagens ao sabor dos afectos da alma. Sinto-as, mais ou menos, como sinto a sede, a fome ou outro qualquer desequilíbrio fisiológico, com a diferença de que a alma não tem limites nem tempo para se saciar. É como se a elas me prendesse – filhas da mesma mãe – igual cordão de placenta, e o sangue vibrasse unânime às diversas reações que as perspectivas, formas e coloridos possam despertar. Daí o sentir-me igual, quer me encontre num deserto frente ao magnífico mistério dos astros, quer como elemento contemplativo no organismo vivo da floresta tropical. (...) A paisagem é um estado de alma, ou de consciência, como lhe chamou Amiel; como tal, susceptível e aderente a variações infinitas. (...). De um ambiente aliciante, rico de promessas e de factos, belo como a alma do homem!... Timor. Segunda pátria minha.¹³

2. O poder simbólico da palavra

No livro *O despertar da águia*, Leonardo Boff ressalta que a origem filológica do termo *sim-bólico* provém do grego clássico e significa literalmente lançar (bállein) junto (syn), ou seja, “lançar as coisas de tal forma que elas permaneçam juntas”.¹⁴ Nesse sentido, enxergar nas coisas seu valor simbólico significa reunir as realidades, convergindo

¹³ CINATTI. *Páginas de um diário poético*, p. 2.

¹⁴ BOFF. *O despertar da águia*, p. 11.

as diversas forças num único feixe. A partir de tal concepção, pode-se compreender a relação de Ruy Cinatti com a natureza, os seres humanos e o mundo, já que ele procurava ver na natureza o seu valor simbólico e não apenas sua função utilitária e de manipulação.

Fernando Amaral afirma que “uma das principais traves-mestras da poesia de Cinatti consistiu numa associação entre a alma e a natureza, que mutuamente se correspondem e interpenetram.”¹⁵ Dessa forma, pode-se seguir o pensamento de Leonardo Boff, que ressalta que: “um ajuda reciprocamente o outro a existir e a se desenvolver. Todos se complementam e crescem juntos: as espécies, os ecossistemas e o inteiro universo.”¹⁶ Percebe-se aí uma busca de equilíbrio entre o ser humano e a natureza, que norteia o pensamento ecológico e humano de Cinatti.

As denúncias que faz contra aqueles que erradamente, contrariando a orientação bíblica, agridem a natureza atentam para a arrogância dos homens em relação à terra. Em um de seus inúmeros escritos, Ruy Cinatti chega a ressaltar que: “Com o seu poder creador o homem modifica a Terra, dá-lhe novos caracteres e desenvolve condições que pela sua particularização quase se individualizam do meio”.¹⁷ Neste sentido, o homem deveria usufruir daquilo que o meio ambiente tem, não de maneira indiscriminada, porém consciente e racional, para que a terra possa continuar a oferecer ao ser humano seus recursos naturais.

É interessante perceber que esta declaração faz coro com o que afirma Luís Carriso (professor de botânica da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, que realizou inúmeros estudos da flora colonial em Angola, e fazia parte do conselho do Império), cujos escritos foram lidos por Cinatti. Na conferência “O conhecimento da flora e o progresso da agricultura colonial”, de 1936, lê-se:

(...) o homem civilizado dispõe de um formidável poder de destruição, ao qual, em breve, não escapará nenhum recanto do nosso Globo, e é urgente, nos limites do possível, evitar essa destruição insensata, que fará desaparecer prematuramente, e para sempre, o mais

¹⁵ CINATTI. *Obra poética*, p. 20.

¹⁶ BOFF. *A águia e a galinha*, p. 133.

¹⁷ CINATTI. *Impressões de uma viagem pelos territórios portugueses da África Ocidental*, p. 5.

precioso de todos os documentários, aquele que a Natureza intacta nos oferece, o quadro maravilhoso da criação.¹⁸

É a partir de tais ideias que se pode começar a compreender melhor a visão que Ruy Cinatti tem da ecologia, (ciência que, a essa altura, dá seus primeiros passos), da botânica e do papel do botânico,¹⁹ que compreende aspectos muito mais complexos do que simplesmente identificar a flora de determinados locais. Cinatti compreende essa profissão como um indicador do meio no qual os seres vivos atuam e se inter-relacionam. Isto quer dizer que se deve conhecer o meio ambiente em que os seres vivem para que a preservação da natureza se faça de maneira eficaz.

O trabalho do botânico não pretende apenas alcançar, com objectivos de ciência pura o conhecimento das formas vegetais e das suas associações. Visa ainda outros objectivos: a investigação das condições do meio físico e biológico, do quadro em que a actividade humana se há de desenvolver (...). Como o cartógrafo, o climatologista, o geólogo, o zoólogo e o etnógrafo, o botânico é, mais do que qualquer deles, o dianteiro que abre o caminho à ocupação económica racionalmente conduzida.²⁰

Surge, nesse momento, um ponto de discussão e reflexão fundamental em relação ao meio ambiente, que é o importante carácter econômico que envolve a preservação da natureza, uma vez que é

(...) necessário proteger a Natureza, conservando alguns documentos que ela nos faculta, que, pela sua fidelidade, constituem a melhor base para a utilização científica das partes da Terra que ainda não foram abrangidas pela nossa civilização intensiva. A proteção da Natureza justifica-se assim, por motivos de ordem económica: corresponde a conservar um documentário do que a Terra é, para daí podermos inferir do que ela poderá ser.²¹

¹⁸ CARRISSO *apud* CAETANO. *Antologia colonial portuguesa*, p. 233.

¹⁹ É importante entender que aqui o botânico é encarado como um participante ativo na preservação da natureza.

²⁰ CARRISSO *apud* CAETANO. *Antologia colonial portuguesa*, p. 217-218.

²¹ CARRISSO *apud* CAETANO. *Antologia colonial portuguesa*, p. 223.

Pode-se dizer que Ruy Cinatti, como cientista, concordava com a visão apontada por Carriso, a qual defende que somente uma utilização consciente da natureza garante que ela permaneça equilibrada, e só assim os seres humanos podem continuar a usufruir do que ela tem a oferecer, garantindo a sua própria sobrevivência, já que se deve buscar um equilíbrio entre os três reinos da natureza.

É fundamental ressaltar que Cinatti desenvolve inúmeros estudos sobre Timor, resultado das diversas viagens de reconhecimento que o autor fez pelo território ao longo dos anos em que lá esteve. Estes estudos tratam principalmente da flora timorense, sem, no entanto, ignorar a preocupação com um estudo do homem, já que esses se complementam. O próprio Cinatti afirma que “A natureza existe estreitamente ligada ao homem, dominando-o e deixando-se constantemente dominar”.²²

Tais percepções refletem-se de forma bastante significativa na sua obra poética. Com poemas carregados de lirismo, o poeta busca as ligações essenciais com a natureza, pelo poder da poesia, refazendo esta aliança. Ela seria, então, o elo de ligação entre o Homem e a Natureza. Dentro desse pensamento, pode-se afirmar que a poesia cinattiana figura como a expressão clara dessa convergência, dessa aliança. Tal comunhão se dá no mundo das palavras, mais precisamente na poesia. O poder da palavra aparece em todo seu esplendor, pois, segundo Ruy Cinatti: “A palavra representa não apenas o instrumento graças ao qual nos expressamos, mas o instrumento de investigação, de invenção, por assim dizer, a chave da porta do mundo inteligível.”²³

Essas concepções refletem-se no fazer poético de Ruy Cinatti, especialmente em alguns poemas dedicados a Timor, muitos dos quais imbuídos de uma percepção que se pode chamar de “ecológica”, uma vez que fica clara, em seus versos, a preocupação em abordar temas relativos à ecologia, numa simbiose entre ciência e poesia.

O poema “Parâmetro Ecológico” é um bom exemplo de como se dá essa convivência da ciência com a arte poética. Dividido em três partes, na primeira, o poeta alude ao mito de Sísifo,²⁴ que representa a

²² CINATTI. *Impressões de uma viagem pelos territórios portugueses da África Ocidental*, p. 6.

²³ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 45.

²⁴ Sísifo foi condenado, por ter espalhado levemente seus segredos, pelos deuses do Olimpo, a rolar um enorme rochedo, incessantemente, até o alto de uma montanha.

terrível consciência da condenação a um trabalho inútil e sem esperança. Há um pouco de Sísifo em Cinatti neste sentido, uma vez que ele se sente aprisionado pelas tarefas burocráticas, que o impedem de realizar seu trabalho da maneira como gostaria. Por outro lado, a aguda consciência de Sísifo representa também a persistência, a única coisa que pode salvar um ideal mais humanista. Esta consciência, ou seja, a não-desistência, é a salvação, que deve estar dentro do espírito de cada um, fazer parte da essência de cada um. Essa salvação intima o ar que respiramos, que é o elemento de união da humanidade.

Parâmetro Ecológico

1

Aguda consciência de Sísifo,
que é no espírito
salvação humana,
intima-me o ar puro que respiro,
atende, atenta,
aviso ímpar,
o fecundo enlace:
Natureza-Tempo,
o devir no Espaço.²⁵

Na segunda parte, o poeta fala da devastação causada pelos colonizadores e pelas consecutivas invasões do território timorense. Condena a tentativa intencional de desfiguração do território, alertando para a cegueira da maioria dos governantes, que preferem não ver o que acontece. Faz de um pinheiro, o *podocarpus*, o símbolo da destruição causada pela mão do homem. Declara que este pinheiro está solitário devido à devastação (devemos levar em conta que nunca há um pinheiro sozinho). Esta árvore será o testemunho, para aqueles que por ali passarem, da ação predatória dos que destroem a natureza, transformando-a em um deserto.

Quando, finalmente, ele conseguia chegar ao cimo da montanha, a pedra caía novamente. O castigo imposto a Sísifo simboliza o sofrimento de ter a consciência da condenação a um trabalho inútil.

²⁵ CINATTI. *Obra poética*, p. 520.

É notório ressaltar que Cinatti, neste poema, já aponta para um problema que preocupa a humanidade nos dias de hoje: o processo de desertificação da Terra, que se acelera cada vez mais, devido aos constantes desmatamentos.

2

Onde passei havia florestas
há tantos anos...
Hoje, a paisagem é um deserto
de caules nus.

Ninguém me distende o esclarecer
de tal desengano.
Havia florestas, um crescer
sobrehumano.
Pedras e troncos isolados,
assistem sós.

O capim cresce. Ah, conhecer
o que assim foi, de sempre, com o tédio
– fruto visível de um sentir abstracto!
Ninguém, ou só poucos, ousam ver
a fundo, o facto.

Uma árvore só: um *Podocarpus*,
raro “pinheiro” de sensíveis cumes,
acusa a mão do homem, denuncia,
à vista de Maubisse,
subindo a estrada para a Cumiada,
o que ali havia...
Sinto vegetação nascer ao meu lado
como já foi na realidade
destas encostas – hoje pedraria
e cheiro a hortelã!...

Um *Podocarpus*,
vestígio de arvoredo
outrora extenso e imponente, solitário hoje.
Tamanha ausência
supõe anos de fogo arrepiando
montes circundantes.

Um *Podocarpus*,
sacralizado pelos Timorenses...
é testemunho
para os viajantes.²⁶

Na nota aproximativa a “Parâmetro Ecológico”, Ruy Cinatti faz uma descrição científica bastante minuciosa da árvore citada:

A podocárpea mencionada corresponde à espécie *Podocarpus imbricata* Bl., *Ai-Amal*, em *tetum*. Encontrei-a pela primeira vez em 1947 nas vertentes do monte Boicau, sebre-elevado a 2100 m, na cordilheira de Matebian, e, pouco mais tarde, no Mundo Perdido, a 1500 m. É dominante na floresta de chuva de montanha, constituída por razoável acervo de fanerogâmicas (dicotilédones, principalmente) e de criptogâmicas (fetos arbóreos, licopódios, musgos, líquenes e fungos), mas aparece, por vezes, sob forma gregária, em povoamentos quase puros (...). É uma árvore grande (alguns exemplares atingem 40m de altura), de madeira leve, branco-acastanhada, pouco resistente aos incêndios, embora subsista, por motivos que desconheço, em locais onde as outras espécies das subassociações desapareceram, como é o caso de Maubisse, mencionado no poema, e ali reduzida a dois exemplares decrépitos em 1958, talvez por ambos estarem protegidos por plataforma empedrada, como soe acontecer com as árvores sacralizadas pelos Timorenses.²⁷

Pode-se notar o profundo conhecimento do autor com relação à vegetação do território timorense. Em todos os poemas, o poeta faz questão de mostrar sua indignação contra as atitudes tomadas pela administração colonial com relação ao manejo da natureza. Ressalta que os governantes se utilizam dos recursos naturais, e transformam a natureza sem que haja uma preocupação em equilibrá-la e muito menos preservá-la. Para ilustrar melhor este pensamento, é interessante destacar uma passagem do estudo científico que Cinatti elaborou e publicou em 1950, intitulado *Esboço histórico do sândalo no Timor português*, onde o autor ressalta que a exploração dessa árvore cresceu em ritmo acelerado

²⁶ CINATTI. *Obra poética*, p. 251.

²⁷ CINATTI. *Obra poética*, p. 553.

no século XX. A passagem que segue abaixo confirma a ignorância científica/botânica dos administradores, que sequer se davam ao trabalho de conhecer as condições de cultivo do sândalo.

é que os administradores, no empenho em levar a cabo a empresa, limpavam a terra de quaisquer ervas estranhas e chegavam a extremos de cuidados tais que semeavam o sândalo em canudos de bambu! [...] Tudo isto porque se desconhecia, após 300 anos de exploração intensa, o parasitismo do sândalo!²⁸

Por fim, na terceira parte, o poeta acredita que sua poesia é a prova da cegueira dos homens que governam Timor, que, numa tentativa de justificar o que não pode ser justificado dizem que foi sempre assim. Mas a natureza sabe que foi devastada, destruída pela ganância dos governantes.

3

Meu gesto lento de fotografia
atesta cegueira aos governantes,
que olhando o que não vêem ousam dizer:
Foi sempre assim!

A Natureza, que é manjar dos vivos,
responde por mim.
Onde havia florestas há só capim
e fome que aos vivos arrebatava!²⁹

No “gesto lento de fotografia”, que os seus poemas evocam, Cinatti atenta para a preservação da natureza, ressaltando a beleza de seus elementos naturais. Defende uma política de aproveitamento racional dos recursos naturais, condenando a administração colonial, que parece não se preocupar com isso. E declara que:

os factos, os administrativos incluídos, confirmam-nas com maior eloquência nos efeitos desastrosos de uma política de exploração, a nível de depredadora, sem que tenha

²⁸ CINATTI. *Esboço histórico do sândalo no Timor português*, p. 6.

²⁹ CINATTI. *Obra poética*, p. 521.

havido, a menos de efêmeras insignificativas tentativas, a correspondente política de conservação e manutenção.³⁰

É interessante e extremamente belo o destaque que o poeta dá à importância da árvore: “A verdade é que ainda não me cansei de proclamar publicamente que em Timor A ÁRVORE É GARANTIA DO PÃO.”³¹

Partindo-se de tais declarações, pode-se reafirmar, como já foi dito anteriormente, que a ocupação desordenada e a utilização irracional do meio ambiente é uma das suas principais preocupações. Ele mesmo afirma que

(...) Timor iria ardendo, as árvores derrubando-se, a baía de Díli assoreando-se, as estradas escorregando, o solo lavando-se e calcinando-se, as fontes secando... em obediência a um processo administrativo certinho como um silogismo em que as premissas estão inteiramente falseadas. E quando teria sido tudo tão mais fácil, de início, se tivessem protegido as cumiadas ou outros locais estratégicos onde a erosão ataca, indomável: ou se tivesse lançado mão da sabedoria timorense, escalonando as vertentes abruptas em terraços empedrados, como em Marobo e Bágua; ou da própria crença dos timorenses gentios, que consideram sagradas e, portanto, intocáveis, as florestas de altitude...³²

Segundo a crença timorense, as florestas são sagradas, e, por isso, não deveriam ser tocadas e/ou modificadas pelo homem. Em outras palavras, o homem não tem o direito de mexer no que é sagrado.

3. Poeta por dom natural

No prefácio de *Um cancionero para Timor*, Jorge Dias afirma que “Cinatti é poeta por dom natural. Nasceu para sentir e para comunicar em poesia a beleza e o sentido oculto que vê nas coisas e na vida”.³³ Na sua

³⁰ CINATTI. *Obra poética*, p. 552.

³¹ CINATTI. *Obra poética*, p. 551.

³² CINATTI. *Obra poética*, p. 521.

³³ DIAS *apud* CINATTI. *Um cancionero para Timor*, p. 6.

singular combinação de cientista e poeta, capta como poucos o sentido real das coisas, já que: “Procura dar à sua poesia, quer no aspecto formal, quer no espírito, o máximo de identificação com o mundo real em que viveu e amou, mas interpreta esse mundo em termos exatos de cientista.”³⁴

Os elementos naturais exaltados em sua poesia não aparecem apenas para ilustrar seus poemas; mais do que isso, fazem parte do universo poético cinattiano de uma forma particular. Cada um deles tem um significado único, especial, como afirma Jorge Dias:

O espírito do poeta formado na disciplina das ciências naturais, permitiu-lhe chamar as coisas pelo seu nome. Não caiu nas abstrações pobres e banais comuns à maioria dos poetas líricos, que só sabem falar de pássaros, de árvores, sem saberem que todas as árvores, flores e bichos têm os seus nomes próprios, a sua vida própria e o seu significado próprio.³⁵

O próprio Cinatti afirma que “A poesia é a autobiografia do poeta ou do nómada em escala de partida: o seu cântico”.³⁶ Efetivamente, esse nomadismo é uma característica marcante na vida e na obra de Ruy Cinatti. O poeta é um “nómada em escala de partida”, ou seja, está sempre à espera de uma nova viagem, de uma nova partida, mesmo que seja para dentro de si mesmo.

A poesia é o cântico, o hino dessa nova partida. Baseando-se em tais ideias, deve-se levar em conta as palavras de Maria João Borges: “Ler a obra poética de Ruy Cinatti implica interrogarmo-nos, antes de tudo o mais, acerca da personalidade que nela se retrata, fazendo dos versos o roteiro da sua *peregrinatio*”.³⁷ Ainda de acordo com Maria João Borges: “A poesia tem a sua raiz numa experiência interior, de ordem metafísica. A orientação religiosa da personalidade determina o registo poético, que espelha, assim, o que é da esfera do biográfico.”³⁸

Somada a essa preocupação com as questões que envolvem o ser humano, a obra poética cinattiana é também impregnada por sua concepção cristã de mundo, que prega a igualdade e a fraternidade

³⁴ DIAS *apud* CINATTI. *Um cancioneiro para Timor*, p. 7.

³⁵ DIAS *apud* CINATTI. *Um cancioneiro para Timor*; p. 6.

³⁶ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 333.

³⁷ BORGES. Cinatti: a poesia como investidura, p. 130.

³⁸ BORGES. Cinatti: a poesia como investidura, p. 130.

entre os homens, seguindo os desígnios de São Francisco de Assis e o ensinamento bíblico “Amái-vos uns aos outros e ao próximo como a ti mesmo”. Pode-se então dizer que, em Ruy Cinatti, “vida e obra afinam por um diapasão religioso”,³⁹ ou seja, a religião e o entendimento cristão do mundo não são apenas a base, mas também elementos essenciais para a sua compreensão do universo. Essa maneira de compreender o universo consiste na inter-relação e na integração dos seres. A natureza e o universo dependem dessa interseção. Nas palavras de Leonardo Boff:

A natureza e o universo não constituem simplesmente o conjunto dos objetos existentes como pensava a ciência moderna. Constituem, sim, uma teia de relações, em constante interação, como os vê a ciência contemporânea. Os seres que interagem deixam de ser apenas objetos. Eles se fazem sujeitos, sempre relacionados e interconectados, formando um complexo sistema de inter-retro-relações. O universo é, pois, o conjunto das relações dos sujeitos.⁴⁰

Seu engajamento nas questões sociais, bem como a sua crítica à dominação colonial pode ser ilustrada também pela questão da *lipa*, que é um pano tradicional usado em volta da cintura pelos timorenses do sexo masculino. O governo de Díli havia decretado a proibição do uso deste pano no ano de 1954. Ruy Cinatti faz então um protesto condenando tal medida e envia-o para Lisboa. No documento, a indignação do autor com relação à prepotência e à arbitrariedade desta medida está bastante clara. Justifica o uso da *lipa*, ressaltando seu caráter prático e artístico. O autor parte em defesa da manutenção e, principalmente, do respeito pela cultura do timorense. Segundo sua opinião, esta proibição:

[...] denota a prepotência deste Governo, o completo desrespeito pela dignidade de atingidos e não atingidos, e uma imprevidência política que, em conjunto com outras do mesmo género, pode vir a ter conseqüências perigosas para a nossa soberania, (...). Sob pretexto de que a *lipa* era imprópria do sexo, deu-se foros de lei a uma arbitrariedade que, em última análise, evidencia total ignorância das condições locais e da cultura dos povos (...). Esqueceram-

³⁹ BORGES. Cinatti: a poesia como investidura, p. 68.

⁴⁰ BOFF. *A águia e a galinha*, p. 74.

se, no entanto, que o timor usa calção debaixo da *lipa* e que esta serve, não apenas para adorno que a tradição legitimou, mas sobretudo para os fins práticos de proteger o corpo contra o sol, contra a chuva, contra os frios da noite ou da montanha, contra os mosquitos, e até contra os espinhos do mato.⁴¹

Timor é, para Cinatti, um espaço de conhecimento e aprendizado de si mesmo e dos outros, e a sua poesia pode ser encarada como o testemunho dessa nova experiência. Isto faz com que esta ilha, tão longe de Portugal, assuma um lugar especial para o autor. Para Jorge de Sena, o Timor de Ruy Cinatti: “Não é, porém, nele, uma paisagem literária, ou um daqueles mundos a que os poetas se agarram para criar-se uma pequena mitologia própria; é mais: um objecto em que se concretiza a aproximação do poeta consigo mesmo e com a vida humana dos outros.”⁴²

Ruy Cinatti tinha um sentimento de compaixão para com Timor e os timorenses. Compaixão, entretanto, não no sentido de ter pena, mas no seu sentido original, de *compartilhar* o que o outro sente e pensa. De fato, ele compartilhava os sentimentos dos timorenses e esta compaixão, e todo o seu comprometimento com as questões que envolviam a ilha e seus habitantes, fez dele um homem especial aos olhos dos nativos, tão especial que foi aceito como um irmão. O pacto de sangue que fez com dois chefes timorenses é o ritual que celebra essa aceitação. Os dois homens, ao celebrarem o pacto, transformam-se num só. O ritual une-os, tornando-os aliados. O sol e a lua, elementos carregados de simbolismo, são as testemunhas desta união.

Em *Paisagens timorenses com vultos*, Ruy Cinatti descreve mais detalhadamente este ritual, onde se percebe a importância dos elementos naturais como fonte da energia que irá unir os dois homens:

Corta-se um dedo, mete-se dentro de um copo com tuasabo, aguardente de palmeira, e depois bebe-se. Há um sacerdote gentio que diz “*Maromakfeto !Maromak mane!*”, que quer dizer: “a energia que atravessa o sol fêmea, a energia que atravessa o sol macho”. A seguir, tal como sucede na consagração a um bispo, as mãos unidas e um lenço enrolado à volta delas, canta-se um poema: nós

⁴¹ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 220.

⁴² SENA *apud* CINATTI. *Obra poética*, p. 485.

dois somos amigos, se vencermos somos iguais, se formos derrotados somos iguais, tu bebeste a água da ribeira dela, eu também bebi a água da ribeira dela.⁴³

Ao ser aceito pelos timorenses como um irmão, um aliado, Ruy Cinatti transcende o papel de cientista/explorador/colonizador e passa, por juramento de sangue e, portanto de fidelidade, a fazer parte daquela comunidade, daquele povo. Assumindo Timor como nova pátria, torna-se português e timorense. A identidade timorense tem, entretanto, um significado particular, pois é escolhida pelo espírito e pelo coração. Sophia Andresen ressalta o significado desse ritual de união e consequente aceitação:

Ao longo dos dias, ao longo dos anos, muitas vezes falei de Timor com o Ruy. Contou-me como celebrara o pacto de sangue com o chefe de uma família timorense e como por isso, segundo a lei ancestral de Timor, se tornara ele próprio um timorense. De facto para ele Timor era uma verdadeira pátria. Para mim era uma ilha encantada no Extremo Oriente, mas para ele uma pátria – o lugar onde encontrara o seu destino.⁴⁴

Em uma carta a um professor seu de Oxford escreve:

Estou muito feliz em Timor. (...). Esta ilha é um paraíso antropológico, completamente ignorado e demasiado vasto para um homem só (...). Encontrei três lugares com pinturas rupestres, qualquer dos três no extremo leste da ilha, distrito de Lautem, posto administrativo de Tutuala (...). Tudo somado estou muito feliz e não voltarei à Europa dentro dos próximos seis meses. Os Timorenses são meus amigos e um deles disse que eu era como Deus. (“*Sr. Eng. à nês a Maromák*”)⁴⁵

⁴³ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 302.

⁴⁴ Excerto do prefácio a *À janela de Timor*. Disponível em: <www.ruialme.pt>.

⁴⁵ CINATTI *apud* STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 302.

Considerações conclusivas

Pode-se encarar como interdisciplinar uma visão que integra os diversos saberes, sendo, portanto, aquela onde há inúmeras interseções entre os diversos aspectos observáveis no universo. Ruy Cinatti, com sua ampla formação intelectual, apresentava esta visão interdisciplinar que se refletia constantemente na sua maneira de encarar o mundo. A interligação de ideias é a base, não só dos seus textos científicos, mas também de sua poesia. O estudo mais aprofundado de sua obra torna-se fundamental, já que essa concepção integradora, resultado dessa visão, serve para que haja uma melhor compreensão de quem somos e do mundo em que vivemos.

Seus estudos científicos e os poemas dedicados a Timor figuram como uma importante e fundamental fonte de conhecimento acerca do local. Através de seus escritos, o autor traz à tona questões essenciais do ser humano, revelando e, sobretudo, divulgando esta ilha, até hoje pouco conhecida.

Ruy Cinatti era, de fato, um homem à frente de seu tempo. Com alma inquieta, sua cabeça borbilhava de ideias inovadoras, que se refletem nos seus poemas, cartas e textos científicos. Foi pioneiro ao abordar questões ligadas ao aspecto ecológico e ao manejo consciente da terra, o que se confirma tanto pelos seus estudos científicos como por suas poesias. Com sua visão humanista, que integra todos os aspectos relativos ao ser humano, e dotado de intensa visão crítica, apresentou, com sua obra, Timor ao Ocidente, especialmente a Portugal, contribuindo de forma significativa para a ampliação do conhecimento acerca dessa então colônia tão distante e desconhecida.

No seu centenário, que se comemora neste ano de 2015, é de fundamental importância o resgate e divulgação deste poeta singular e de sua obra, que tanto contribuiu para a ampliação do conhecimento sobre o Timor Leste.

Referências

- BELO, Ruy. Apontamentos sobre o nomadismo em Ruy Cinatti. In: *Obra poética de Ruy Belo*. Org. e notas Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Pilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1984.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha – uma metáfora da condição humana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BOFF, Leonardo. *O despertar da águia – o dia-bólico e o sim-bólico na construção da realidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- BORGES, Maria João. Cinatti: a poesia como investidora. *Revista Ler*. Lisboa: Fundação Círculo de Leitores de Lisboa, 1997.
- BORGES, Maria João. *Em torno do conceito de “poesia pura”*: Cinatti, Sophia e Eugenio de Andrade. A poesia como investidora. Tese (Doutoramento em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.
- CAETANO, Marcello (Org.). *Antologia colonial portuguesa*. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias, 1946.
- CASTRO, Alberto Osório de. *A ilha verde e vermelha de Timor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- CINATTI, Ruy. *Obra poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992.
- CINATTI, Ruy. *Um cancionero para Timor*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- CINATTI, Ruy. *Archeologia ad usuum animae*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- CINATTI, Ruy. *Arquitectura timorense*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1987.
- CINATTI, Ruy. *Corpo-alma*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- CINATTI, Ruy. *Esboço histórico do sândalo no Timor português*. Lisboa: IICT, 1950.
- CINATTI, Ruy. *Explorações botânicas em Timor*. Lisboa: IICT, 1950.

CINATTI, Ruy. *Impressões de uma viagem pelos territórios portugueses da África Ocidental*. Lisboa: IICT, 1950.

RUBIO, Alfonso García. *Unidade na pluralidade – o ser humano à luz da fé e da reflexão cristãs*. São Paulo: Paulus, 2001.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

STILWELL, Peter. *A condição humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

Inédito de Ruy Cinatti

An unpublished writing by Ruy Cinatti

Vasco Rosa

Pesquisador

vr.janelasverdes@gmail.com

Resumo: Texto inédito de Ruy Cinatti.

Palavras-chave: Ruy Cinatti; Portugal; Poesia Portuguesa.

Abstract: An unpublished writing by Ruy Cinatti.

Keywords: Ruy Cinatti; Portugal; Portuguese poetry.

Recebido em 27 de dezembro de 2015

Aprovado em 29 de dezembro de 2015

O sonho das ilhas ocultas

Se a vida e a obra de Ruy Cinatti não se perderam já no esquecimento, isso deve-se em grande parte à perseverança de Peter Stilwell, que recolheu da residência do poeta o seu arquivo pessoal e biblioteca (ou, melhor dito: o que do seu arquivo e biblioteca restou de rapinas e saques ocorridos nos últimos tempos de vida de Cinatti) e o encaminhou para a Universidade Católica de Lisboa, onde foi conservado desde então e onde agora se promove o seu devido tratamento arquivístico e acondicionamento adequado, além dum inventário rigoroso, proximamente disponível também à distância.

Stilwell foi igualmente decisivo na publicação de alguns pequenos livros de poemas deixados prontos para impressão, e mais ainda dando a conhecer, no seu magistral *A Condição Humana em Ruy Cinatti* – um livro há muito esgotado, mas em breve disponível em e-book pela Universidade Católica Editora (por cortesia da Editorial Presença) – a existência de muitos escritos de juventude, aliás nunca reunidos em livro, e de um diário escrito intermitentemente ao longo duma década, de 1933 a 1943.

Parte desse diário foi escrito durante o cruzeiro “às colónias portuguesas da África ocidental”, no verão de 1935, uma experiência determinante na vida do poeta, então estudante de Agronomia. Aí também escreveu o conto “Ossobó”, que Jorge Dias considerou “caso único na nossa literatura moderna e muito grande em qualquer outra” e Stilwell admite como “quase autobiográfico”, porque expressão do “pássaro pensante” que o poeta reconhecia em si mesmo, a ponto de reeditá-lo – mais de três décadas depois – como *plaque* para dádivas natalícias em 1967. Alguns excertos de prosa de viagem seriam divulgados em revistas de alguma circulação mas hoje de consulta restrita, pelo que, no contexto do centenário do nascimento de Ruy Cinatti e dos trinta anos da sua morte, em breve serão compilados num volume justamente intitulado *A Alegria do Descobrimento. Dispersos e inéditos 1930-48*, também pela acima referida chancela universitária.

Da mesma viagem e diário pertencem as páginas inéditas adiante publicadas, que transcrevi do espólio de Ruy Cinatti depositado na biblioteca do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, e que de um modo especial nos aproximam do poeta feito prosador na sua primeira viagem de deslumbramento marítimo e tropical. Na solidão nocturna, no camarote e no convés, o jovem de 20 anos enfrenta a vastidão do Atlântico como campo aberto para os seus sonhos imaginados na leitura de autores clássicos, portugueses e ingleses, livros que simbolicamente levou consigo na mala e a que chama “amigos do silêncio”. Uma vez mais e sempre, a Aventura como eixo central da vida do poeta, afinal também um prosador e fotógrafo, ainda por conhecer, discutir e estimar – aproveitando o impulso dado por uma efeméride redonda que parece ser, entre nós, humanos, a condição *sine qua non* para que os inesquecíveis sejam um pouco menos esquecidos...

[Os meus amigos do silêncio]

12 de Agosto de 1935

Ainda que fosse esse o meu desejo, não podia ficar ali, no convés ao ar livre, gozando o prazer instrutivo de me encontrar com o Mar. Tinha como os outros de descer: as malas esperavam que as arrumasse no lugar conveniente onde, pela manhã, pudesse remexer sem incomodar os outros e sem me incomodar a mim.

Ia descendo as escadas e como agora, mas com a maior novidade das sensações novas, ouvia o barulho forte das máquinas e das hélices conduzindo e dando-me a impressão de um monstro escondido na caserna.

As malas dificultavam-me a entrada no camarote e isso irritava-me um pouco. Para que seria necessário usar malas?!... Perguntas como estas desapareciam logo, depois de as ter lido na parede branca do meu espírito e vinham outras a substituí-las à menor contrariedade que se oferecesse ao corpo.

Lembro-me bem do que fiz ontem à tarde. Pelo menos as impressões que se fixaram em imagens. Vou tentar. São imagens que se não seguem mas que de qualquer maneira invisível se ligam entre si.

Empoleirado no meu beliche, olho o camarote, olho as malas que os companheiros deixaram sobre as camas para marcar lugar. A vigia cortada por três varões de ferro deixa que o céu entre como deve entrar nas prisões e também o barulho uniforme das ondas a bater no casco (que bem que as oiço agora). Devo estar perto. Eu estou prestes a ser descoberto por um acontecimento interessantíssimo. Basta saltar para o chão para me encontrar ao nível suposto das águas, porque as ondas sobem mais alto e isto faz-me pensar no barco, a nossa prisão que nos leva a caminho da liberdade, prisão tão pequena no grande oceano onde nós somos ainda mais pequenos, porém com aspirações maiores que as do mesmo grande oceano.

Pronto. Aí vem a sensação de infinito que é tão insaciável até nas coisas pequeninas em que se nos depara. As coisas inanimadas parecem não possuir significação, mas é suficiente um segundo de nós próprios para elas a mostrarem com grandiosidade nunca sonhada.

Neste pequeno beliche quantos terão sido os que se evadiram pelo mundo fora, quantas esperanças se terão acalentado, desesperos, lágrimas,

estou certo de que as houve, sossegados no balanço que adormece? Sinto vontade de escutar...

Sinto vontade de escutar o que vem da escuridão, porque eu tinha começado por me ver no meu beliche a arrumar as malas e a reparar nas novas instalações. Tudo tinha forma, cor. Tenho mesmo a impressão de que poderia agarrar em qualquer coisa e sentir. Mas depois começaram as ondas a cantar e o céu luminoso a entrar pela vigia e é tão forte a impressão que deixo de ser eu para me confundir com as camas de ferro e com as malas abertas a abarrotar de objectos que julgo necessários.

E depois da impressão luminosa veio a escuridão. Só oiço o murmúrio das ondas em cântico de glória; elas cantam sempre e as vozes são inebriantes; é nesse cantar que eu, na escuridão, me aproximo daqueles que, antes de mim, fugiam na estrada livre do oceano.

Numa prateleira improvisada aos pés da cama acabo de colocar os meus amigos do silêncio e agora estou de joelhos, quase a adorá-los, embevecido de os ter aqui, tão perto que quando estiver deitado posso descansar os olhos neles e em cada um apreender uma sensação diferente. Ainda em terra, ao arrumar as malas, pus-me a escolher os que me deviam acompanhar. Percorria os títulos e ficava com saudade de os não poder trazer todos. Quais?! A vontade pedia que os trouxesse, todos, porque a todos amo. Mas isso era impossível e a certeza dessa impossibilidade punha-me indeciso na escolha. Até que o tempo que passava me obrigou a reagir. Quais?! Dava preferência aos livros de viagem e aos poetas que me falassem do Mar. Quem melhor me poder fazer compreender?! Quem melhor me poderia guiar e ensinar no descobrimento que fosse pressentindo?!

E como os livros são meus amigos. As letras, as capas, o sentido misterioso, profético em cada um deles, que me comove ou me faz sorrir, ter pena, alegria, saudade: todos os sentimentos que agitam a alma humana; os livros que nos deixam abstractos com o pensamento prolongado, indefinido ou os que nos respondem com franqueza, confiantes e nos deixam penetrados de luz clara. Há também outras coisas que eu não sei exprimir. Com eles vou viajar pelo mundo enorme, por eles pormenorizo a vida lá em baixo, no fundo largo, batalhando, e me animo a experimentar as empresas mais difíceis.

Demais, coloquei-os aqui tão perto que quando adormecer eles hão-de dirigir o fio dos meus sonhos para os sítios longínquos onde eu já nada sou.

Poemas, livros. Porque será que me agrada falar muito dos meus livros?! E porque será que me sinto desejoso de escrever para aqui muitas coisas sobre os meus livros?!

E a pena é que não sei dizer nada do que se passa agora em mim; tudo é puro como a água e o mundo das coisas que se descrevem ficou muito aquém da beleza que existe nos meus livros e que eu transformei.

No entanto procuro escrever. Que ao menos estas impressões relembrem daqui a muito tempo a simplicidade que se não descreve.

Lusíadas, poema do meu Portugal. A caravela que vai descobrir o novo mundo, a caravela que é Portugal todo desvendando o Mar no entusiasmo da grande aventura.

Portugal! Oh, o teu nome é lindo e heróico. O teu nome, minha Pátria, rima com todas as palavras que o homem descobriu para conceber a maravilha. Portugal! Teu nome é triunfal. O sangue que te percorre vem dos longes em que a história se perde: é ancestral. Bem o quer, e enquanto passar o tempo, será imortal o teu nome.

Vês, visionas a caravela, ó amigo inseparável. Cada peça necessária foi feita pelo homem. Em cada homem havia a mesma fé. E quando as peças se juntaram, a caravela ergueu-se sobre as ondas e foi ao descobrimento. E houve um homem que cantou a obra magnífica onde a razão se associa ao mistério e a beleza à eternidade. E desse homem prefiro esquecer o nome, porque a sua obra ultrapassou-o; foi a navegar pelos mares fora até aos confins do mundo. Portugal!...

A caravela avança. Ao sul está o cabo Bojador. Qu'importa se eu também sou marinheiro e se sei que o meu sangue vai a transmigrar nas quinças da bandeira, pelo caminho que o homem já sulcou.

A vida rude que nos faz ter coragem, força e alegria, eu a vivo agora e a visão da vida é cheia de glória.

O livro belo está ao alcance da mão. Abro-o, olho as letras tomando vida, vivendo como então.

A tarde anoitece e a palidez da luz espalha-se pela coberta onde nós vamos sentados. Alguém conta uma bonita história que nos faz ansiosos por conhecer o fim. São os Doze de Inglaterra? Parece-me que estou a gostar mais da fuga de Fernão Veloso e imagino os lugares de que me vou a aproximar.

E depois vem a grande tempestade: as pequenas naus desaparecem nos abismos líquidos e aparecem outra vez, trazidas no impulso tenaz do homem, subjugado pelos elementos e dominando-os; passam os

contos dos santos e dos heróis, dos cavaleiros e dos mareantes, D. João de Castro, Afonso de Albuquerque, sei lá, tudo porque vale a pena viver e viver combatendo.

Como me orgulho, orgulho santo este, na verificação de quanto a nossa vida é grande na sua majestosa realidade! Epopeia. Epopeia. Portugal! Esplêndido que vai ser, magnífico que já é, eu estar a ouvir o teu coração pleno de nobreza, pulsando sobre o Mar que atravessamos. O próprio Mar tornou-se Portugal! Como já me encho de saudade ao ouvir no marulhar das ondas as baladas dos marinheiros de outrora!

Passa um, passam dois. Hesito na busca de outra vida onde reine uma alma nova.

Peregrinaçam. Ó Fernão Mendes Pinto. A tua realidade sem deixar de ser fantástica aproxima-se de mim e de todos os homens. Já te não admiro, mas amo-te, quero-te como a um irmão. Não me esmaga a verdade da tua história, porque é de todos nós a sua iluminação, mais humana, mais perto de mim. É maior a tua influência na aventura e no deslumbramento que me arrasta numa vaga de entusiasmo e de desgosto. Ó meu irmão menor!

Assim é: a fuga, a indiferença, o esquecimento são impossíveis. E eu bem queria fugir. Porém, quando tomamos a consciência de um destino, podemos querer fugir-lhe muitas vezes, poderemos querer parar o curso dessa ideia; a voz do fundo da alma vem sempre a chamar em contínuas insistências e finalmente somos arrastados, de novo, pelo nosso próprio movimento. O plano em que vivemos tornou-se diferente.

Peregrinaçam. Peregrinação pela Terra fora, desejo cósmico da minha alma. Porque procuro resistir-lhe, sentindo-me na posse do irresistível!

Joseph Conrad, Stevenson, Masefield. Alguns poemas escritos em papel e copiados à pressa do livro de um amigo. Um deles realiza-se tão bem na memória que o poderia começar a recitar. O autor chamou-lhe “Sea fever” e é bem o título que o poeta lhe daria. “Sea fever”, a febre do Mar. E começa assim: “I must go down to the sea again | To the lovely sea and skye...”

A febre do Mar, a febre do desconhecido, o sonho das ilhas ocultas nas brumas do Oceano! Que deliciosas visões revivem na minha alma e lhe dão um sopro de saudade!

Conrad. Dele trago *Typhon*, a descrição das fúrias do vento e do Mar, do vento que vem do Mar e para o Mar traz a tempestade. Eu sei que

não vou para as regiões por ele descritas no seu estilo de nevoeiro e de mistério e que se adequa maravilhosamente ao ambiente em que melhor viveu. Ele subia os rios do Congo nas canoas indígenas e eu observo naturalmente e com comodidade tudo a que meus olhos for passando, de fora, sem sentir a vida das plantas insignificantes da floresta, colhendo as impressões em conjunto desordenado. Por isso quero ler de novo *O Coração das Trevas*. Talvez que assim possa, ao menos, ao de leve, aproximar-me da sua vida de aventura.

E o mesmo sucede a *Trader Horn*. Aos 19 anos e obedecendo aos seus impulsos, este rapaz arrojou-se para o centro de África e foi feliz. Maravilhoso gesto este, de se arrojarem para o centro do continente desconhecido e ser feliz! Assim desejava que me acontecesse.

O canto dos remos movendo-se nas águas, o contentamento das paisagens desvendadas, com que angústia lhe farão dizer agora, velho de setenta: “Ah, se eu pudesse voltar...”

Stevenson. O poeta do inesperado e delicioso encanto que para conter uma linda paisagem, escreve serenamente uma linda frase. Ao seu túmulo na ilha de Samoa vão meditar todos os que amam os seus livros. Caminho de coração fidelíssimo. Assim chamaram os habitantes da ilha ao caminho da sepultura daquele a quem tanto amaram. “An island landfall.” Uma paisagem insular. Evoco uma ilha distante, perdido no grande Oceano, lá longe, para o outro lado da terra, e vem-me em ligação subtil, desconhecida, a lembrança das ilhas de São Tomé e Príncipe. Estou certo de que em as descobrindo, lerei nelas “An island landfall”.

Outros sobrevivem, continuam, e a eles eu desejava mostrar como lhes quero. É evidente que nunca poderei mostrar como lhes quero. O desejo de completar o meu diário é que me faz ter a veleidade de transmitir o que a simpatia me sugere. Continuar não posso, é-me impossível; o tempo passa, é já bem tarde e os camarates recolheram os viajantes, quase todos aqueles para quem viver de noite é um hábito ou necessidade; só, de vez em quando, a luz é cortada à minha frente por um estranho, de cabeça baixa, que mede os passos ao longo do convés. Consola-me o pensamento, porém, de que esses de que não falo estiveram presentes comigo mesmo, enquanto eu ia escrevendo sobre os outros, nesses instantes em que eu falei dos outros.

Acontece-me o mesmo para com tudo: as impressões são muitas e mesmo que de todas desse conta, ser-me-ia impossível enumerar as sugestões que depois vêm. É a dificuldade que encontro na redacção

deste diário. Para quem todas as coisas são revelação contínua, é difícil isolar. Há uma impressão, aparece outra, e logo as relaciono; e a relação prossegue mesmo com o que se não depara aos meus sentidos. Há sempre um tesouro a descobrir e o pior é que desejo ser só para uma coisa e acabo, indeciso, por não poder ser todo para tudo. Abriu-se a porta misteriosa; para lá os caminhos aparecem, ao longe mais sombrios, menos perceptíveis, e eu fico parado a olhar para cada um, sabendo de antemão que qualquer deles é um destino certo, mas desgostando-me a escolha de um pelo outro.

Que resolução hei-de tomar? Não sei e talvez me não importe. Talvez esta impressão seja mais forte, esta ou aquela; porque não aceitar o que, à memória, juntou mais rapidez? É o que vou fazer naturalmente, mas sempre desgostoso. Eu sei que qualquer das impressões tomadas a capricho vale tanto como todas as outras que ficaram escondidas. Não fôra o tempo e a vontade irreflectida, seria maior a demora e porventura melhor a escolha, e talvez não porque afinal em todas permanece idêntica importância e a mesma beleza inicial.

Por isso, eu sei-o, quando falava do Fernão Mendes Pinto, os livros de que não falo ajudavam amorosamente ao estado do meu espírito e o mesmo será quando estiver no sul de Angola. Porquê?! Talvez porque, quando lá estiver, me hei-de lembrar da terra onde tenho vivido e onde os melhores dias se passaram, os plainos do Ribatejo, tanta coisa linda que já conheço e amo, com o entusiasmo com que hei-de amar ao que desconheço.

É tarde. Não posso escrever mais. Apetece-me dormir para me poder levantar cedo. Está tudo calado, adormecido, só o Mar não adormece e continua o mar escuro, iluminado apenas pelas luzes estranhas que nele vivem, com as ondas mais altas, o próprio oceano cada vez mais alto a esconder o barco que o navega. O Mar e a Noite coligam-se na luta, mas o navio avança no mistério que nos cerca. Outra vez. Há claros-escuros na coberta, tudo silencioso, o mesmo silêncio de outras eras, dos tempos em que as caravelas descobriram. Porque não? A noite convida, as velas correm desfraldadas ao vento nocturno. Sou o nauta do navio antigo que ficou de quarto. Nos céus vai uma estrela. Sê bendita estrela que nos guias. O navio corre mais depressa e o cordame range nas enxarcias. E eu sei que não posso ser o nauta do navio antigo, mas a ilusão persiste.

Cada vez mais tarde. Cabeceio de sono; o marulho das ondas e o silêncio da noite tranquila fazem nascer em mim o desejo de permanecer aqui mais tempo, de ser só eu o viajante do navio deserto à meia-noite. É bom estar só, acompanhado apenas do pensamento dos que nos precederam e dos que conosco vivem; só assim, por milagroso efeito, eu posso reunir os caminhos todos porque se me perde o espírito; só assim, em pensamento, eu posso, falando de um navio ou do Oceano, condensar na ideia o mundo inteiro da realidade e dos meus sonhos.

O tempo vai passando. A noite continua, mas já outras estrelas, que eu não vejo, porque um véu de nuvens revestiu o céu, vieram substituir as que há pouco me iluminavam. Eu tenho de descansar.

Cinatti, improvável “maître à penser”: “ecce homo”...

Cinatti, improbable “maître à penser”: “ecce homo”...

Vera Borges

Universidade de São José, Macau

vera.borges@usj.edu.mo

Resumo: Cinatti consubstancia em si o ideal do poeta profeta, portador de uma revelação, na tradição dos primeiros românticos, extremada na versão rimbaudiana, remontando as suas raízes à Grécia. Visionária e libertária, modelar no rigor científico, íntegra na abordagem confessional, a multifacetada e no entanto profundamente consequente obra de Cinatti começa hoje a merecer uma mais generalizada admiração, como a de que era alvo por um pequeno círculo de entendidos e cúmplices na aventura poética, que se tinham iniciado com ele, como ele, nos idos dos anos 40 do século passado. A sua obra, sempre lúcida e exigente, é consistente até na manifestação do desnorte. Em virtude da assunção plena de hesitações, contradições e incapacidades, do seu desassombro e versatilidade, Cinatti revela-se um improvável e desafiante *maître à penser* para o nosso tempo. Podemos ver também nele uma encarnação eloquente do “Ecce Homo”, o Homem das Dores, à escala da humanidade cinattiana: torturado, ciente desde muito cedo do seu pendor ou fundo lodoso, simultaneamente iniludível (em termos humanos), mas resgatável (pela graça divina).

Palavras-chave: Ruy Cinatti; Poesia Portuguesa; Modernidade.

Abstract: A visionary and a libertarian, Cinatti embodies the ideal of the prophet poet, bearer of a revelation in the tradition of the early Romantic, driven to its extreme by Rimbaud. He is remarkable for scientific rigor, and for the integrity of his confessional approach. Nowadays, Cinatti's work, versatile yet deeply consistent, is praised, as it happened in a small

circle of friends and admirers, his accomplices in the poetic adventure which they had started last century, on the 40s. Always lucid and demanding, he manages to keep consistent even when on the verge of insanity. Due to the full assumption of hesitations, contradictions and disabilities, and also due to his boldness and versatility, Cinatti proves to be an unlikely and challenging *maître à penser* for our time. He can also be viewed as an eloquent incarnation of “Ecce Homo”, the Man of Sorrows, at the scale of cinattian humanity: tortured, aware since very early on of his muddy penchant or foundation, unavoidable (in human terms), yet redeemable (by divine grace).

Keywords: Ruy Cinatti; Portuguese poetry; Modernity.

Recebido em 18 de novembro de 2015

Aprovado em 10 de janeiro de 2016

“Para quê poetas em tempo de indigência?”

Hölderlin

“Raios partam tudo!”

“Ci-gît

Quem nunca soube.”

Cinatti, sobre Pound

Neste momento é pacífico reconhecer em Cinatti um dos mais interessantes poetas portugueses do séc. XX, até pelos caminhos que o lirismo em português tem explorado desde então. Manuel de Freitas destaca a sua proposta de “um tipo de economia poética que só encontrará herdeiros tardios – e nem sempre conscientes desse facto – no século XXI”.¹ É um caso singular no panorama literário português, pelo cruzamento de muitos factores: a sua vinculação a uma matriz cultural anglo-saxónica, a sua imensíssima e diversificada cultura, o exercício de variadas profissões ligadas a específicas exigências científicas, a vivência de um catolicismo atuante e militante, o gosto pela viagem, pela aventura e pela existência nómada, efetivamente materializado na experiência de

¹ FREITAS. Posfácio a 75 *Poemas*, p. 114.

espaços além-mares... A somar a tudo isto, um desassombro raro, que lhe terá custado caro em termos profissionais, e um pendor para se manifestar “poeticamente”, digamos assim, na chamada esfera da vida real, quando a razão e a prudente e avisada conformação com as convenções sociais recomendariam sobriedade e contenção.

Como todos os grandes poetas, era um profundo conhecedor de diversificadas tradições literárias e, simultaneamente, da dicção poética mais inovadora e revolucionária do seu tempo. Tudo nele contraria a noção da poesia como (mero) exercício de retórica. Um poema como “Proclamação” tem na pena de Cinatti o valor de um credo e de uma súplica existencial:

Chuva:

A natureza não desce
A contratos. Nem a vida
Se mede pela razão.
A vida é toda mistério.

Quem largamente se deu
Não ofendeu a justiça
Mas viveu do coração

Na peculiaridade de certos comportamentos, Cinatti está bem acompanhado por grandes poetas como Teixeira de Pascoaes e Sophia de Mello Breyner, por exemplo, o que se explica pela sua pertença à estirpe dos que realmente vivem a poesia como visitação.

Por razões de personalidade, de natureza e de circunstâncias de vida, Cinatti foi mais longe, isto é, ficou mais exposto no que toca a comportamentos considerados erráticos pelo vulgo. Em grande medida terá sido a sua fidelidade à causa de que se autoproclamou paladino, Timor, que fez periclitar o equilíbrio já de si frágil de uma personalidade de que Peter Stilwell assinala desde cedo a instabilidade, a oscilação frequente entre estados de espírito extremos.²

A obra de Cinatti constitui a vários níveis um desafio. O modo como sublinha a implicação vital da sua poesia, a sábia (porque feita de conhecimento e jogo, muitas vezes irónico, com a tradição de várias literaturas) mistura de referências biográficas, *personas* literárias

² STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*.

(também) volvidas símiles pessoais, e de uma forma particularmente insistente e dramática, a implicação vital e poética que o espaço de Timor tem para ele, confundem algumas asserções da mais entronizada teorização e crítica literária.

Desde muito cedo aparece envolvido, com alguma responsabilidade, em projetos de natureza literária. Como os revolucionários *Cadernos de Poesia*, com as suas incursões num “lirismo voluntariamente agreste”, inventado “com muito eliotiana e pouco lusitana sensibilidade”,³ a lembrar, num terreno dicotomicamente extremado, que “a poesia é só uma”, de acordo com a declaração de princípios que assina com Tomás Kim e José Blanc de Portugal, de facto por ele redigida, dada a capacidade sintética que os primeiros lhe reconhecem; ou como a revista *Aventura* (1942-1944), reunindo nesta a vocação poética e a orientação católica. Para esta, de que é diretor, reclama o magistério de Jacques Maritain, Péguy e T. S Eliot. A sua definição de “católico poeta”, que expressamente se diferencia da de poeta católico, explicará porventura em grande medida o seu pendor para a intervenção, o compromisso ético e estético (como vertentes indissociáveis), que marcará a sua produção literária, a sua vida profissional, a sua convivialidade (traduzida em parte, e sem contradição, nos tentames evangelizadores de períodos mais ou menos catequéticos, e na participação em rituais animistas em Timor).

O que poderia ter sido apenas uma apetência juvenil e literária por navegações solitárias e aventuras em remotas ilhas no Pacífico acabou por lhe ser confirmado como vocação e oferecido pela vida, primeiro na emoção fundadora dum cruzeiro a algumas das então “províncias ultramarinas”, aos 20 anos, sob os auspícios do Estado Novo, depois, no périplo profissional por variados pontos do Império colonial português. Este proporcionou-lhe os horizontes recuados que a sua imaginação e sede de aventura reclamavam, nos moldes das iluminadas errâncias poéticas de um Rimbaud ou Alain Fournier, ou da aventureira e factual singradura de um Alain Gerbault, bem como o encontro fraterno com o Outro, a exigir o melhor de si, muito antes das sistematizações e valorações dos estudos pós-coloniais. Cinatti sonhou-se permanente “nómada em escala de partida”, numa deriva incerta, por força das humanas vicissitudes, sempre com um Norte bem definido: desde o início sabe-se aprovado a uma transcendência incarnada na

³ LOURENÇO. *Tempo e poesia*, p. 194.

figura redentora do Cristo. A vivência do “Ultramar” vai definir-lhe o variado e notável percurso profissional. Apura-lhe o olhar e inspira-lhe o verbo, por vezes caudaloso, exigindo-lhe rigor descritivo e precisão evocativa. Elegeu Timor como o seu centro, por lhe ter sido aí ofertada uma experiência do sagrado nos moldes em que Eliade a aborda na sua obra (1965). “O problema todo está na “pursuit of happiness”. Eu persigo Timor” (numa carta a Ruben A, 2015, 9).⁴ Funcionário colonial, Cinatti mobilizará todas as suas capacidades profissionais ao serviço da causa de Timor e dos timorenses, de quem se designa à *outrance* paladino. Ler a poesia de Cinatti de temática timorense é acompanhar as vicissitudes de uma administração colonial negligente e obtusa e o pranto, primeiro paroxístico, depois resignado, por uma perda irreparável e traição a uma verdade (pessoal) que a história ignora e descarta.

Cinatti debateu-se várias vezes ao longo da vida com a convicção de que tudo se saldaria para ele em fracasso e desilusão. Foi prematura e sucessivamente perdendo tudo o que poderia constituir amparo afectivo: a mãe aos 2 anos, “ferida” original, a instituir uma relação específica com a morte e uma ruptura em todas as paisagens, mesmo as do seu paraíso, desdobrando-as num além prometido pela saudade; depois, os avós maternos e paternos... A incompreensão irredutível do pai cedo lhe terá feito conhecer o peso da escolha de um destino próprio, de acordo com valores, verdades e inclinações a desmerecer a bênção paterna. “Ossobó”, primícia literária, já combinava o anseio e apetência pelo horizonte sem limites com o enredamento fatal no fundo lodoso do obó, ou de si próprio. Intuída e anunciada antes, a dádiva da poesia, entendida como existência plena, realidade intensa e promessa cumprida, Cinatti teve a graça de a viver, por mérito seu, na descoberta de Timor, que foi simultaneamente vivência e escrita.

Sentido de vida, logo, matéria da escrita, foi-o também o que na sua poesia designou como o enamoramento por Cristo – “O Cristo salvador, meu amor íntimo!”⁵ ou o “indivíduo Emmanuel” (em “Tau”).⁶ Peter Stilwell chama a atenção para o peso, em Cinatti, da noção da graça divina, ou amor gratuito de Deus pela humanidade, plasmado no facto de a partir de certa altura ter feito da expressão “Sectantumdic Verbo”, “Mas

⁴ ELIADE. *Le sacré et le profane*, p. 9.

⁵ CINATTI. *Obra poética*, p. 650.

⁶ CINATTI. *Obra poética*, p. 645.

dizei só a Palavra” (Mateus, 8,8) o seu “lema pessoal”.⁷ Assim faz amiúde um percurso do “Deus criador de tamanha aventura” ao “Crucificado, ao fundo, sorridente,/ enamorado oblíquo de um ardente pobre diabo”,⁸ como se os enamoramentos se espelhassem, num círculo consolador. O mesmo “pobre diabo” retrata-se em muitos poemas através de menções a abjecção e ao “vômito mais negro”. Resgata-o do vórtice do desalento mais fundo a retração da expressão auto-irônica habitual, que dessoleniza e aligeira o discurso, e a confiança inabalável no gratuito amor divino. A poesia dá voz às preces de que o homem Cinatti necessita, para esconjurar sombras e alucinações que o virão a perseguir nas ruas de Lisboa, nos anos depois de Timor. Como em “Ayin”:

Não deixes que o Ruy Cinatti apele para o Anjo da Morte ou que o aproxímem/ (...) Dá-lhe entendimento, sagacidade, cordura (...) // Dá-lhe memória a mais. A que Tu tens,/ daquele jardim a leste do Paraíso. Tempo é de o servir, o pobre diabo,/ mal torcido *cursillista*, mas agradecido pela Poesia, ó Pá, mas cavaleiro por Ti *a lo divino*.⁹

Vários poetas maiores, companheiros de geração de Cinatti, testemunham um apreço raro pela sua figura singular, em termos humanos e poéticos. Aliás, talvez nele o que mais se distinguisse fosse justamente a indissociabilidade entre uma e outra esfera. No círculo das amizades, em que procurava, ao sabor dos seus intermitentes regressos, a envolvimento familiar que de outra forma não teria, deixou a grata memória duma personagem única. Miguel Sousa Tavares recorda-o como o mais fantástico dos poetas que visitavam a casa: “o mais fantástico era o Ruy Cinatti, que nos convenceu que era o nosso irmão mais velho, regressado de outra vida em Timor e que esteve à beira de conseguir transformar-nos em guerrilheiros contra a precária disciplina familiar”. Sophia evoca-o no poema “Tão grande dor”, face ao “pasma atento das crianças”, no chão da casa de Lisboa, encantando-os com armas e gestos de dança vindos de um mundo fabuloso. A “dedicatória a Ruy Cinatti” da 3ª edição de *Coral*,

⁷ STILWELL. *A condição humana em Ruy Cinatti*, p. 75.

⁸ CINATTI. *Obra poética*, p. 645.

⁹ CINATTI. *Obra poética*, p. 649

porque neste livro
de folha em folha passam gestos seus
assim como de folha em folha em arvoredo
a brisa perde ao sussurrar seus dedos,

lembra-o como mentor ou inspiração da ideia de poesia que o livro materializa.

Mas a mais impressiva homenagem será talvez a do poema “O vidente”, ainda de Sophia, seguida pelo “No aniversário do poeta”, de Jorge de Sena, que noutra lugar se referiu à língua poética que Cinatti foi construindo em permanente diálogo consigo, com o mundo e várias vozes literárias em “décadas de honestidade”. Sophia saúda Cinatti como a encarnação do poeta vidente, de acordo com a via sonhada por Rimbaud.

Vimos o mundo aceso nos seus olhos,
E por os ter olhado nós ficámos
Penetrados de força e de destino.

Ele deu carne à vida que sonhámos

Cinatti consubstancia em si o ideal do poeta profeta, portador de uma revelação, na tradição dos primeiros românticos (como Shelley), extremada na versão rimbaudiana, remontando as suas raízes à Grécia, mais concretamente à dimensão oracular reconhecida ao discurso poético.

Esta comovida homenagem de “O Vidente” insere curiosamente o por vezes desarticulado Cinatti (ainda nas palavras de Sena)¹⁰ na linhagem de um Teixeira de Pascoaes, solene invocador, noutra clave, de outras Presenças. A síntese que Sophia faz de Cinatti empresta-lhe uma integridade radical, uma coerência e consistência a defini-lo como mensageiro de um absoluto que anuncia e transporta consigo, no “olhar azulado de visões”:

Veio dizer-nos qual a nossa raça,
Anunciou-nos a pátria nunca vista,
E a sua perfeição era o sinal
De que as coisas sonhadas existiam.

Nada mais longe deste retrato que a caleidoscópica, simultaneamente torrencial e sincopada, visão de si com que Cinatti nos brinda em

¹⁰ CINATTI. *Obra poética*, p. 485.

“poundianos” exercícios,¹¹ como “Contra os manifestos poéticos e outros” ou em “Os melhores anos da nossa vida (História contemporânea)”. Aí, Cinatti dá-se através de referentes muito concretos do seu quotidiano histórico (“Eu sou do fado-corrido/Londres-Lisboa-Timor./ Sofia, poesia, Agronomia, JUC, bebedeira, claridade/ nascendo em cada dia/ foram (se fosse ainda...) o meu enlevo”).¹² De todos os registos, de todas as matérias se alimenta este discurso, também por vezes (e por fases) colado à história nacional, aos factos políticos, de que é apontamento e comentário. Cinatti ironiza a ambição e orientação política: “E deixa de querer ser Pablo Neruda das direitas, deixa”.¹³ A sua poesia sempre se quis totalizadora, no sentido de abrangente em relação a tudo o que releva do humano, e interveniente, em nome duma responsabilidade cívica e dignidade moral que remontam ao fundamento da manifestação poética. Não há, neste aspecto, dicotomias em Cinatti, apenas, um desenvolvimento consequente:

Desde que me afirmo poeticamente
muitos se aproximam.

Desde que a poética desce a campo prático
Todos se recolhem¹⁴

Mas é em “Notícia necrológica”, tributo a Ezra Pound em *Conversa de rotina*¹⁵ onde podemos recolher alguns dos traços, homenageados em Pound, que descrevem igualmente, *et pour cause*, o mesmo Cinatti que tão vividamente marca a memória de poetas como Sophia ou Jorge de Sena. “Na relação básica com a escrita,/ nunca foi perito”; a dimensão político-ideológica da obra de Pound, tão incómoda para alguns dos seus admiradores literários, é também abordada por Cinatti, numa síntese original e positiva:

¹¹ MAGALHÃES. *Um pouco da morte*, p. 178.

¹² CINATTI. *Obra poética*, p. 232.

¹³ CINATTI. *Obra poética*, p. 234.

¹⁴ CINATTI. *Obra poética*, p. 616.

¹⁵ CINATTI. *Obra poética*, p. 393.

Em negócios, zero (...)

Na política aleatória, mísero
avestruz esquivo.
Erasmita nato recusou
honras de sempre –supositório.
Num país de caras lentas,
tinha uma face rápida.
Poucos lhe entenderam
certa perspicácia.

Os traços da *persona* poética de Pound que Cinatti mais admira são aqueles que encontramos também na sua escrita. Mas poderíamos falar sobretudo de uma afinidade primordial de carácter entre ambos, em tudo manifestada, nas escolhas de vida e de escrita, destacadas no tributo cinattiano a Pound:

Demais afeito ao ar livre
por solitário,
não poderia viver,
domesticado. (...)
De prover metáforas, na prosódia efêmera.
O movimento perpétuo
A sua ginástica.

Visionária e libertária, modelar no rigor científico, íntegra na abordagem confessional, a multifacetada e no entanto profundamente consequente obra de Cinatti começa hoje a merecer uma mais generalizada admiração, como a de que era alvo por um pequeno círculo de entendidos e cúmplices na aventura poética, que se tinham iniciado com ele, como ele, nos idos dos anos 40 do século passado.

Poderíamos ainda sublinhar a vertente cívica também muito (demasiado, segundo alguns...) óbvia em certos passos da sua obra, bem como a sua indefectível determinação na defesa das causas (perdidas...) de que se designou paladino. Em pura perda, portanto, e com largos prejuízos pessoais e profissionais. Até o momentâneo desatino em que a descolonização de Timor o mergulhou evocará outras emblemáticas perdas de razão. Eis Cinatti, distribuindo poesia em folhas volantes e pondo a sua diminuta audiência em bares do Bairro Alto a rezar o terço... Passamos para a esfera mítica, em que se acredita (acreditava) que a poesia, como sublime exercício, tem os seus custos; ela reclamaria, de

alguma forma, a imolação do seu sujeito. Veja-se o caso de Hölderlin, bem ciente do valor sacral do verbo poético e da sua função na *civitas*... Até nisso Cinatti atravessa a fronteira que separa a existência na sua trivial normalidade de uma outra esfera onde mito, idealização e excesso se confundem e instauram regras próprias.

No caso de Cinatti, haveria ainda que equacionar, neste percurso, a força do modelo crístico e o apelo a uma santificação *sui generis*, integradora, ecumênica, transbordante e inclusiva. Haverá uma implicação sacrificial inerente a um percurso que afina (também) por este diapasão. O apelo místico amoroso não apaga a carga marcial da figura crística, a que podemos associar as investidas cinattianas em direção à graça divina; a contrapor possivelmente a outro tipo de aproximação determinado pela figura de Nossa Senhora.

Mas estas são contas de um outro rosário. Basta-nos, para concluir esta evocação, lembrar a complexidade do sujeito cinattiano, patente na riqueza de registos que oferece na sua poesia. Ela é sempre lúcida e exigente, consistente até na manifestação do desnorte. Em virtude da assunção plena de hesitações, contradições e incapacidades, do seu desassombro e versatilidade, Cinatti revela-se um desafiante *maître à penser* para o nosso tempo. Um improvável *maître à penser*, esse homem que a si se retratou como “maduro de incerteza a vida inteira”, podemos ver também nele uma encarnação eloquente do “Ecce Homo”, o Homem das Dores, à escala da humanidade cinattiana: torturado, ciente desde muito cedo do seu pendor ou fundo lodoso, simultaneamente iniludível (em termos humanos), mas resgatável (pela graça divina).

Sua ambição foi jogar a parte precária.
Essa a sua glória.

O ar nunca lhe chegou.
Ci-gît

quem nunca soube.

Referências

CINATTI, Ruy. *Obra poética*. (Org.e prefácio de Fernando Pinto do Amaral). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.

CINATTI, Ruy. *Corpo santo. Uma antologia de poemas volantes*. Lisboa: Averno, 2014.

ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.

FREITAS, Manuel de. *Posfácio a 75 Poemas*. Lisboa: Averno e Casa do Gaiato, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Uma visita. *O Independente*, v. 21, n. 4, III, 1989a.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989b.

STILWELL, Peter. *A condição humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Presença, 1995.

STILWELL, Peter. Entre a botânica e a literatura. A poesia de um nómada. “Ruy Cinatti, 100 anos”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXXV, n. 1171, p.7-8, 19 ago. a 1 set. 2015.

Entrevista

Memória de Ruy Cinatti: uma entrevista com Peter Stilwell^{1,2}

Memory of Ruy Cinatti: an interview with Peter Stilwell

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo - FAPESP

duartedbraga@gmail.com

Recebido em 27 de dezembro de 2015

Aprovado em 8 de janeiro de 2016

Duarte Drumond Braga – O seu encontro com Cinatti deu-se por via dos versos ou da pessoa?

Peter Stilwell – Foi por via da pessoa. O Cinatti, quando voltou a primeira vez de Timor, em 1947, acabou por ficar em casa dos meus pais. Ele esteve então em Portugal até 1951, altura em que voltou para Timor. O pai proibiu-o de ficar em casa da avó, como era seu hábito antes de ir para Timor em 1946, e o Ruy viu-se obrigado a alojar-se em casa de amigos. Em 1951, eu teria 4-5 anos e já tenho memória dele nessa altura. Era uma espécie de irmão mais velho, a brincar comigo e a correr pelos corredores. Noutro regresso de Timor, ficou connosco uns dias na casa em Sintra em que estávamos a passar o verão. Uma manhã, quando tomávamos o pequeno-almoço na cozinha, apareceu com o

¹ Professor Associado da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, onde lecciona desde 1976, é atualmente reitor da Universidade de São José, em Macau (China). Doutorado com uma tese em Teologia sobre Ruy Cinatti, publicou em 1995 *A condição humana em Ruy Cinatti*, trabalho baseado na sua tese que ganhou Prémio Eça de Queiroz de ensaio. Editor e especialista na obra do poeta.

² Texto oriundo de pesquisa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (número do processo 2014/00829-8)

lençol da cama a cobri-lo da cabeça aos pés, a fazer de fantasma. Foi tão inesperado num adulto que nos divertimos imenso. Mais tarde, em 1973, quando fui ordenado, fiz questão de me oferecer um pequeno elefante maconde acerca do qual escreveu depois um poema a lembrar aquelas corridas pelos corredores atrás do meu elefante de pano. E a partir daí, encontrávamo-nos regularmente. Aparecia para a missa das 9, na Igreja de Santos-o-Velho, que eu celebrava, depois tomávamos um café e ele seguia para o seu emprego no Museu de Etnologia.

DDB – Mas antes ele está na Junta de Investigações do Ultramar...

PS – Sim, o Ruy foi investigador da Junta desde 1957. A esse título, foi primeiro para a Universidade de Londres e depois para Oxford frequentar uma pós-graduação em antropologia cultural. Mas, em Oxford, fizeram-lhe uma avaliação e concluíram que devia passar diretamente para o doutoramento. Um daqueles casos raros. Infelizmente, perdeu-se o rastro da tese que preparou ao longo de dez anos mas nunca chegou a defender.

DDB – ... que era precisamente sobre Timor.

PS – Exatamente. A razão porque passou da agronomia, ou melhor da silvicultura, para a antropologia foi por ter chegado à conclusão, como secretário da agricultura em Timor de 1951 a 1956, que não era possível levar por diante um projeto de desenvolvimento agrícola sustentável sem ter em conta a cultura nativa dos timorenses. De início, Cinatti defendia ativa e afetivamente a natureza de Timor – o que na sua poesia se reflete. Ela encarnava a sua imagem das “ilhas do Mar do Sul”. Daí a sua tristeza ao vê-la desrespeitada. Colonos portugueses chegavam, compravam terras e desbastavam-nas para produzir café ou outros produtos, segundo as modernas técnicas do Ocidente e os interesses do mercado. Mas as escarpas de Timor são íngremes e quando vinham as chuvas tudo ia, literalmente, por água abaixo. Isso contrastava com a sabedoria milenar no modo como as populações nativas atribuíam valor sagrado a certos bosques, considerados intocáveis. Graças a esse respeito, o terreno aí não deslizava. Dá-se então uma mudança na atitude de Cinatti. Se antes o encantavam as paisagens e os timorenses não passavam de “vultos” na sua escrita, à medida que descobre a harmonia entre cultura local e natureza, os timorenses tornam-se uma presença de carne e osso na sua obra, recolhe os seus mitos e até procura traduzir-lhe a poesia tradicional.

Dois juramentos de sangue estão na linha dessa evolução e ligam-no para sempre à população timorense.

DDB – E o interesse por Timor é antigo, não é?

PS – Sim, o Ruy herda do avô o fascínio pelo Oriente. Conta nos seus diários que, ainda em jovem, gostava de estender um mapa e traçar nele viagens. E essas viagens eram para a África, para o Oriente, e para as ilhas dos mares do sul. Quando chegou a Timor, em meados de 1946, encantou-se ao reencontrar esse sonho da juventude, entretanto perdidos. A Guerra Civil em Espanha e a segunda Guerra Mundial, assim como a influência da grande literatura e poesia ocidental da primeira metade do século vinte, tinham-lhe alterado os horizontes culturais. Era urgente participar na transformação da cultura europeia, que havia de renascer após o aparente colapso civilizacional das guerras. Mas, quando chega a Timor, em 1946, reencontra-se com o sonho de juventude, a exuberância das paisagens, a nobreza e vida simples de populações perante a destruição deixada pelos japoneses ao abandonar o território. Mas só muito mais tarde irá estabelecer pactos de sangue com dois *liurais*. Foi em 1962. Na altura fez também filmagens importantes das práticas tradicionais dos timorenses, que estão guardadas no Museu de Etnologia, em Lisboa. Levou com ele um profissional para as filmagens, mas era ele quem dirigia o trabalho. Aliás, temos provas que era um excelente fotógrafo.

DDB – Podemos dizer que Cinatti quer dar um rosto a Timor, de tal maneira que o nome dele se confunde com Timor. Quer falar-nos um pouco sobre isso?

PS – Numa entrevista de 1972, Cinatti diz que em Timor tudo para ele era poesia e que, por isso, poucos versos escreveu enquanto lá esteve. De fato, há nesses tempos um silêncio em termos de poesia escrita. Os poemas sobre Timor são do final dos anos 60, quando já não está nem espera que lhe autorizem voltar tão cedo ao território. São memória.

DDB – Mas são todos escritos *a posteriori* ou ele escreve também durante a sua estadia?

PS – Durante as estadas em Timor o que escreve são despachos, relatórios e cartas. Cinatti diz, a certa altura, que já não precisa de escrever um diário porque as cartas aos amigos são o seu diário. Na verdade, ele

guarda cópias dessas cartas – um recurso precioso, pois seria muito difícil recolhê-las hoje dos destinatários. Assim, temos hoje um registo, se não diário pelo menos semanal, de alguns dos anos em que Cinatti esteve em Timor. Algumas lhe terão servido de apoio quando, de memória, escreve poemas que evocam as suas experiências no território. Pelo menos, foram encontradas recolhidas num único dossier com aspeto de terem sido manuseadas.

DDB – E quem são os destinatários?

PS – São amigos com quem convivia em Portugal. Uma longa lista. Nalguns casos, como as duas ou três cartas a Ruben A, Cinatti adota um estilo jocoso, por vezes surrealista. Terão interesse literário, mas pouca informação biográfica. Outras dão notícia de viagens dentro ou fora do território, ou de acontecimentos que Cinatti presenciou. Notas e relatórios de serviço também se encontram no espólio, assim como uma recolha interessante de trabalhos preparados por administrativos para a progressão na carreira, com dados e costumes das povoações.

DDB – Era uma das perguntas que eu lhe queria fazer. Já temos uma descrição do espólio?

PS – A Fundação Macau subsidiou um projeto em que me empenhava há muitos anos. Permitiu contratar uma empresa especializada na organização de espólios que já apresentou uma descrição detalhada do espólio recolhido na Biblioteca João Paulo II, da Universidade Católica Portuguesa.

DDB – A primeira organização foi sua, não foi?

PS – A primeira organização foi minha. Nalguns casos, tratou-se de salvar documentos que estavam prestes a desaparecer. Foi em casa do próprio Ruy, onde cheguei algumas semanas depois da sua morte. Já tinha sido tirado tudo que parecia ter valor, incluindo os livros e os quadros. A casa estava vazia, exceto um monte de “lixo” no meio da sala e um pequeno quarto esconso, na inclinação do telhado, cheio de pequenas caixas de papelão para as quais tinham sido atirados e remexidos pelo Ruy cadernos de apontamentos, folhas soltas com poemas, recibos, bilhetes... Aí estava também um conjunto de pequenos dossiês que se

revelaram livros de poesia dactilografados, prontos para publicação. No espólio, representam cerca de um metro de prateleira de livros de poesia inéditos – o que é impressionante.

DDB – Portanto, aqueles que o professor publicou na *Presença* eram apenas uma amostra disso?

PS – Esses estavam mesmo preparados para a tipografia. Eram os que me pareciam em melhores condições para publicação. Depois havia folhas de poemas policopiados [xerocados] que o Ruy, nos anos 70 e 80 distribuía pelas ruas da cidade. Se tiver acesso a esses papéis, há-de ver que muitos dos poemas trazem indicação de pertença a um livro. Mas os nomes desses livros não coincidem com os dos dossiês que atrás referi.

DDB – Sei que está a preparar uma nova edição da poesia de Cinatti...

PS – Essa edição não é da minha responsabilidade, é da editora Assírio & Alvim, preparada por Luís Manuel Gaspar e com prefácio de Joana Matos Frias. Retoma e completa a edição publicada pela Imprensa Nacional no final dos anos 80. Penso que recolherá só os livros de poesia editados em vida. No meu projeto, está prevista a publicação de dois volumes de dispersos, organizados por Vasco Rosa. O primeiro recolhe textos anteriores a 1948. O segundo, textos referentes ao Oriente, incluindo os de cariz científico.

DDB – A relação dele com o colonialismo português é uma das razões pelas quais o Cinatti caiu um pouco no olvido, não é?

PS – Penso que são vários os motivos de um certo esquecimento. Em primeiro lugar, Cinatti não pertenceu verdadeiramente a nenhuma corrente literária. Não entra nem na tradição dos presencistas, nem do Neorrealismo. Pertence ao grupo dos Cadernos de Poesia, que é bastante díspar. Por outro lado, reflete alguma herança da poesia anglo-saxónica, o que não era comum na literatura de língua portuguesa – Fernando Pessoa à parte. Normal, nessa altura, era a influência francesa e, eventualmente, de língua espanhola. O grupo de Cinatti inclui vários jovens da área das ciências, como Jorge de Sena ou o José Blanc de Portugal, para quem o inglês é acessível. Cinatti também é da área das ciências, mas com a motivação de ter nascido em Londres e a vantagem de ter aprendido inglês em criança.

DDB – Ele era bilíngue?

PS – Não seria propriamente bilíngue. Era fluente em inglês e escrevia quase sem falhas. Apesar disso, pedia ao meu pai para rever os textos de responsabilidade que escrevia em inglês. Mas lia com gosto e comentava literatura em língua inglesa.

PS – ... depois há o fato de ser católico – e assumidamente católico –, o que não esteve propriamente na moda nos meios literários portugueses. Acrescente-se a sua ligação à administração colonial, quando a opinião dominante de ambos os lados da Guerra Fria é que as colónias estão condenadas a desaparecer, ou nunca deviam ter existido. Cinatti, pelo contrário, acredita no que pode e deve fazer nas colónias portuguesas. Vive mesmo horas do desânimo, ao ver que a administração em Timor trava, na prática, o potencial que o território teria para desenvolver uma nova cultura, espécie de fusão das culturas portuguesa e local. Fala já disso, quando começa a refletir sobre o desenvolvimento sustentável de Timor, nos anos 50; e aprofunda a ideia quando estuda nas culturas nativas o saber empírico de séculos sobre como conviver com a natureza local na agricultura, na administração e na arquitetura. Duas viagens consolidam o seu sonho. Ao passar pelo Irão, em 1965, visita Persépolis, e aí se espanta com a sabedoria dos antigos persas, que souberam integrar os povos do Médio Oriente num estilo de regime constitucional assente no respeito pelas culturas e religiões locais. Um ano mais tarde, passa pelo México, no regresso da sua última visita a Timor. A fusão que observa da cultura ibérica com as culturas azteca e maia deixa-o entusiasmadíssimo. O impacto é evidente em *Manhã imensa*.

DDB – Dá a ideia de ele ser uma pessoa muito entusiasmada...

PS – Era uma pessoa com grandes picos de atividade criativa, seguidos de quebras profundas. Há momentos em que caminha, viaja, parte ao encontro de coisas novas, observa minuciosamente o que se passa à volta. Talvez por isso, é um homem de pontes – espírito “ecuménico” que associa ao seu catolicismo. Dá-se bem tanto com gente do Partido Comunista, como da oposição democrática e do regime de Salazar. Mas no final dos anos 60, é-lhe evidente que o regime se esgotou. Nas eleições de 69, em que o Marcelo Caetano é eleito, vota na oposição, por considerar que o regime está caduco.

DDB – Mas é curioso ver que a poesia dele vai muito além do que seria uma poesia colonial. É uma poesia até contrária, porque dá uma voz muito forte ao outro.

PS – Recentemente, tive disso uma experiência muito viva. Convidaram-me para ir a Dili, em Julho de 2015, falar sobre Ruy Cinatti. Visitei e fiz uma das minhas palestras no Museu da Resistência, porque lá se encontra a obra do Ruy. Como escrevi no *Jornal de Letras*, devem ser poucos os membros da administração portuguesa celebrados como heróis da resistência na colônia que ajudaram a administrar. A realidade é que, em Timor, os livros de Cinatti são lidos e pedem-se novas edições. Isto é tão mais curioso quanto, depois da revolução de Abril de 1974, ele se ofereceu para seguir como conselheiro da administração nova, incumbida de descolonizar Timor, e respondem-lhe que não, que não é preciso. Deviam achar que era um poeta sonhador e incontrolável. Chegou a escrever uma carta para o *Diário de Notícias* – que não é publicada – a avisar que, seguindo os caminhos que tinham sido adotados, o processo não correria bem e a Indonésia aproveitaria para invadir. Meses mais tarde, dá uma longa entrevista ao semanário católico *Nova Terra*, em que volta a chamar a atenção para o risco de reavivar as tradicionais rivalidades entre etnias. No nevoeiro ideológico que predominava, o aviso feito de conhecimento da realidade simplesmente passou despercebido.

DDB – Como é que avalia o lugar do Cinatti na poesia portuguesa?

PS – Dizem-me que ele é lido e apreciado pela geração mais nova. Já o era pela geração de Joaquim Manuel Magalhães, agora é-o pela de Manuel de Freitas. Talvez seja pela forma direta, quase descritiva com que a poesia de Cinatti aborda a realidade. Joana Matos Frias, se não me engano, fala da sua escrita por vezes quase cinematográfica. Não fica pela superfície. Olha as coisas como são, com a objetividade que Cinatti tanto aprecia na ciência, mas ao mesmo tempo procura nelas uma dimensão de profundidade; ou talvez de transcendência – palavra que uso com alguma hesitação, porque nem sempre bem entendida. Encontro um certo paralelo com a cultura bíblica, sempre atenta à multifacetada condição humana de que dá notícia não pela filosofia mas pela subtileza da linguagem em grande parte narrativa; e depois os pequenos jogos de palavras, a metáfora bem escolhida que rasga a opacidade do acontecimento e abre para horizontes inesperados de humanidade. E, no limite – ou na recusa do limite –, a presença incontornável do divino.

DDB – E a poesia do Cinatti faria algo de semelhante?

PS – Tenho a impressão que sim. É claro que há na sua obra uma dimensão de fé. Mas não é uma poesia de sacristia. É uma poesia em que ciência e fé o mergulham e amarram ao cotidiano. É uma vida que tem sempre algo de espanto e encantamento com a realidade. Por exemplo, ser capaz de se espantar com uns gregos que, à refeição, partem os pratos num restaurante de Lisboa – está num dos poemas polycopiados recolhidos em antologia por Manuel de Freitas. Não é fácil para o leitor. Confesso que, inicialmente não apreciava a sua poesia. Ele dava-me os livros mas não me prendiam a atenção. Depois, por causa da tese de doutoramento, fui aprendendo a gostar...

DDB – Este ano foi o do centenário do poeta. Gostaria que nos falasse sobre o que aconteceu e o que está previsto.

PS – O poeta Manuel de Freitas publicou duas obras, uma antologia da poesia de Cinatti em geral e uma antologia das folhas polycopiadas, com um excelente posfácio. Em Macau, tivemos um simpósio com um pequeno número de professores universitários, seguido de um evento público. A Casa Pessoa promoveu um colóquio. Na Universidade Católica, acondicionou-se e concluiu-se a organização do espólio, e vamos entrar numa fase de a tornar acessível de forma digital, com a possibilidade das pessoas poderem interagir com alguns textos de forma virtual. Em Timor, houve três conferências sobre Cinatti e uma visita à Escola Portuguesa Ruy Cinatti, em Díli – os alunos fizeram um belo desenho de Cinatti na parede de entrada. Quando se vem de Portugal, onde o Cinatti é mais ou menos esquecido do grande público, e se descobre que o impacto da sua personalidade é assim tão grande em Timor, há a sensação de que isto lhe teria agradado sobremaneira. Depois, vão celebrar, em junho ou julho de 2016, os 50 anos da chegada do Ruy a Timor. Temos ainda a criação de um *website* dedicado à obra de Ruy Cinatti, que Vasco Rosa está a organizar. Por coincidência, em outubro completam-se os 30 anos da sua morte. Talvez esta combinação de aniversários possa contribuir para que o nome e a obra de Cinatti alcancem o relevo que merecem, como expressão desse encontro fraterno de povos e culturas que caracteriza o mundo da lusofonia.

Seção Varia

A ars poetica de Fernando Pessoa à luz da poética aristotélica

Fernando Pessoa's ars poetica at the light of Aristotles' Poetics

Maria Manuela Brito Martins

Universidade Católica Portuguesa

mbmartins29@gmail.com

Resumo: O presente estudo centra-se, particularmente, na teoria poética de Fernando Pessoa e de António Mora, procurando captar os elementos que se inspiram e se constroem em consonância com os motivos e as ideias patentes na poética de Aristóteles. Num primeiro momento o trabalho expõe algumas das ideias fundamentais da teoria poética de Fernando Pessoa e do pré-heterónimo António Mora, revelando os elementos constitutivos da concepção poética clássica. Num segundo momento, o estudo explora algumas características que compõem a arte poética de Aristóteles na sua *Poética*, reapropriadas por Fernando Pessoa na sua estética literária e filosófica.

Palavras-chave: Arte poética; estética; crítica literária; *muthos*; *mimêsis*; *ethopeia*; heteronímia; verosimilhança; ideia; imagem.

Abstract: This essay is focus particularly on poetic theory of Fernando Pessoa and Antonio Mora, trying to grasp the elements that are inspired and composed in line with the reasons and patent ideas in the poetics of Aristotle. At first the work exposes some of the fundamental ideas of the classic poetic theory of Fernando Pessoa and the pre-heteronym Antonio Mora showing the essentials elements of the doctrine of classic poetics. Secondly, the study explores some features that make up the poetic theory of Aristotle in his *Poetics* re-appropriated by Fernando Pessoa in his literary and philosophical aesthetic theory.

Keywords: *Ars poetica*; aesthetics; literary criticism; *muthos*; *mimêsis*; *ethopeia*; heteronym; probably; idea; image.

Recebido em 12 de maio de 2015

Aprovado em 3 de agosto de 2015

O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido”

António Mora

1. Introdução

A arte poética que pretendo aqui abordar, tomando como ponto de referência um dos nossos maiores poetas do século XX, tem um duplo sentido: procurar na poética de Fernando Pessoa os elementos que a especificam como modo de criação poética *per se* e, simultaneamente, revelar a crítica literária e estética pessoana, numa linha de construção teórica que mantém o cânon da crítica literária e estética clássica. Por outras palavras, a *ars dictamen* que assiste ao poeta Fernando Pessoa (1888-1935), expressa uma apropriação da tradição poética clássica, com o sentido do *novo*, re-escrito agora, à maneira da sua vocação poética.¹

¹ A categoria do “novo” é fundamental na percepção que Pessoa tem da estética e da arte, na Grécia. Por um lado, parece que a novidade só se deu uma só vez, e que o *novo* que poderá surgir, posteriormente, de novo, só se dá por acréscimo ou por erro e tateamentos: veja-se, por exemplo, os seguintes textos: *Obras de António Mora*, 2002, p. 101: “Da Grécia para cá temos agitado idéas e teorias, mas nil novum, nil novum...”; *A Nova Poesia Portuguesa no seu aspecto psicológico*, 2000, p. 54-55: “A inferioridade de Virgílio a Homero mostra que da Grécia para Roma a humanidade não avançou, que nenhum novo elemento espiritual lhe nasceu – o que nos indica nitidamente que Roma constituiu, não uma civilização, mas o prolongamento inferior e decadente da civilização grega. Só na Renascença nos aparece uma figura culminante, Shakespeare, que acusa sobre Homero alguma – não importa quanta – superioridade. Isto indica que a Renascença marca uma evolução real do espírito humano, o atingir de um grau já super grego de poder criador”; e no *Livro do Desassossego*, 2005, p. 103, Pessoa declara uma vez mais: “A ninguém admiro, na literatura, mais que aos clássicos que são a quem menos me assemelho. A ter que escolher, para leitura única, entre Chateaubriand e Vieira, escolheria Vieira sem necessidade de meditar”; *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, s.d., p. 142: “Da Grécia para cá não tem havido senão aplicações tortuosas e incertas da disciplina helénica”.

É nosso propósito, portanto, tratarmos, neste pequeno estudo, do ortónimo Fernando Pessoa e do pré-heterónimo António Mora,² figura ou personagem que aparece, tal como é referido por Luís Teixeira na *introdução* à edição crítica das obras de Pessoa, “num dos planos dos primeiros tempos (1907-1910)” e anterior, portanto, à génese heteronímica propriamente dita.³ Seremos conduzidos pela ideia que guia o próprio poeta a respeito da sua própria arte e da arte poética ou literária em geral. Na verdade, o ideário que nos motiva tem como corolário fundamental o próprio dizer do Pessoa: “A obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”.⁴ Por esta razão, o ato de produção artística é primordialmente anterior ao acto crítico da produção poética que a instaura e a inclui no prolongamento desconstrutivo da sua génese criativa. Mas, Pessoa é, provavelmente, o poeta da sua geração, aquele que mais teve consciência de que a crítica estética é a reconstituição consciente da arte poética, e por isso, enquanto poeta e enquanto teorizador e ‘construtor’ da arte poética, foi aquele que melhor assumiu a origem da teoria poética estabelecida na origem, de forma incoativa, pela tradição clássica grega aristotélica, mantendo-a consentânea com os desenvolvimentos da crítica literária moderna.

2. A arte poética clássica em Fernando Pessoa

Alguns estudos particularmente focalizados na presença do classicismo poético em Fernando Pessoa, tentam reconhecer quão conhecimento teria o nosso maior poeta do século XX, da literatura clássica, na sua vertente latina e grega, concentrando-se, portanto, estas análises, na produção poética do poeta e não na sua teorização sobre a estética literária ou sobre a teorização da arte poética em geral. Para além disso, estes estudos centram-se também, especialmente, nos heterónimos de Ricardo Reis, Álvaro de Campos, e em menor escala, Fernando Pessoa. Todos eles têm um enfoque na presença estritamente poética da matriz clássica nas *Odes* de Ricardo Reis e de Fernando Pessoa. Por isso, num desses estudos, em torno da dependência da métrica pessoana relativamente à métrica clássica de Horácio, é afirmado:

² A designação de pré-heterónimo é de Jerónimo Pizarro na sua *Introdução* ao volume X da edição crítica das obras de Fernando Pessoa, p. 9.

³ TEIXEIRA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 31.

⁴ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*, p. 12.

Tem toda a legitimidade interrogarmo-nos em que medida o alargado conhecimento da literatura latina, que Fernando Pessoa manifestamente revela, se deve a um contacto directo de leitura dos originais ou à mediatização da cultura inglesa profundamente imbuída da matriz clássica. Se é este último factor aquele que hoje comumente se invoca para explicar as múltiplas interferências com a Grecidade, que, à primeira vista exigiriam conhecimentos da língua grega não parece metodologicamente correcto afastá-lo *in limine* como hipótese, só pelo facto de estar confirmada alguma aprendizagem do latim”⁵.

Se comparássemos Fernando Pessoa e Jorge de Sena (1919-1978), ainda que este último, sendo de uma geração posterior à da de Pessoa, poderíamos ver que tanto um como outro têm o mesmo interesse pela crítica estética e literária. A única diferença entre um e outro reside no facto de que em Pessoa a sua estética está dispersa e fragmentada, para além de obedecer a um critério especificamente pessoano, como é o de estar vinculada à exploração heteronímica. Já em Sena (1966) constatamos que ela é bem mais sistemática e muito mais orientada para uma crítica estética e literária metodologicamente construída,⁶ além de que a sua crítica estética e literária se pauta por um alinhamento teórico próximo das análises linguísticas, semióticas e estilísticas contemporâneas. Mas o esteticismo de Pessoa e o esteticismo de Sena são divergentes quanto à amplitude da arte literária. Para Sena, a literatura é uma forma de arte, já para Pessoa toda arte é literatura na medida em que em tudo o que se faz e produz, se trata de ‘dizer qualquer coisa’, contraposta a um silêncio, que também ele se inclui na literatura:

Toda a arte é uma forma de literatura, porque toda a arte é dizer qualquer coisa. Há duas formas de dizer – falar e estar calado. As artes que não são literatura são as projecções de um silêncio expressivo. Há que procurar em toda a arte

⁵ LEMOS. *Fernando Pessoa e a nova métrica*, p. 25. Nesta publicação, que é a dissertação de Mestrado em Literatura Latina, o autor, entre outros aspectos, faz a descrição e o estudo de um inédito, o Ms. 122, do espólio de Fernando Pessoa, onde analisa a “curiosa tentativa prática de produzir poemas à maneira dos gregos e romanos”, p. 7.

⁶ Veja-se a este respeito o nosso estudo (MARTINS. *A teoria da crítica literária e da “crítica estética” em Jorge de Sena*, p. 139-151) sobre a estética de Sena.

que não é a literária a frase silenciosa que ela contém, ou o poema, ou o romance, ou o drama.⁷

Toda a arte é uma forma de literatura, porque a arte tem um valor universal, pois só ela alcança essa universalidade em função do que ela realiza e concretiza. Pessoa, na senda aristotélica, entende o produto da arte como uma coisa exterior, critério que o distingue enquanto modo de ser característico da *poiêsis* relativamente ao modo da acção (*praxis*), cujo produto reside no sujeito e não é extrínseco a ele. Ao contrário, o produto da *poiêsis* é extrínseco ao sujeito que o produz. Por isso, afirma o poeta: “Uma obra de arte é um objecto exterior; obedece portanto a leis a que estão subordinados os objectos exteriores, no que objectos exteriores”.⁸ Por isso, também afirma António Mora:

O grego reparou nisto – que uma obra de arte é uma realidade exterior; uma realidade exterior porém, que pertence a determinada categoria – à das cousas exteriores produzidas, fabricadas, pelo homem. D’aqui fatalmente um conceito de artista como sendo *um operario*.⁹

Em vários momentos, Pessoa insiste também no carácter objectivante da arte que, para além do seu modo real e concreto de ‘fabricação’, ou seja, de ‘creação’ obedece internamente, na mente do artista a um desdobramento do processo de realização:

Perguntando qual o fim da arte, o sensacionismo constata que elle não pode ser a organização das sensações do exterior, porque esse é o fim da sciencia; nem a organização das sensações vindas do interior, porque esse é o fim da filosofia; mas sim, portanto, a organização das sensações do abstracto. A arte é uma tentativa de crear uma realidade inteiramente differente d’aquella que as sensações aparentemente do exterior, e as sensações aparentemente do interior nos sugerem.¹⁰

⁷ PESSOA. *Páginas de doutrina estética*, p. 215.

⁸ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria crítica literárias*, p. 19.

⁹ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, v. VI, p. 313.

¹⁰ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, v. X, p. 171-172,

Mas este processo de realização, a que a obra de arte está sujeita, e de cujos elementos exteriores e interiores se compõe, faz incluir o modo *poiético* aristotélico naquele outro que é modelado pela acção (*praxis*) humana.¹¹

3. A teoria poética pessoana

A teoria poética de Pessoa é um tema que, na imensa bibliografia pessoana, tem sido pouco estudado, salvo raras excepções, e no sentido que já aludimos anteriormente. Para além disso, Pessoa manifesta, nos seus escritos ensaísticos, uma clara inflexão na teoria poética clássica grega aristotélica e platónica, que o demarca por entre os poetas da sua geração, quanto à sua doutrina estética e literária. Além do mais, aliando-se estes dois aspectos, o ideal clássico e a motivação que o próprio poeta tem pela doutrina estética e literária, denotamos o quanto há ainda a fazer no estudo desta questão no âmbito dos estudos pessoanos, com particular incidência nos elementos filosóficos clássicos. É por esta razão também que iremos defender, uma tese bem diferente daquela que é aventada por Georg Rudolf Lind, que afirma que Fernando Pessoa “não contribuiu com nada de notável para a crítica literária e pertence antes àquele género de escritores cujas ideias giram continuamente à volta da sua própria obra e personalidade e que, por essa razão, não chegam nunca a alcançar a objectividade e distanciamento necessários à avaliação da actividade artística alheia”.¹² Na verdade, esta percepção sobre a teoria poética de

¹¹ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, v. X, p. 170: “A arte grega, como se baseára na lucidez da atenção, era a arte (1) do equilíbrio, porque era do perpétuo contido pelo exterior, (2) da harmonia, porque era arte feita por gente com vontade educada; (3) do fasto, isto é, da acção humana, por ser essa a manifestação típica da gente de atenção clara e lucida”.

¹² LIND. *Estudos sobre Fernando Pessoa*, p. 229. Devemos, no entanto assinalar que Lind (1980), no prefácio da reedição desta obra, mas onde inclui, na segunda parte, outros estudos seus que estavam dispersos, mantém a distinção entre produção poética e teorização estética, considerando que a primeira é sempre superior à segunda e que por isso se justifica em Fernando Pessoa, que a sua obra poética valha muito mais do que as suas teorias estéticas. Como o nosso ponto de partida é preferencialmente a teoria estética literária de Fernando Pessoa, iremos sustentar aqui, uma outra posição teórica. Para além disso, na década de oitenta o espólio de Fernando Pessoa ainda era pouco conhecido e a publicação dos textos sobre estética ainda eram insuficientes.

Pessoa é ainda alicerçada na ideia de que há um hiato entre o processo de criação poética e o processo de reflexão crítica sobre a arte poética *per se*. Mas, não obstante isto mesmo, Lind dirá num outro momento do seu estudo que,

Nos seus *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, E. R. Curtius chegou à conclusão de que a crítica constitui, no século XX, um ingrediente de toda e qualquer produção espiritual elevada. Ao tirar esta conclusão tinha em mente, antes de mais, os grandes poetas de língua francesa e da inglesa; o seu juízo permanece, contudo, igualmente válido para um país situado na periferia europeia, como é o caso de Portugal, segundo comprovam as extensas notas de Pessoa para a teoria poética.¹³

Ora, a termos em conta o que é agora referido expressamente por Lind de que a crítica constitui no século XX um elemento constitutivo da própria criação poética, torna-se mais do que evidente que a estética literária de Pessoa, enquanto crítica poética, deverá ser tida particularmente em conta. Para além disso, ela poderá ser uma “mais-valia” no processo de compreensão da sua teoria poética e crítica literária, caso ela seja devidamente avaliada no amplo projecto da sua prosa ensaística. Na verdade, a teoria poética de Pessoa está especialmente documentada, na sua obra em prosa, nas *Páginas de estética e de teoria crítica literárias*, publicadas pela primeira vez em 1946,¹⁴ graças ao trabalho de organização e de selecção de um conjunto de textos inéditos, deixados em estado fragmentário por Fernando Pessoa. No entanto, a edição ‘crítica’ das obras de Pessoa que se tem vindo a realizar nestas duas primeiras décadas do século XXI, permite hoje verificar a amplitude do projecto de Pessoa neste âmbito, ainda que esta se apresente em estado fragmentário e inacabado.¹⁵ De igual modo, nas *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, publicadas também pela primeira vez, por Lind e J. Prado Coelho, graças ao trabalho minucioso realizado pelo primeiro, no espólio manuscrito de Pessoa, pode ler-se:

¹³ LIND. *Estudos sobre Fernando Pessoa*, p. 301.

¹⁴ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 12.

¹⁵ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa* (2002 e 2009).

Depois de ter percorrido os inúmeros maços de manuscritos do espólio, o caso mudou de figura, e pelo menos em parte. Eis o resultado: o autor esfíngico guardara na gaveta não apenas a maior parte da obra poética, mas também dos escritos em prosa. Caso raro na história da literatura, preocupara-o sobretudo a produção, e muito menos a publicação das suas obras. Além disso, falecera cedo demais para dar aos seus escritos em prosa a arrumação que conseguiu dar às obras em verso.¹⁶

Por consequência, Pessoa manifesta, nestes escritos, uma preocupação pela teoria da arte poética, que implica não só uma forma de autognose da sua própria criação, mas também de estética literária e poética, com uma clara opção pela vertente da crítica da arte poética em geral. Para além dos textos que já aduzimos, deveremos referir ainda textos, onde Pessoa expõe a sua teoria poética em função do ideal grego e que foram publicados em 1912 na revista *Águia*,¹⁷ no *Livro do Dessesgo*, e ainda, de forma dispersa, na correspondência e na revista *Athena*.

4. A *technê poiêtikê*: princípios aristotélicos na arte pessoana

A arte poética clássica é apregoadada por Pessoa e pelo heterónimo António Mora,¹⁸ como uma possível resposta a uma teoria estética

¹⁶ LIND. *Teoria poética de Fernando Pessoa*, p. X.

¹⁷ Esses artigos da *Águia* foram reunidos num volume, intitulado *A Nova Poesia Portuguesa*, publicados nos Cadernos “Inquérito”, com um prefácio de Álvaro Ribeiro, em 1944. No prefácio, p. 9, Álvaro Ribeiro salienta que “a obra dos poetas da ‘Renascença Portuguesa’ deu motivo a duas interpretações de ordem filosófica: a de Fernando Pessoa, nas páginas de ‘A Águia’, e a de Leonardo Coimbra no livro intitulado ‘O Criacionismo’ e em outros escritos menores. É sabido que Leonardo Coimbra foi o primeiro filósofo português do seu tempo, e que exprimiu, numa obra complexa, difícil e por vezes enigmática, um drama espiritual que terminou pelo acto da conversão religiosa. Mas quanto a Fernando Pessoa, há quem ignore que ele escreveu alguns ensaios de estética e de metafísica que enriquecem o património filosófico dos portugueses”.

¹⁸ O heterónimo António Mora aparece descrito num primeiro texto ficcional sobre a criação do heterónimo António Mora “Na Casa de Saude de Cascaes”, cujos intervenientes são: Fernando Pessoa (aparentemente), o Dr Gomes e o António Mora, cuja descrição é apresentada como sendo: bacharel em leis, de nome Gama Nobre, e que foi colocado na clínica psiquiátrica pela família. O seu perfil físico, psicológico

da modernidade. De facto, Pessoa projecta na corrente literária o ‘Sensacionismo’, alguns dos ideais estéticos e literários, provenientes do modelo clássico grego, ainda que ajustado a uma nova concepção de estética literária. A particularidade deste ‘Sensacionismo’ é que ele pretende abarcar todas as correntes que se produziram ao longo dos séculos, e que ele por si só seja capaz de realizar uma síntese integral. O ‘Sensacionismo’ é o lado oposto do momento inaugural efectuado pelos Gregos e por isso, o contraponto paradoxal em face do começo absoluto, cujo momento inicial grego, não contém o devir. Por outro lado, a estética da “nova poesia portuguesa” ou a “Renascença Nova” só poderá subsistir numa síntese de “Natureza e Alma”, “através da qual se dará o verdadeiro renascimento do ideal estético grego-clássico, agora obtido por um processo de “sincretização do ideal grego e do ideal cristão”.¹⁹

e dramático, é traçado da seguinte forma no diálogo mantido aparentemente entre Fernando Pessoa, o Dr. Gomes, e o personagem alienado Gama Nobre, nas *Obras de António Mora*, p. 94-95: “...O mais interessante, porém, é o Antonio Mora. É pelo menos, o mais original de todos. – O mais original? – Sim, pessoalmente original, original como pessoa, não clinicamente original. Clinicamente não se afasta em nada do tipo de paranóico, ou da marcha conhecida da paranóia. É verdade que não é simplesmente um paranóico... É também um hystérico. Mas a paranóia é algumas vezes acompanhada de uma psychonevrose. Intercorrente. Não há que estranhar. Nada há ahi exquisito. Não é nisso que ele é original. É na espécie do seu delírio, no conteúdo, que está todo o interesse. E não te digo mais nada..... – Veremos. – Garanto-te não será preciso apontar’to. Conhecel-o logo pela toga. Surpreendeu-me de repente, no tomar para uma pequena clareira, uma figura imponente que, de toga á romana, a cabeça de todo branca artística no descoberto, recitava n’uma voz (Belle voz! disse eu ao dr Gomes) o principio da lamentação de Prometheu no drama Eschylo. (...) Vi então bem o internado. Alto e de uma bizzarria com a qual o seu traje antigo maravilhosamente quadrava, cabelo todo branco, barba branca de todo e um olhar vivo e altivo, onde talvez apenas o observador precauto qualquér luz acharia que trahisse a alienação do espírito”. O carácter peculiar da criação deste personagem é a sua re-duplicação ficcional: por um lado, ele é um sujeito com uma identidade realisticamente ficcionada: doutor em leis e com registo identitário de nome Gama Nobre, mas por outro, a sua identidade é ainda sobreposta a uma recriação de uma identidade alienada, como sendo António Mora, que assume os valores da civilização clássica, em particular, a Grega. Há inevitavelmente na criação deste pré-heterónimo uma complexificação ficcional ao nível da heteronímia.

¹⁹ ROCHA. *Fernando Pessoa e o Quinto Império*, p. 319.

O poeta exalta e saúda o surgimento da arte poética no período grego e consubstancia-a ao processo genético do pensamento e da inteligência:

O movimento da ode grega – strofe, antístrofe, e podo – não representa uma invenção dos Gregos, mas uma *descoberta* sua. Não é um postulado da inteligência grega; é um axioma da inteligência humana, que aos Gregos foi dado encontrar. A sua constatação não é a duma teoria artística, é a de um facto científico, de uma lei da inteligência. Este triplo movimento não é só a lei da ode, o fundamento eterno da poesia lírica; é mais a lei orgânica da disciplina mental, o regulamento eterno da criação psíquica. (...) A tal ponto esta descoberta psicológica dos Gregos – mais importante, por certo, que a subversão por Galilei da astronomia Ptolomaica – é uma lei do espírito, que a vemos reaparecer várias vezes, e sempre com o mesmo carácter de eterna, da história do pensamento. Outra cousa não é o triplo movimento – tese, antítese, síntese – da dialéctica de Platão. Outra cousa não é o pensamento substancial de Hegel – em que o ser em si (*Sein*) se torna outro-ser (*Dasein*) e volta a si (*fürsich Sein*).²⁰

O surgimento da arte poética grega é o momento inaugural, segundo Pessoa, que assume o carácter original e fundacional, a partir da qual dependem todas as outras expressões artísticas, como a pintura, a arquitectura e a música, ainda que estas últimas expressões sejam hierarquicamente inferiores à expressão literária. A sua teoria poética, enquanto teoria estética e literária, por vezes, com alguma aproximação a uma estética metafísica, pode ser compreendida segundo esta disposição: 1) Análise e reflexão em torno da produção da obra de arte, enquanto teoria estética literária e filosófica; 2) A teoria da arte de compor e a teorização sobre as correntes literárias, numa linha de compreensão da história literária; 3) Reflexões sobre o trabalho dos críticos de arte. E, neste âmbito, Pessoa tipifica uma crítica literária no sentido primeiro e fundamental, distinta de uma outra, mais ligeira e secundária, e que é apanágio dos que sabem apreciar, sem terem no entanto, capacidade de

²⁰ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 141-142.

compreensão e de análise.²¹ São estas três componentes que constituem o corpus mais habitual da estética literária e filosófica em Pessoa.

A arte revela ser, para Pessoa, o valor principal da vida e o rasto que perdura na existência, e portanto, “o indício da passagem do homem no mundo”. Por isso, o poeta considera que, “Só a Arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo isso passa. Só a arte fica, por isso só a arte vê-se, porque dura”.²²

Há um paralelismo tão estreito entre a construção da ode grega e as regras naturais e axiomáticas do próprio pensamento, a tal ponto que o que se erige em fundamento não é uma simples regra de construção artística ou estilística, mas antes a constatação de um facto científico, tornado experiência da própria inteligência. Neste ponto, o *modus operandi* da arte identifica-se com o da inteligência e do processo de abstracção realizada pelo espírito humano na aquisição de si e da realidade. Esta posição doutrinal de Pessoa é acolhida por António Mora de forma mais precisa quando este declara, “na Grécia a ciência não estava desenvolvida ao ponto de permitir à arte grega toda a expansão que estava latente na lógica dos seus íntimos princípios”.²³ Se as regras da produção estética e literária correspondem a uma regra da inteligência humana, constituindo-se como experiência factual e científica, isso não significa que as potencialidades da ciência na Grécia tenham sido completamente desenvolvidas. Por isso dirá ainda: “Da Grécia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos menos cumes das outras civilizações, o seu alto píncaro de glória criadora”.²⁴

No sentido de clarificar os princípios que instituem a estética filosófica e artística, no processo civilizacional e cultural que assiste a toda a acção humana, Pessoa descreve em que consiste objectivamente e universalmente o ‘objecto’ de arte:

Todo o material de arte repousa sobre uma abstracção: a escultura, por ex. desdenha o movimento e a cor; a pintura desdenha a 3ª dimensão e o movimento portanto: a música desdenha tudo quando não seja o som; a poesia baseia-se na palavra, que é a abstracção suprema, e por essência,

²¹ PESSOA. *Páginas de doutrina estética*, p. 33.

²² PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 3.

²³ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 21.

²⁴ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 117.

porque não conserva nada do mundo exterior, porque o som – acessório da palavra – não tem valor senão associado – por impercebida que seja essa associação.²⁵

A abstracção representa para Pessoa o elemento formal da arte, quando o elemento sensível representa a matéria da arte, isto é a sensibilidade. Todavia, ainda podemos distinguir na forma, segundo o poeta, duas partes: a forma concreta ou material, que diz respeito à matéria da própria obra de arte, e a forma abstracta ou imaterial que se prende directamente com a inteligência de que resultam leis imutáveis. Para Pessoa são três as leis formais que presidem à produção da obra de arte: a unidade, a universalidade ou objectividade e a limitação.²⁶ Poderá corresponder estes três princípios constitutivos da obra de arte à tripla *mimêsis* de que nos fala Aristóteles, ou ainda à lei da verosimilhança (*eikôn*), necessidade (*anagkaion*), e carácter (*ethos*)? Segundo a nossa opinião, as duas hipóteses poderão ser uma via a explorar, que não podemos ainda explicitar aqui, na sua completude.

5. A heteronímia pessoana e a mimêsis aristotélica

De forma a justificar a origem do seu processo de produção estética e literária, Pessoa esclarece-nos sobre o modo de realização da sua obra

É não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental, que a produz. O certo porém é que o author d'estas linhas – não sei bem se o author d'estes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos. (...)

A serie, ou colecção, de livros cuja publicação com a d'estes se inicia, representa, não um processo novo em literatura, mas uma maneira nova de empregar um processo

²⁵ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 5-6.

²⁶ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 20-21. Veja-se ainda o texto sobre o Senacionismo, PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 173.

já antigo. Desejo ser um creador de mythos, que é o mistério mais alto que pode obter alguem da humanidade.²⁷

O processo de criação heteronímica obedece, de uma certa maneira, ao processo de realização de uma dada obra literária. Na *Poética* de Aristóteles, e tomando como exemplo paradigmático o poeta por excelência dos Gregos, Homero, a arte de compor poemas obedece a certos princípios de composição, que se aplicam, quer à epopeia, quer à tragédia, e um deles consiste no facto de que os verdadeiros poetas são aqueles que, no poema, em verso ou em prosa, não falam de si nem intervêm, em pessoa, no enredo da acção (*Poét.* 1460a 5-10). Desta forma, o poeta é tanto melhor imitador (*mimêtês*) quanto mais coloca em acção um personagem, com um carácter (*êthos*) que não se identifica, nem psicologicamente, nem idealmente com o *êthos* do poeta. Está subjacente a este processo de criação poética, por um lado, o esvaziamento do próprio eu do poeta, ou seja, o processo de “despersonalização” no acto de criação, e por outro, o processo de criação de um outro eu, com um carácter próprio que institui a personagem no seio do drama, já que a criação poética coloca em acção personagens, com um determinado carácter (*êthos*) e jamais sem ele (*aêthê*). Daí que alguns teóricos modernos fazem corresponder à mimêsis aristotélica a “ethopeia”, tal como defende Borges Figueiredo no seu estudo sobre a retórica, e que foi sobejamente usada por Fernando Pessoa.²⁸

Move affectos mais brandos a ethopeia, a que outros querem chamar mimesis; e que é a pintura dos costumes alheios; pinta ella a índole, génio, sentimentos e paixões ou do

²⁷ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 107 e 109.

²⁸ Seria bastante profícuo para uma compreensão mais desenvolvida e aprofundada da obra ensaística, filosófica, e de teoria poética e literária de Pessoa se existisse um trabalho sobre a sua biblioteca. Leia-se o estudo de Yvete K. CENTENO. O espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas, “O espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas”, onde a autora declara a este respeito: “Não se conhece e não se conhecerá a fundo a obra de Fernando Pessoa enquanto não se conhecer como é devido a documentação do espólio. (...) Para além deste problema, da degradação do material do espólio, há outro que com ele se relaciona: o da biblioteca e da sua importância para um enquadramento mais perfeito da vida e da obra do autor. Também à biblioteca não se tem ligado grandemente, o que é bem pena”. Sobre o espólio já se adiantou um pouco nestes últimos decénios, mas quanto à biblioteca de Fernando Pessoa, pouco ou nada se tem feito.

homem em geral (e esta se donomina character); ou d'um individuo em particular, e tem então o nome de retracto.²⁹

De facto, a expressão *ethopeia* não aparece no contexto da *Poética* de Aristóteles, mas ela enquadra-se, claramente, no seio da crítica poética aristotélica que associa a imitação na arte do poeta, com a do pintor. Para além disso a definição de *ethopeia* descreve a simbiose entre os dois fazedores de “imagens” que identifica o poeta e o pintor. Por outro lado, a estética clássica latina identifica a *ethopeia* como uma “pintura de costumes alheios”. Por sua vez Aristóteles declara:

O poeta é imitador, como o pintor (zôgráphos) ou qualquer outro artista que produz imagens (eikonopoiós) por isso a sua imitação deve necessariamente imitar uma de entre três maneiras: deve representar as coisas, ou tais quais elas foram ou são, ou tais quais dizem que são e que parecem, ou tais quais deveriam ser.³⁰

Aristóteles coloca como denominador comum entre o poeta e o pintor ou qualquer outro artista, o facto de todos imitarem, ou seja, representarem e reproduzirem um certo real. Mas os meios e os modos de se imitar é que divergem entre si, na medida em que os produtores de imagens realizam diferentes objectos. Mas, o mais provável é que ao poeta assista todas estas três formas de imitar, correspondendo assim ao que tinha estabelecido Aristóteles no início da *Poética* sobre os diferentes modos de imitação: a) ou a imitação feita através de diversos tipos ou formas expressivas (*hè tô eneteroismimeisthai*); b) ou a imitação que se faz de coisas/objectos diferentes (*hè tô etera*); c) ou a imitação feita de uma maneira diferente (*hè tô eterôs*) e não da mesma maneira. No primeiro caso, há diferentes tipos de imitação: pintura, escultura e poesia ou literatura. No segundo a imitação é distinta quanto ao objecto que se imita. No caso do terceiro, diz respeito ao estilo próprio de imitação, e em que forma poética se baseia essa imitação. Aristóteles diz que na imitação

²⁹ BORGES DE FIGUEIREDO. *Instituições elementares de retórica para uso das escolas*, § 263, p. 126. Leia-se também o texto de Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, em particular as p. 187-188 e 192.

³⁰ ARISTÓTELES. *Opera omnia Aristotelis*, p. 478. Tradução adaptada e modificada, ligeiramente por nós a partir do texto grego e tendo em conta a tradução latina, a tradução portuguesa de Eudoro de Sousa e a tradução francesa.

feita através da linguagem (*epoioia*), quer em verso, quer em prosa. Mas, observa de imediato Aristóteles, que não existia, até essa altura, uma designação (1447 b 1) para nomear essa arte que imitava através da linguagem. Ela permanecia, portanto, aos olhos de Aristóteles, “anónima” (*anônumos*). Na verdade, esta arte mimética poética ‘anónima’, que se faz em verso “métron” e em prosa, conjuga três elementos constitutivos: o ritmo (*rhythmô*), a linguagem (*logos*) e a harmonia, combinando-os ou não e, dependendo desta combinação, surge a diversidade de formas poéticas. Na senda da teoria poética aristotélica, Pessoa afirma: “A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia.”³¹ E ainda num outro passo mais à frente:

Poesia e prosa não se distinguem, pois, senão pelo ritmo. O ritmo corresponde, é certo, a um movimento íntimo da alma; mas, como esse movimento íntimo se manifesta no ritmo, escusamos atender a ele, ou a qual ele seja, no estudo do ritmo e no da diferença entre a poesia e a prosa. O ritmo consiste numa graduação de sons e de faltas de som, como o mundo na graduação do ser e do não-ser. Quer isto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são faltas de som. (...) Na prosa, que é a linguagem falada escrita, estas pausas são dadas por uma coisa a que se chama a pontuação e a pontuação é determinada exclusivamente pelo sentido.³²

Além do mais, em vários momentos, Pessoa insiste na consideração das diversas artes imitativas como a pintura, a escultura e a música, denotando uma vez mais a inspiração da poética aristotélica. Consequentemente, podemos interrogar-nos, a respeito da afirmação de Aristóteles, sobre essa arte de imitação ‘não nomeada’, que se realiza por meio de palavras agradáveis (*logoiphiloi*), se de facto, ela não poderá corresponder à designação de literatura,³³ que a modernidade tipificou,

³¹ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 73.

³² PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 76.

³³ Note-se que para Foucault (*As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*, p. 316), o termo ‘literatura’ é de origem muito recente: “Mas a palavra é de recente data, como recente é também em nossa cultura o isolamento de uma linguagem singular, cuja modalidade própria é ser “literária”. É que, no início do século

a partir do século XVIII, como crítica literária? Por outro lado, quer em Aristóteles, quer em Pessoa, a distinção entre poesia e prosa parece consistir na diferença que uma e outra fazem do ritmo. Aristóteles declara que a arte poética enquanto imitação, comporta ritmo (*rhythmo*), canto (*méllos*) e metro (*métron*), mas nem sempre se aplica estes três elementos a toda a arte de imitação. Daí que Aristóteles estabeleça as diferentes espécies de ‘poesia’ em função destes três modos de compor a arte poética. Pessoa, por seu lado partindo deste princípio aristotélico constrói, teoricamente, essa diferença em função da análise linguística e literária.

De facto, é em pleno século XVII que surge a querela entre Antigos e Modernos, a respeito da estética literária. Na verdade, na origem deste diferendo, está a estrutura mimética defendida por Platão, na *República* entre *sophia* e *arte*, ou seja, entre sabedoria e *technê*. Já Aristóteles na sua *Ética a Nicómaco* estabelece uma relação entre *sophia* e *technê* que possuem um mesmo denominador comum, quanto ao ‘objecto’ de estudo e de indagação de cada uma delas: tanto uma como outra tratam das coisas que podem ser diferentes daquilo que elas são (1140 a 34). Por conseguinte, ambas tratam das coisas que podem ser possíveis e não das coisas que são necessariamente, como acontece com os objectos da ciência demonstrativa. Porém, a *sophia* representa aquilo que é entendida também como sendo a ‘mestria’ nas artes (*téchnai*), e desta feita corresponde, nos artistas, àqueles que são os mais perfeitos nas suas artes (*Etic. Nico.* 1141a 9). Subsiste assim uma segunda aproximação entre a *technê* e a *sophia*.

Os Modernos insurgir-se-ão contra o modelo mimético antigo e que, neste caso, é veiculado por Platão, através da diferença entre filosofia e poesia (*República*, X, 605 b). É também a partir daqui que a modernidade acentua a crítica a este modelo mimético platónico, bem como à representação da sua estrutura ontológica mimética para, ao contrário, desenvolver uma teoria dos simulacros, isto é, das aparências, de que

XIX, na época em que a linguagem se entranhava na sua espessura de objecto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela se reconstituía alhures, sob uma forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma do seu nascimento e inteiramente referida ao ato de escrever. A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, a figura gémea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar e lá se encontra o ser selvagem e imperioso das palavras”.

a arte é a sua mais elevada expressão.³⁴ Fernando Pessoa parece, neste ponto, filiar-se nesta perspectiva da modernidade quando critica Platão e quando critica a ‘ideia’ platônica na sua vertente quase exclusivamente ideal e não material:

Platão foi um dos grandes inimigos da Grécia. Aristóteles não pode destruir o mal que ele fez. No próprio peripatético há laivos da corrupção espiritualista e idealista do que, afinal, foi seu mestre. Sócrates foi, na verdade, o chefe dos sofistas (...) Como é que a ideia de Perfeição podia vir do ideal se esse ideal é da matéria informe do espírito, se esse ideal a si próprio se não pode definir? Como é que ela seria uma ideia vinda do ideal se a Grécia foi pátria da ideia de perfeição e, ao mesmo tempo, o país materialista e atento às cousas por excelência?³⁵

Na verdade, através de um alinhamento mais aristotélico do que platónico, Pessoa declara que o seu maior desejo é o de ser um “criador de mitos”, tal como afirma Aristóteles ao afirmar que “o poeta (*poiêtês*) deve ser mais um produtor de *muthos* do que um mero fazedor de versos, na medida em que o poeta imita acções (*mimêitai praxeôs*)” (Poét. 1451b 27), de que resulta daí a finalidade de toda a criação poética.

De facto, o *muthos* e o *êthos* são duas das mais importantes partes constitutivas da tragédia, porque são elas que põem em acção, através dos ditos das personagens, o conjunto de acções (*pragmátôn sustasis*) realizadas por elas, tendo como finalidade a vida (Poét. 1450 a 15). Para além disso, segundo Aristóteles o *muthos* está presente, quer na *mimêsis* narrativa (*mimêtikê diêgêtikê*), isto é, na poesia feita em prosa, quer na poesia feita em verso (1459 a 17). Há também em Pessoa, uma relação muito estreita entre poesia e mito. E um poeta escreva ele em verso ou em prosa deverá por excelência fabricar o mito, isto é ser um contador ou um ‘fabricador’. Para além disso, Pessoa, na senda de Aristóteles, considera que a poesia em verso não tem primazia alguma sobre a poesia feita em prosa. O poeta é assim para Pessoa uma fabricante quer no poema quer na história. Por isso, reafirma António Mora:

³⁴ DELEUZE. Platon et le simulacre, p. 292-324.

³⁵ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 23.

O termo *mytho* tem dois sentidos. Há o *mytho* que é dado como história, e há o *mytho* que é dado como fabula. O grego que inventa determinado detalhe da vida de determinado deus, faz o *mytho* fabula.³⁶

6. A função da ideia na arte poética

A arte faz-se com a ideia e ela é o motor fundamental no acto de produção poética. A ideia torna-se assim a dinâmica que molda a palavra segundo uma intencionalidade que provém, segundo Pessoa, muito para além da vontade, mas mais como um “produto do instinto”, enquanto resultado do ato de viver e existir.

Para Pessoa, a arte faz-se com ideias e palavras:

A arte que se faz com a ideia, e portanto com a palavra tem duas formas – a poesia e a prosa. Visto que ambas elas se formam de palavras, não há entre elas diferença substancial. A diferença que há é acidental, e sendo acidental, tem que derivar-se daquilo que é acidental, ou exterior, na palavra.³⁷

É a palavra que, geminada a voz (*phônê*), se torna a expressão mais própria da arte de dizer, e portanto, ela é a expressão mais perfeita desta arte de imitação (*Ret.* 1404 a 22 e *Poé.* 1447 a 20). Está presente na *Poética* de Aristóteles, uma ambivalência quanto à definição de arte poética, entendida como arte de imitação, que ora se baseia essencialmente na força da imagem (*eikôn*), ora se baseia na força da palavra intimamente associada à voz. Pessoa parece entender esta tensão no seio da *Poética* e conceber uma estética onde a imagem e a palavra terão que ser solidamente articuladas. Para isso, a ideia serve de *chiasma* que pode instituir o campo específico da literatura.

Declara Pessoa:

A arte que vive primordialmente do sentido directo da palavra chamar-se-á propriamente prosa, sem mais nada; a que vive primordialmente dos sentidos indirectos da palavra – do que a palavra contém, não do que

³⁶ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 285.

³⁷ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 75.

simplesmente diz – chamar-se-á convenientemente literatura; a que vive primordialmente da projecção de tudo isso no rimo, com propriedade se chamará poesia.³⁸

Para Pessoa, factualmente e materialmente, o valor de uma obra de arte depende originariamente da ideia, porque a arte é o meio de a manifestar. Mas se é assim, em que difere a ideia usada na literatura, por um lado, e na filosofia por outro, ou ainda, noutras artes distintas da poesia e da literatura? No sentido de clarificar os diferentes domínios, Pessoa especifica, dizendo:

Em que se distingue a obra de arte de qualquer obra de esforço humano? Num exemplo simples poderemos vê-lo. Carta, frase falada, M. Jourdain. Intenção ou valor notável. Porém o valor não basta (...) Uma obra de arte, portanto é em sua essência, uma invenção com valor.³⁹

Pessoa atribui à arte poética, um maior grau de abstracção, e por isso, ela é aquela que manifesta de forma mais completa todos os elementos que destilam mais perfeitamente essa abstracção.⁴⁰ No entanto, todo o acto poético se define como Aristóteles o entende na *Poética* e que Pessoa várias vez refere: “Um poema é um animal, disse Aristóteles; e assim é. Um poema é um ente vivo”.⁴¹ Já num outro texto sobre “Orpheu, sensacionismo e paulismo” insiste, novamente, o poeta:

Afirmo por vezes que um poema – eu diria também uma pintura ou uma estátua, mas não considero artes a escultura e a pintura, apenas trabalho aperfeiçoado de artesanato – é uma pessoa, um ser humano vivo, pertencente pela presença corpórea e autêntica existência carnal a outro mundo para o qual a nossa imaginação o projecta, e que o aspecto com que se nos apresenta, ao lermo-lo neste mundo.⁴²

³⁸ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 80-81.

³⁹ PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 13.

⁴⁰ Sobre a ideia de abstracção na teoria poética há vários *topoi* pessoanos em que eles são aflorados e descritos; damos aqui apenas alguns: PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, p. 8; p. 23; PESSOA. *Páginas íntimas de auto-interpretação*, p.190-191; PESSOA. *Páginas de doutrina estética*, p. 101-102.

⁴¹ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 184.

⁴² PESSOA. *Páginas íntimas de auto-interpretação*, p. 139.

Por sua vez, António Mora, alinhando-se completamente pela doutrina de Aristóteles na *Poética*, afirma que:

O fim da arte é imitar perfeitamente a Natureza. Este princípio elementar é justo, se não esquecermos que imitar a Natureza não quer dizer copiar-a, mas sim imitar os seus processos. Assim a obra de arte deve ter os característicos de um ser natural, de um animal. (...) O passo discutido de Aristóteles, de que a obra de arte é comparável a um animal, deve sem dúvida ter este sentido.⁴³

Na verdade a imitação, instituída por Aristóteles como princípio definidor do processo de criação poética e de toda a arte, pode ser entendida numa linha moderna da teoria poética, como ‘construção’, tal como é referido por Salvato Trigo (1991), quando entende o processo poético de Pessoa à luz de um construtivismo assente no *mythos* aristotélico. Na verdade, Pessoa considera que a arte poética em geral se define como a essência da construção do poema. E essa construção implica, por um lado, que todos os elementos que constituem a produção poética aristotélica: a *lexis* (expressão linguística), a *melopoiia* (canto), ou seja, a musicalidade da poesia, e a *dianoia* (*pensamento*), ou seja, o elemento intelectual e abstracto se transfigurem na unidade da acção por meio do reconhecimento (*anagorêsis*), que é simultaneamente a passagem da ignorância ao conhecimento, do inconsciente ao consciente. De facto, todos estes reconfiguram o *muthos*. Por outro, a construção implica também a valorização do elemento intelectual e abstracto, que por si só, permite a constituição de uma teoria da arte. Nas *Páginas íntimas e de auto-interpretação* Pessoa explica, que o Sensacionismo “do classicismo aceita a Construção, a preocupação intelectual”⁴⁴ da mesma maneira que António Mora declara que:

Dos movimentos literários a parte que é eterna é a parte intellectual. A parte intellectual é (1) a intelectualização das sensações e dos sentimentos, (2) a construção e a architectura da obra (3) a intuição ou pensamento metaphisico que está no fundo de cada obra.⁴⁵

⁴³ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 310.

⁴⁴ PESSOA. *Páginas íntimas de auto-interpretação*, p. 190.

⁴⁵ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 311-312.

É neste preciso ponto que o elemento platónico se institui no seio da estética poética e da filosofia da arte pessoais, com um vigor clássico aristotélico, mas também numa dada linha platónica, que leva Pessoa a efectuar uma certa correcção da crítica moderna à arte platónica enquanto *mimêsis* falaciosa e aparente. De facto, para Pessoa, a arte poética, em particular, bem como toda a filosofia da arte tem como elemento primordial a sensação ou impressão, o que não significa que ela seja entendida como uma vulgar sensação ou impressão, sentida e pensada por um ‘homem’ qualquer, mas antes, isso sim, uma sensação, impressão, ou emoção que seja acompanhada do seu elemento intelectual e abstracto, colocando-a em acção poética. É nessa intrínseca relação que a arte manifesta o seu próprio domínio de criação e de objectivação. A arte surge, então, como a ideia-imagem, a palavra-sentido que representam ao nível do ‘poeta-artista’ a conjugação da originalidade, da construção e da intensidade, *topoi* por excelência, da manifestação da ideia, da emoção e da imaginação. É precisamente seguindo esta concepção platónica de uma dualidade manifesta entre ideia-imagem e imagens-ídolos que Pessoa insere no campo da arte poética e de toda a arte em geral, como um recurso platónico de máxima expressão representativa. Por isso, o trabalho dos poetas representa, em Pessoa e em Mora, uma metafísica da arte cujo ponto de partida é a ideia-imagem abstracta, envolvendo um real, que é compreendido por meio de palavras, do som e do sentido. De facto, Pessoa manifesta na sua teoria poética as diversas metamorfoses da ideia enquanto *mimêsis*, que mais não são que a delimitação do real, configurado e captado, num princípio que é sempre marcadamente ideal.

Neste preciso ponto, e como já aludimos no início deste texto, quando comparámos Pessoa e Sena, há um alinhamento entre os dois poetas, na medida em que para ambos, o ponto de partida parece ser da ideia para a imagem, e não da imagem para a ideia,⁴⁶ ainda que em Pessoa, pareça subsistir, simultaneamente, uma dualidade platónica, que tendo como base a ideia-imagem, esta se reduplica em cópia-icône. Por isso, responde Mora a Pessoa: “O Fernando Pessoa tem a vantagem de viver mais nas idéas do que em si mesmo”.⁴⁷

⁴⁶ MARTINS. *A poética filosófica e a filosofia poética*. Texto policopiado.

⁴⁷ PESSOA. *Edição crítica de Fernando Pessoa*, p. 123.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: INCM, 1986.

ARISTOTE. *Poétique*. Texte établiet traduit par H. Bardy. Paris: Les Belles Lettres, 1979.

ARISTOTE. *L'Éthique à Nicomaque*. Introduction, traduction et commentaire par R. A. Gauthier et J.-Y. Jolif. Tome I. Louvain-Paris: Publications Universitaires de Louvain-Béatrice-Nauwelaerts, 1958.

BARTHES, R. L'ancienne rhétorique. *Communications*, v. 16, p. 172-223, 1970.

BORGES DE FIGUEIREDO, A. C. *Instituições elementares de retórica para uso das escolas*. 8. ed. Coimbra: J. Augusto Orcel, 1873.

CENTENO, Yvete K. O espólio e a biblioteca de Fernando Pessoa: uma solução para alguns enigmas. In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1979. p. 705-711.

DELEUZE, G. Platon et le simulacre. In: DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

EDIÇÃO CRÍTICA DE FERNANDO PESSOA, vol. I-X (edição ainda em curso). Coordenação Ivo Castro. Lisboa: INCM, 2002-2009; vol. VI: *Obras de António Mora*. Edição e estudo de L. F. B. Teixeira. Lisboa: INCM, 2002; vol. X: *Sensacionismo e outros ismos*. Edição de J. Pizarro. Lisboa: INCM, 2009.

FERNANDO PESSOA. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1967.

FERNANDO PESSOA. *Páginas íntimas de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind e J. Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

FERNANDO PESSOA. *Crítica, ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

FERNANDO PESSOA. *Páginas de doutrina estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. 2. ed. Lisboa, Editorial Inquérito, 19-.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. 4. ed. Tradução de S. Tannus Michail e revisão de R. Cortes e Lacerda. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LE MOS, F. *Fernando Pessoa e a nova métrica*. Mem Martins: Editorial Inquérito, 1993.

LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto: Editorial Inova, [s.d.].

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: INCM, 1980.

MARTINS, Maria Manuela Brito. A teoria da crítica literária e da “crítica estética” em Jorge de Sena. In: NATÁRIO, M. C.; EPIFÂNIO, R. (Coord.). *Entre Filosofia e Literatura*. Sintra: Zefiro, 2011. p. 139-151.

MARTINS, Maria Manuela Brito. *A poética filosófica ou a filosofia poética? De Sophia a Fernando Pessoa*. Texto policopiado.

OPERA OMNIA ARISTOTELIS graece et latine cum índice nominum et rerum, vol. I. Parisiis: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1862.

RIBEIRO, Álvaro. Prefácio. In: PESSOA, Fernando. *A nova poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Inquérito, 1944 (Cadernos Culturais Inquérito. Crítica e história literária, 18).

ROCHA, A. *Fernando Pessoa e o Quinto Império*. Porto: Universidade Católica Editora, 2012. 2 v.

SENA, Jorge de. Sistemas e correntes críticas. *O Tempo e o Modo*. *Revista de Pensamento e ação*, (número especial), n. 38-39, p. 577-614, 1966.

TRIGO, Salvato. O construtivismo poético ou o mythos Aristotélico em Fernando Pessoa. In: *Actas IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos* (secção brasileira), v. II. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1990-1991.

Comissão das lágrimas: o horror é representável?

Comissão das lágrimas: is the horror representable?

Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará

cidobyl@gmail.com

Resumo: No romance *Comissão das lágrimas*, de Lobo Antunes, a personagem Cristina encontra-se em uma clínica em Lisboa escrevendo, lembrando os horrores da Comissão das lágrimas, nome que se deu ao massacre dos dissidentes do regime de Agostinho Neto em Angola entre 1977 e 1979. O leitor percebe que a voz de Cristina compõe-se de múltiplas vozes que vão construindo o relato, de maneira fragmentada, embaraçada, descontínua. Este texto tem por objetivo refletir sobre o testemunho, sua constituição, como ele se processa na ficção, na tentativa de articular respostas para algumas questões. É possível representar o irrepresentável, se é que ele existe? É possível testemunhar? Como pode um texto literário servir de testemunho e representação do horror? A hipótese deste texto é que o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o estatuto de hiperimaginável.

Palavras-chave: testemunho; ficção; literatura contemporânea.

Abstract: In the novel *Comissão das lágrimas*, by Lobo Antunes, the character Cristina stays in a psychiatric clinic in Lisbon, writing, remembering the horror of the so-called “Comissão das Lágrimas” (“Commisson of Tears”), the name given to the massacre of the dissidents of Agostinho Neto’s political system in Angola from 1977 to 1979. Her voice is made up of multiple voices that build the narrative in a fragmented

way. This paper aims to think about testimony and its constitution, establishing a dialogue between the novel and the thought of Blanchot, Rancière, Didi-Huberman and Agamben, and trying also to articulate answers to some questions. Is it possible to represent what seems to be unrepresentable? How can a literary text witness and represent horror? This text's hypothesis is that testimony will be expressed as a vibration that keeps it far from literature, but bestows on the unimaginable the status of hyperimaginable.

Keywords: testimony; fiction; contemporary literature.

Recebido em 14 de abril de 2015

Aprovado em 14 de janeiro de 2016

Cristina escreve no silêncio da clínica em Lisboa. As vozes emanadas das árvores, cada folha um discurso desarticulado das outras, lhe dizem coisas graves, que a atormentam, apesar de não fazerem sentido para ela. As injeções parecem trazê-la à normalidade, apaziguam-se a perturbação e cessam as vozes. Passado o momento de paz, advém novamente a tormenta: “há pretos a correrem em Luanda, camionetas de soldados, tiros, gritos numa ambulância a arder na praia, sob pássaros que se escapavam, e ao terminar de arder nenhum grito...”¹ Junto com as vozes, uma ordem: “– Tens de matar o teu pai com a faca”.² Em certo momento aparece uma data a localizar as lembranças: “... isto em outubro de mil novecentos e setenta e sete, tinha eu cinco anos...”³ “Isto” parece fazer referência aos horrores da “Comissão das Lágrimas”, nome que se deu ao massacre dos dissidentes do regime de Agostinho Neto em Angola entre 1977 e 1979. Para que servem as vozes? Para escrever um livro, talvez. “Se as vozes não voltam não se escreve este livro...”⁴ A matéria do livro não sai de nenhum lugar reconhecível, mas das sementes de avenca, das folhas, “cada folha uma boca” (p. 13).⁵

¹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 12.

² ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 12.

³ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 101.

⁴ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 49.

⁵ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 13.

Houve um acontecimento histórico – ele estava lá, e não pode ser apagado. Mas como pode a ficção lidar com tudo isso? O que a literatura e a arte em geral podem/devem, ou não podem/não devem mostrar do horror que emana da história? Afinal, o horror é irrepresentável? Se não, em que condições, de que maneira ele pode ser representado? Afinal, não se pode impedir um escritor de falar de determinado assunto, qualquer que ele seja, assim como não se pode impedir um leitor, ou um crítico, de fazer suas restituições ou apropriações do conteúdo de um romance. Pode haver alguma imagem adequada para expressar o horror dos campos de concentração nazista, ou, mesmo que em escala de repercussão reduzida, o episódio da Comissão das Lágrimas, sem que os extremos do inumano sejam banalizados e se tornem humanos? Por outro lado, a arte não seria culpada de não produzir suficientes imagens do horror, como alerta para o inumano?

Talvez a noção mais rentável nos estudos de literatura – e da arte em geral – seja a de representação. E certamente a mais problemática. O primeiro a discutir a questão no ocidente foi Platão, que colocou os contadores de histórias na sexta categoria entre as almas, porque o que produzem é mentira: praticam a imitação ao invés de buscarem a verdade. Em seguida, Aristóteles regulamenta a mentira, construindo o edifício mimético, que se rege por leis que regulam as relações entre o autor, o discurso e o receptor. A regulamentação da mentira na ficção torna-se a regra séria do que não é sério. Essa concepção aristotélica teve seus desdobramentos durante mais de vinte e quatro séculos, tornando-se uma das grandes perguntas que o pensar sobre a arte produziu na cultura ocidental.

Não se pode simplesmente enunciar a palavra representação e ter acesso imediato a um conceito. Se partirmos do princípio de que, na representação, há uma entidade que está por outra entidade, estabelecemos aí uma relação. Concordar com essa proposição não significa resolver o problema, uma vez que a expressão estar por pode guardar inúmeras possibilidades de relações, incluindo-se aí, por absurdo que possa parecer, a noção de absoluto.

Uma concepção contemporânea na literatura é de que representação não é cópia, nem simulacro, mas uma encarnação, a marca verdadeira de uma presença. Mesmo a noção clássica de romance histórico, com sua pretensa fundamentação referencial, passa a ser substituída pela designação de metaficção historiográfica, a qual encena

a afirmação e o rompimento dos limites entre ficção e realidade, que rejeita os modelos de representação original e a falsificação da cópia “inautêntica”, conforme descrito por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*.⁶

As imagens que a arte produz do horror atestam sua existência na obra, assim como a existência do horror solicita sua imagem. Pede-se então que a realização da imagem congregue um regime ético e um regime estético. Uma vez apagados os traços do horror, talvez um dos caminhos da arte seja exatamente lembrar o esquecimento, avivar o apagamento pela força da enunciação. Na literatura, as imagens se subordinam às palavras que as dizem, possivelmente porque nos dispensam de ver o que apresentam, ou porque nos fazem ver em excesso. No primeiro caso, o perspectivismo atém os olhares a um determinado ponto de vista, segundo os interesses e as contingências de quem olha, implicando uma cegueira em relação ao que se situa além dos limites do olhar. No segundo caso, a não-circunscrição do olhar pode produzir imagens e desdobramentos em *mise-en-abîme*. Nunca é demais lembrar a fábula platônica da invenção da escrita, aquela que, segundo seu inventor, tornaria forte a memória dos homens e lhes consolidaria a sabedoria. O deus Thamus, ao analisar a invenção, alertou para o fato de que ela não faria bem à memória, mas apenas às reminiscências dos homens. A escrita propiciaria-lhes não a verdade, mas algo semelhante a ela; simularia proporcionar o saber, mas tornaria os homens ignorantes; dar-lhes-ia o vislumbre do saber desprovido de realidade. O crítico da escrita prossegue em suas considerações, acentuando seu caráter errante, desprovida de um pai que a proteja, ela que não pode se defender, entre pessoas que possam ou não compreendê-la, e que não saberão a quem responder. É o que Rancière chama “regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante”.⁷ A escrita vem, assim, desfazer a relação ordenada do fazer, do ver e do dizer, em que os papéis são estabelecidos segundo uma hierarquia de legitimação. Essa heresia foi combatida pelas categorias da *inventio* (assunto), *dispositio* (organização das partes) e *elocutio* (tons e complementos convenientes à dignidade do gênero e à especificidade do assunto) que edificam o templo mimético, ou o que Rancière chama regime representativo das artes.

⁶ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, p. 141-162.

⁷ RANCIÈRE. *Políticas da escrita*, p. 9.

É nesse contexto que o pensador francês situa a ideia de representação. Para ele, as noções de irrepresentável e de representável não estão relacionadas ao realismo da representação ou à não-figuração ou, ainda, à intransitividade. Primeiramente, ele recusa a noção de irrepresentável como a impossibilidade de figuração ou de descrição ou de narração como fidelidade aos fatos narrados, descritos, figurados, o que para ele é uma “fábula cômoda”.⁸ O regime representativo não tem como função produzir semelhanças, mas organizar os modos de ver e fazer, subordinando-os a uma regulação ligada a uma contenção da visão, ao equilíbrio entre efeitos de saber e efeitos de *páthos*, e a submissão da ficção a critérios de verossimilhança e conveniência. Em oposição ao regime representativo, Rancière opõe o regime estético, que vem desfazer essas obrigações. Tudo então na arte torna-se representável, detonando as fundações do sistema representativo. No novo regime, a palavra não faz ver o que se situa do outro lado de sua transparência, mas manifesta sua opacidade, impondo sua própria presença.

A desestabilização da relação clássica entre sensível e inteligível é mais uma ilimitação dos poderes da representação do que a irrepresentabilidade em si. Para se crer na segunda possibilidade, é necessária, segundo Rancière, uma dupla sub-recepção: uma, referente ao acontecimento; outra, referente à arte em si. Consideremos o evento Auschwitz: como acontecimento seria impensável, como arte seria irrepresentável. O espírito diante desse acontecimento e dessa arte torna-se miserável, tomado pelo terror, pelo choque inicial que o transforma em refém do Outro, que, “na tradição ocidental, teria tomado o nome de Judeu”.⁹ A responsabilidade de pensar o impensável é transferida ao Outro, cujo testemunho deve ser exterminado: “Deduz-se daí que o extermínio dos judeus está inscrito no projeto de si do pensamento ocidental, na sua vontade de aniquilar a testemunha do Outro, a testemunha do impensável no cerne do pensamento”.¹⁰

No regime estético da arte, a quebra das adequações não impede a representação; antes, amplia suas possibilidades, elimina o irrepresentável ao recusar os limites: “Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades”.¹¹

⁸ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 129.

⁹ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 141.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo*, p. 141.

¹¹ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 147.

Para Didi-Huberman, não se pode mais falar do horror como o indizível, o inimaginável, contra a aposta dos nazistas, os quais contavam com duas impossibilidades para escaparem ilesos em seu projeto sinistro: a imediata desaparecimento das testemunhas e a certa irrepresentabilidade do testemunho. A impossibilidade de se acreditar na forma do massacre era a possibilidade de êxito do extermínio: “... as pessoas dirão que os fatos que contaís são demasiado monstruosos para serem acreditados”.¹² Pois é exatamente ali onde a imaginação parece naufragar é que se deve perseverar no pensamento. Para Hanna Arendt, citada por Huberman, se não possuímos a verdade, podemos ter acesso a *instantes de verdade*.¹³ Toda imagem, literária ou não, oscila entre a *verdade* e a *obscuridade*. Os próprios testemunhos padecem da desconfiança em sua exatidão: sua relação com a verdade é fragmentária e incompleta, dada a subjetividade de quem relata. Nossa relação com as imagens depende do que solicitamos delas: se pedimos que nos contem tudo, frustrar-nos-emos; se as tentamos compreender, se temos com elas uma certa condescendência em relação a sua inexatidão, sua fragilidade, podemos ter algum diálogo com elas. Certas imagens, ainda que não possam servir como documentos, atuam como enunciação, e quanto mais a enunciação se afirma diante do enunciado, mais nos aproximamos da obra de arte, que garante sua potência na impotência de dizer.¹⁴ O que resta, por exemplo, da Comissão das Lágrimas (ou de Auschwitz) está no limite entre os que pereceram e os que se salvaram, é uma lacuna. Um limite inacessível? Não se pode afirmar que tal evento seja inimaginável; ao contrário, só se pode dizer que é imaginável ao extremo, com todas as incompletudes, incertezas, fragmentações da imagem imaginada.

Num capítulo de *L'entrétien infini [A conversa infinita]* chamado “L’indestructible” [“O indestrutível”], subcapítulo “L’espèce humain” [“A espécie humana”], Maurice Blanchot arrisca uma afirmação que pode ser uma “formule attirant”,¹⁵ mas que “sonne comme une vérité”,¹⁶ embora não seja passível de comprovação em um “savoir déjà vrai”.¹⁷ A

¹² DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo*, p. 38.

¹³ DIDI-HUBERMAN. *Imágenes pese a todo*, p. 57.

¹⁴ AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz*. L’archivio e il testimone.

¹⁵ Trad.: “formula atraente”.

¹⁶ Trad.: “soa como uma verdade”.

¹⁷ Trad.: “saber já verdadeiro”.

frase é a seguinte: “L’homme est l’indestructible qui peut être détruit”.¹⁸ Neste texto, Blanchot tece considerações sobre o livro de Robert Antelme, *L’espèce humain*, espécie de desabafo de um sobrevivente de Auschwitz, e relaciona a frase acima à experiência do ex-condenado. O que poderia ser entendido como um testemunho, na verdade não é mais do que a necessidade de falar para não se sentir totalmente destruído, e é nesse falar sem dizer que Blanchot encontra o significado do livro:

Ce n’est pas, je l’ai dit, ce n’est pas seulement un témoignage sur la réalité d’un camp, ni une relation historique, ni un récit autobiographique. Il est clair que, pour Robert Antelme, et sans doute pour beaucoup d’autres, se raconter, témoigner, c’est ne pas de cela qu’il s’est agi, mais essentiellement *parler*: em donnant expression à quelle parole? Précisément cette parole juste où “Autrui”, empêché de se révéler pendant tout le séjour des camps, pouvait seul à la fin être accueilli et entrer dans l’entente humain.¹⁹

O testemunho, assim, passa a ser uma força enunciativa, contudo uma força dolorosa, sufocante, um movimento extremo, e por mais que, na relação entre dois seres humanos, eles se esforcem por esquecer-la, negá-la ou representá-la, a fórmula estará presente entre eles: “l’homme est l’indestructible, et cela signifie qu’il n’y a pas limite pour la destruction de l’homme”.²⁰

Quem pode contar a história dos massacres? Quem pode fazer o relato dos que não têm voz, não têm língua, ou foram eliminados? Primo Levi, em seu depoimento sobre Auschwitz, afirma que os sobreviventes não são as autênticas testemunhas. Eles são os que “por prevaricação,

¹⁸ BLANCHOT. *L’entretien infini*, p. 80. Trad.: “O homem é o indestrutível que pode ser destruído.”

¹⁹ BLANCHOT. *L’entretien infini*, p. 198. Trad.: Não é, eu disse, não é somente um testemunho sobre a realidade de um campo, nem uma relação histórica, nem um relato autobiográfico. É claro que, para Robert Antelme, e sem dúvida para muitos outros, não se trata de narrar-se, testemunhar, trata-se essencialmente de *falar*: dando expressão a que palavra? Precisamente àquela palavra justa em que “Outrem”, impedido de se revelar durante toda a estadia nos campos, poderia somente ao fim ser acolhido e entrar no entendimento humano.

²⁰ BLANCHOT. *L’entretien infini*, p. 200. Trad.: “o homem é o indestrutível, e isso significa que não há limite para a destruição do homem”.

habilidade ou sorte não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo”.²¹ Cristina, personagem do romance *Comissão das lágrimas*, com mais de quarenta anos e uma alma abalada, parece tentar relatar em Lisboa os horrores que de alguma forma experimentou entre os cinco e os sete anos de idade em Angola. Poderia ela então ser uma testemunha confiável? Ou então o pai (ou não-pai) de Cristina, o negro que o Deus dos brancos não quis como padre, perturbado pela perseguição das vozes de décadas atrás, como poderia ele testemunhar? O verdadeiro testemunho, portanto, é da ordem da impossibilidade, uma vez que o testemunho absoluto pertence a quem já não pode testemunhar. Os sobreviventes, assim, testemunham pelos outros, pelos que não têm voz. Então qual é a validade, qual é o valor do testemunho dos que testemunham por delegação? A força do testemunho, assim, não está na verdade ou na consistência de uma narrativa, mas na enunciação, no ato de dizer, assim como no ato de não dizer. Não dizer é um grito calado, uma narrativa confusa, impossível de se verificar, é também um grito, um gesto que volta os olhos e ouvidos para o que teria ocorrido, a impossibilidade de se esquecer o que foi feito. Narrar, ficcionalizar é dar voz a outrem, é construir um discurso na falta, na carência, na lacuna. A linguagem dos homens, do mundo de fora do horror não pode ser verdadeira, não consegue nem de longe ser minimamente fiel à experiência do horror. Pode-se pensar aqui então na questão apontada por Agamben, de que o testemunho se dá afinal por um gesto, pela enunciação, por um ter lugar da fala. Então é preciso falar, seja o que for, da maneira que for, este é afinal o testemunho, o que resta. O resto, o restante, o que mantém de certa forma palpitando o horror. O testemunho, ou sua impossibilidade, se dá na arte pela enunciação.

Ao final de seu comentário sobre o livro *L'espèce humaine*, de Robert Antelme, Blanchot coloca uma nota de pé-de-página com uma citação de Gerschom Scholem a respeito da relação dos alemães com os judeus após a segunda grande guerra, e faz uma reflexão sobre ela:

“L’abîme qu’ont ouvert entre nous les événements ne saurait être mesuré... Car, en vérité, c’est impossible de se rendre compte de ce qui est arrivé. Le caractère incompréhensible tient à l’essence même du phénomène: impossible de le comprendre parfaitement, c’est-à-dire

²¹ LEVI. *Os afogados e os sobreviventes*, p. 47.

de l'intégrer à notre conscience." Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible, aussi, quand on parle, d'en parler – et finalement, comme il n'y a rien à dire que CET événement incompréhensible, c'est la parole seul qui doit reporter sans le dire.²²

Para Scholem, o ocorrido é incompreensível, não há como assimilá-lo pela consciência. Não há, para Blanchot, como esquecer-lo, assim como não se pode lembrá-lo, resta ao discurso narrá-lo – entretanto, sem dizê-lo. Novamente o inimaginável cede lugar à imagem do grito de horror. As imagens veiculadas pela enunciação obscurecem o evento (que se torna mais de memória – e de esquecimento – do que de história), é algo que não pode ser delimitado ou delineado nem pela linguagem nem pelo saber; é inacessível à subjetividade da representação, às convenções de representatividade, à construção de conceitos, não há como retê-lo ou elucidá-lo. E, em *Comissão das lágrimas*, a comandar (ou descomandar) isso tudo há um perplexo escritor, o Antônio, que não sabe aonde vai: “... ele que deixara de ser padre há anos, trabalhava num ministério e no entanto, por onde ias Antônio, e no entanto nada, reparem nos olhos ocos de medo...”²³

É possível resgatar um grito? Uma cena de horror? O canto de uma mulher sendo dilacerada pela tortura? Como o canto da mulher torturada, a Comissão das Lágrimas é inabordável como evento, é inacessível. Mas não é inimaginável. Tal qual o choro da rapariga

que não parava de cantar enquanto lhe batiam, erguiam-na com um gancho, deixavam-na cair, escutavam-se-lhe as gengivas contra o cimento e ela a cantar com as gengivas, uma bala no ventre e cantava, uma bala no peito e cantava, inclusive sem nariz e sem língua, e o nariz e a língua substituídos por coágulos vermelhos, continuava a cantar,

²² BLANCHOT. *L'entretien infini*, p. 200. Trad.: “O abismo que os acontecimentos abriram entre nós não pode ser medido... Pois, na verdade, é impossível dar-se conta do que aconteceu. O caráter incompreensível relaciona-se à essência mesma do fenômeno: impossível compreendê-lo perfeitamente, isto é, integrá-lo à nossa consciência.” Impossível, portanto, esquecer-lo, impossível lembrá-lo. Impossível, também, quando se fala dele, falar dele – e, finalmente, como não há nada a dizer a não ser esse acontecimento incompreensível, é a palavra apenas que deve narrá-lo sem dizê-lo.

²³ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 31-32.

julgaram calá-la com um revólver no coração e os arbustos do pátio tremiam, pergunto-me se em lugar dos arbustos eram as minhas mãos que não achavam repouso...”²⁴

Não se trata de contar uma história, não se trata de testemunhar – é preciso falar, falar, falar. A escritura, esse falar, não tem um começo, “Se perguntar como tudo começa nenhuma voz responde...”²⁵ não tem passado, não sabe falar das coisas, como o *entretemps* de Levinas, a suspensão do tempo na sombra da realidade, na indecisão de Cristina, a que tenta relatar: “... e não me lembro disto, invento, não invento, é verdade, ia jurar que não invento, não sei, quer dizer, não estou certa da verdade...”²⁶ quem escreve não sabe o que escreve, nada é seguro, nada é confiável.

Quem escreve não tem autoridade sobre os fatos, não os compreende nem os torna compreensíveis. Falar sobre o desconhecido é adentrar um discurso que não exerce nenhuma forma de poder. Cristina não consegue exercer controle sobre a escrita, que se revela dolorosa, difícil: “... que penoso dizer isso, dá a impressão de ser fácil e como a caneta demora, as vozes principiam a rarear...”²⁷ Em outro momento a enunciativa parece limitar-se a obedecer mecanicamente ao que lhe ditam, ainda sem controle, ainda sem apreender o sentido da escritura, mas aparentemente sem dor, de forma automática: “... não percebo o que este livro diz, limito-me a escrever o que as coisas ordenam...”²⁸

As vozes ditam o livro a Cristina; quando estas se calam, ela se torna um ser “sem substância nem contornos”,²⁹ de lembranças apagadas, de frases sem sentido, de balbucios incompreensíveis, e “o pavor a crescer”.³⁰ E Cristina escreve. A escrita é verdadeira? “E se fosse tudo mentira, o que contava mentira, o que o director da Clínica chamava a sua doença mentira...”³¹ A doença então é mentira, a escritura do livro também é mentira? E portanto a escritura é a doença de Cristina? O que é

²⁴ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 35.

²⁵ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 67.

²⁶ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 70.

²⁷ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 131.

²⁸ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 138.

²⁹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 167.

³⁰ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 167.

³¹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 201.

então doença, o que é sanidade? O livro então precisa acabar: “... decidi que este livro vai acabar dentro em pouco...”³² Que verdade é essa, uma vez que o livro é mentira? Tudo se abala nas indefinições, na instabilidade do discurso: “... a Cristina não existe, há frases que principiam a aparecer, tornando o que digo evidente, mas quando vou escrevê-las somem-se, trago notícias incompletas, não a verdade inteira...”³³

O que parece ser uma narrativa é algo próximo a um grito. Mesmo chorar parece ser da ordem da impossibilidade, como diz Alice, mãe: “se ao menos me dissessem como se consegue chorar”.³⁴ É como o canto de Orfeu, “le langage qui ne repousse pas l’enfer, mais y pénètre, parle au niveau de l’abîme et ainsi lui donne parole, donnant entente à ce qui est sans entente”.³⁵

Cristina escreve, ela espera que sua mãe responda às perguntas que sua escrita não sabe responder, mas o ferro repousa no apoio metálico e a mãe permanece calada, não à espera da morte, que esta “chega sempre sozinha, simpática, prestável”: “– O teu corpo ficou pesado demais para ti eu ajudo”.³⁶ O que se escreve é como o que sai da boca, fragmentos de uma verdade misteriosa sem relação com a vida, nem a luz do dia basta, nem para clarear a verdade da escritura e das vozes, nem para revelar o próprio nome dela, “que nome, sob o Cristina, é o meu”.³⁷ E a voz pensa na possibilidade de Deus ser interrogado pela Comissão das Lágrimas por conspiração, e ela continua tentando construir um passado, “conforme desenterro defuntos que pilho à minha mãe e ao meu pai porque não sei qual de nós três fala agora”.³⁸ A voz segue pensando na maldade dos brinquedos, que podiam agredi-la enquanto dormia, lembra um gato bordado em uma almofada que ela liquidou com uma faca para proteger a família, até que comparece a voz do diretor da Clínica e classifica a fala de Cristina dos altos da ciência: “– Faz parte do delírio dela”.³⁹ E o delírio

³² ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 201.

³³ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 204.

³⁴ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 22.

³⁵ BLANCHOT. *L’entretien infini*, p. 274. Trad. do autor: “a linguagem que não rechaça o inferno, mas penetra nele, fala ao nível do abismo e assim lhe concede a palavra, propiciando acordo àquilo que é sem acordo”.

³⁶ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 184.

³⁷ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 184.

³⁸ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 187.

³⁹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 188.

continua com a imagem do pai com uma chave nas costas, que funciona por corda, os horrores da guerra, dos mortos mutilados, do pai a fugir da plantação dos brancos porque se recusava a trabalhar sem paga. Ele mistura o horror da Comissão das Lágrimas com o tempo de seminário e o pavor de ser caçado em Lisboa para responder por seus crimes de comissário interrogador, refere-se à mulher como alguém a quem não pode amar por ser preto e ela branca, ouve a filha a perguntar “qual de nós fala agora”,⁴⁰ sugere que ele próprio é criação da filha, “existo na cabeça dela para que consiga existir”.⁴¹ Daí em diante a voz parece pertencer ao pai, que, como integrante da Comissão das Lágrimas, portanto agora com poder, sai em busca dos brancos que o expulsaram da igreja, que o impediram de ser padre porque ele é preto.

O discurso literário é inquieto, contraditório, instável. Interessa-se pelo sentido, pela ausência da coisa, e quer alcançar o sentido nela mesma, por ela mesma (independente da coisa, que agora não tem existência mortal), visando à compreensão do que não se pode compreender. Aqui, Cristina não é apenas uma não-Cristina, mas uma não-Cristina-palavra que se ergue sobre o nada, uma realidade linguística determinada e objetiva. Essa é uma dificuldade e uma mentira, mas a missão do texto literário não pode cumprir-se aí: apenas transpor a realidade de Cristina para a da palavra é pouco. Isso seria uma redução que ignora a impossibilidade de compreensão: a palavra é pouca para o tanto de verdade que contém. O nada luta e trabalha na palavra literária, tornando-se a ampliação infinita do sentido, ou seja, o tudo. O lacre se parte, o excesso de sentido, o deslizamento sem fim se desencadeia.

Não obstante, a literatura vai mais além: é a própria impossibilidade da morte. A figuração da morte como impossibilidade, é uma questão fundamental do pensamento blanchotiano: a escrita literária é algo fora do poder, da possibilidade. A morte confere sentido à existência, torna possíveis as coisas, porque possibilita o fim, prerrogativa do reino humano. Fim é objetivo, é busca dentro do finito, do que pode morrer. Ao proclamar a impossibilidade da morte na literatura, Blanchot quer enfatizar o caráter inumano do texto literário, por mais que se considerem as semelhanças que a literatura estabelece em relação ao mundo dos humanos, ou por causa mesmo desse dominó de semelhanças em sua

⁴⁰ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 190.

⁴¹ ANTUNES. *Comissão das lágrimas*, p. 191.

relação especular infinita: a semelhança da semelhança da semelhança... até assemelhar-se a nada. Eis o neutro, o *désœuvrement*, o que não pode agir verdadeiramente no mundo real.

O escritor possui o infinito: o que parece abundância é sua grande carência. Carência de limites, de crenças, de regras. Assim, ele é condenado a escrever na falta, na negação, na incerteza, a proferir um discurso que nada diz, que recua diante da existência. A literatura existe para nada dizer, o escritor não fala para dizer algo, a ficção fala para não dizer nada, seu sentido não está na busca do que existe, mas em seu recuo diante da existência.

Decepção, frustração? Fracasso do relato? É possível, mas salva-se a literatura, a exibir o vazio do que não existe, a desvelar a ficção, que se veste como se fosse uma espécie de ser, que recebe um nome, narra uma história e uma semelhança com o mundo real. E ergue-se de seus próprios restos, edifica-se de suas próprias ruínas.

O assunto do romance e seus desdobramentos possibilitaria a construção de uma narrativa que se levantasse de forma digna e inequívoca a respeito de questões políticas e humanas polêmicas, como a alteridade, o respeito às diferenças, a noção de superioridade e inferioridade entre os seres humanos. Isso faria do autor um homem honesto, aquele que escreve as verdades que sua civilização precisa ouvir. Lobo Antunes poderia ter exibido toda sua probidade, mas preferiu embaralhar as verdades que obteve, ou consentiu sua embaralhamento, optando por não lhes dar um fim. O autor não permitiu que sua honesta consciência se transformasse em sua honesta mediocridade, que certamente agradaria em cheio a um grande número de leitores. Segundo Blanchot, “l’œuvre de fiction n’a rien à voir avec l’honêteté: elle triche et n’existe qu’en trichant”.⁴² O romance mora na mentira: se ela o salva, deita a perder a tese, e vice-versa.

Afinal, se representar o horror e testemunhá-lo é possível, desde que haja um acordo sobre o que é representar e testemunhar, a última pergunta é: cabe à arte fazer isso? Para Levinas, poderia – deveria – caber, mas a arte não consegue captar mais do que uma sombra da realidade,⁴³ segundo Blanchot, a ficção não representa nada, apenas apresenta os seres

⁴² BLANCHOT. *La part du feu*, p. 189. Trad.: “a obra de ficção não tem nada a ver com a honestidade: ela trapaceia e só existe trapaceando”.

⁴³ LEVINAS. *Les imprévus d’histoire*, p. 107-127.

e objetos, ao invés de tornar-se um sinal deles, “para que os sintamos e para que vivam através da consistência das palavras sua luminosa opacidade de coisa”;⁴⁴ para Rancière, tudo é representável, uma vez que o irrepresentável só existe no sistema representativo, mas é uma representação sem conteúdo determinável, sem “relação estável entre mostração e significação”;⁴⁵ na opinião de Agamben, a representação e o testemunho do horror (particularmente de Auschwitz) tornam-se uma enunciação cuja possibilidade se sustenta na impossibilidade de dizer;⁴⁶ consoante Didi-Hubermann, a imagem nunca trará a verdade que espera o pesquisador da história, será sempre inadequada, incompleta, fragmentada, estará sempre em falta, mas é a imagem que estimulará a *imaginação*.⁴⁷

A arte, portanto, se quiser ser arte, jamais poderá ser o testemunho documental, intencional, do horror ou do que quer que seja. Se incluímos no conceito de representação a sombra pálida da realidade, ou se consideramos, como Rancière, que a libertação dos modos codificados de ver e sentir rompe o lacre da representação, podemos reelaborar esse conceito no sentido de reincorporá-lo à arte contemporânea. Nesse caso, o testemunho se manifestará como um ressoar do evento, uma vibração que o mantém distante da literatura, mas que confere ao inimaginável o estatuto de hiperimaginável. A literatura, assim, transforma o evento em *outra coisa*, que costumamos chamar obra de arte. O fato histórico não está mais ali, submerso nas formas que a arte elegeu para se manifestar, mas pode ser evocado, de maneira fragmentada, incompleta, infiel, na imaginação de quem se coloca diante da imagem, ainda que o horror jamais possa ser superado em força pela linguagem. Nessa categoria de representável, ou de testemunhável, insere-se o romance *Comissão das lágrimas*, de António Lobo Antunes.

⁴⁴ BLANCHOT. *La part du feu*, p. 80.

⁴⁵ RANCIÈRE. *O destino das imagens*, p. 147.

⁴⁶ AGAMBEN. *Quel che resta di Auschwitz*. L’archivio e il testimone, p. 127-160.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN *Imágenes pese a todo*.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2012
- ANTUNES, António Lobo. *Comissão das lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *La part du feu*. Paris: Gallimard, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Trad. Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel. *Les imprévus d'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

A soldadeira na língua dos jograis e dos trovadores

The soldadeira in jongleurs and troubadours voices

Viviane Cunha

Universidade Federal de Minas Gerais

vivi.cunha@terra.com.br

Resumo: No século XIII, período de apogeu da poesia galego-portuguesa, algumas mulheres se destacaram pela sua produção artística. Trata-se das jogralesas, mais conhecidas como soldadeiras, que interpretavam a música e a dança e recebiam um “soldo” como pagamento de sua arte, daí o seu nome. Os poetas trovadorescos as cantaram e satirizaram, o que pode ser percebido no repertório das cantigas de escárnio e de mal dizer, do Cancioneiro galego-português. Neste trabalho será enfocada uma soldadeira que tornou-se um ícone: Maria Balteira, cujas “performances” foram abordadas por vários trovadores.

Palavras-chave: poesia trovadoresca; cantigas de escárnio e mal dizer; soldadeiras.

Abstract: In XIIIth Century, gold period of Galician Portuguese poetry, some women can be distinguished by their art. They are the jongleuses, that were musicians and dancers, and gained money with their art, so they were called “soldadeiras”. The Troubadours sung and satirized them, and this can be observed through the ensemble of the *cantigas de escarnio* and *de mal dizer* from Galician-Portuguese Cancioneiro. This paper will study a soldadeira that became a myth: Maria Balteira, whose performances can be found in the voices of many Troubadours.

Keywords: troubadours poetry; *cantigas de escárnio* and *de mal dizer*; jongleuses.

Recebido em 8 de novembro de 2015

Aprovado em 22 de novembro de 2015

Desde a época em que o Cristianismo atingiu o seu apogeu, na Alta Idade Média, nas festas religiosas do noroeste da Península Ibérica, precisamente nas regiões onde se situam hoje Portugal e Galícia, as jogralesas costumavam cantar e dançar nos adros das igrejas ou das capelas dos povoados, e até mesmo nos espaços externos dos grandes santuários, como o de Santiago de Compostela. Desse período não se tem registros, mas pode-se inferir através das fontes indiretas, como a condenação da Igreja (através dos textos dos sermões), que as mulheres cantavam e dançavam nas festas religiosas. Essa presença das mulheres devia incomodar muito o clero, se considerarmos o que escreveu Cesário (470-542), o arcebispo de Arles: “obscoena et turpia cantica cum choris femineis”.¹

A partir do movimento trovadoresco, em fins do século XII, surgiram os primeiros documentos sobre a arte das jogralesas, então transformadas em soldadeiras, as quais estão relacionadas com as cantigas galego-portuguesas. O nome soldadeira originou-se do fato de que recebiam um soldo, isto é, eram remuneradas para cantar e dançar. O *Cancioneiro da Ajuda*, o mais antigo dos três Cancioneiros galego-portugueses, datado de fins do século XIII ou início do século XIV, apresenta, nas suas iluminuras, as três figuras inseparáveis: o trovador, o jogral e a soldadeira. Esses personagens, como afirma Graça Videira Lopes, representavam um alvo fácil da perseguição satírica por parte dos trovadores.²

As jogralesas ou soldadeiras do noroeste da Península Ibérica, enquanto cantoras, dançarinas ou musicistas, constituíam uma categoria à parte, e procediam de diversas etnias e religiões – cristãs, muçulmanas ou judias – da mesma forma que os jograis. Eram artistas que cantavam, dançavam e tocavam seus instrumentos; malgrado isso, as cantigas satíricas galego-portuguesas sempre as retrataram como licenciosas. Contrariamente, as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda* apresentam delas uma imagem precisa, cantando ou dançando ao lado de um jogral. Pode-se compreender a importância das soldadeiras na lírica galego-portuguesa

¹ Apud NELLI. *L'érotique des troubadours*, p. 29.

² LOPES. Os ciclos satíricos nos Cancioneiros Peninsulares.

através da sequência de iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda*, que, como bem observou Menéndez Pidal, das 16 iluminuras que compõem o códice, 12 delas trazem uma cantora ao lado de um músico, sendo que os jograis aparecem apenas em 4 iluminuras.³ Mas, as soldadeiras não apresentavam apenas peças do *Cancioneiro* profano, também as *Cantigas de Santa Maria* eram executadas com a participação delas.

É provável que as soldadeiras, assim como os jograis, ganhassem a vida com certa dificuldade, pois as cantigas e também outros textos medievais mostram de ambos essa situação sócio econômica, de tal forma que havia uma hierarquia na classe das soldadeiras: as que possuíam alguma riqueza viajavam a cavalo; porém, havia também as que se deslocavam a pé de um lugar a outro, o que revelava a sua condição humilde. Possivelmente, as dificuldades financeiras não deixavam alternativas às soldadeiras, que deveriam “vender o seu corpo” algumas vezes, situação essa que virou mote dos trovadores, nas suas canções satíricas. Com efeito, no repertório satírico galego-português (cantigas de escárnio e de mal dizer) há um número considerável de poemas que apresentam uma imagem negativa da soldadeira.

Graça Videira Lopes, que estudou as cantigas de escárnio e de mal dizer galego-portuguesas, na sua tese de doutorado – publicada em 1994, pela Editorial Estampa, em Portugal – relata que o repertório satírico do *Cancioneiro galego-português*, composto de 465 cantigas, apresenta personagens dos mais variados tipos. As soldadeiras aparecem em 43 cantigas, as monjas aparecem em 10 cantigas, os trovadores e os jograis são apresentados em 86 cantigas, para citar apenas uma tipologia de personagens, que interessam neste estudo. Desse *corpus* de cantigas satíricas também fazem parte personagens os mais variados: clérigos, pessoas da alta nobreza, cavaleiros, escudeiros, etc., e ainda pessoas de diferentes etnias, como judeus e mouros.⁴

As cantigas satíricas apresentam um interesse principalmente histórico, uma vez que refletem uma imagem real da vida social, em particular da vida nas cortes, revelando detalhes da vida íntima da aristocracia, bem como dos trovadores, dos jograis, dos clérigos, das

³ MENENDEZ PIDAL. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, p. 33.

⁴ LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

monjas, entre outros, e mostram a repercussão da reação pública em relação a certos fatos políticos.⁵

Os cancioneiros galego-portugueses apresentam dois tipos de poesia satírica: as *cantigas de escárnio*, que utilizam a ironia e o equívoco para apresentar uma crítica indireta, e as *cantigas de mal dizer* (preferimos adotar o termo *mal dizer* ‘falar mal’, mais correto do que *maldizer*, que pode ter outro significado no português atual), nas quais a sátira é direta, daí a sua virulência. Essa “lírica do realismo”, como bem definiu Peter Dronke,⁶ se exprimia através de personagens reais, que se tornavam objeto da sátira, e se apresentava como o comentário de um fato social. Na opinião de Graça Videira Lopes:

(...) uma cantiga de escárnio e maldizer é, regra geral, uma composição circunstancial que brinca com ou ataca o comportamento de uma personagem do círculo onde se move o seu autor. Nesta medida, a variedade de temas e de motivos é o princípio básico da sua composição. *Mas acontece que, nalguns casos, um trovador ou um jogral se fixa, a um dado momento, numa personagem, compondo a seu respeito uma série de cantigas satíricas. Potenciada deste modo, a sátira toma então a forma de uma espécie de perseguição poética e ganha, inevitavelmente, uma força suplementar.*⁷

Efetivamente, é nas cantigas de carácter satírico que os trovadores execram as mulheres, sobretudo as religiosas – monjas ou abadessas – e principalmente as soldadeiras, esboçando-se aí um terreno fértil para a eclosão da misoginia medieval, atenuada em outros gêneros. Sirva de exemplo a cantiga de Afonso Eanes do Cotón (B 1579, V 1111), na qual o poeta – entenda-se o eu poético – pede a uma abadessa mais experiente que seja indulgente com ele, pois havia se casado muito jovem (*ogano casei* ‘cedo me casei’) e não sabia fornicar melhor do que um asno:

Abadessa, oí dizer
que érades mui sabedor
de todo ben; e, por amor

⁵ LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

⁶ *Apud* LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

⁷ LOPES. Os ciclos satíricos nos Cancioneiros Peninsulares, p. 140. (grifo nosso)

de Deus queredes-vos doer
de min, que ogano casei,
que ben vos juro que non sei
mais que un asno de foder.⁸

O termo *sabedor*, no masculino, referindo-se à abadessa, explica-se pelo fato de que a forma com o sufixo em *-or* servia aos dois gêneros: tanto ao masculino quanto ao feminino, da mesma maneira que o termo *Senhor* (cf. *mia Senhor*) das cantigas de amor. A crítica do trovador Afonso Eanes do Cotón pode estar revestida, não apenas de certo caráter humorístico, mas também, moralista.

No *corpus* das cantigas galego-portuguesas de caráter satírico há uma soldadeira que se destacou, e transformou-se numa personagem quase mítica. Trata-se de Maria Peres, mais conhecida como Maria Balteira, protagonista de várias cantigas de escárnio e de mal dizer. Nascida em Arméa, próximo a Betanzos, na Galícia, ela herdou de seus pais – provenientes da pequena nobreza galega – algumas terras que lhe permitiram manter-se independente até o fim de sua vida. Apesar de sua origem social fidalga, ela é representada nas cantigas, como uma espécie de cortesã, com livre acesso nas cortes, a qual participa de expedições de cruzadas, e também, recebe pagamento pela sua arte de cantar e dançar.

Como soldadeira Maria Balteira frequentou as cortes do rei Fernando III e a de seu filho, Afonso X, o que permite situar o seu apogeu por volta de 1260. Sua biografia pode ser traçada através das cantigas de caráter satírico, além de alguns documentos notariais do foro da Galícia. Os mais célebres poetas da corte de Afonso X, como Pero da Ponte, Pero de Ambroa, Pero Amigo de Sevilla, e o próprio rei castelhano compuseram cantigas sobre Maria Balteira, atribuindo-lhe alguns vícios, tais como o de jogadora de dados, de transmissora de doenças, de explorar as pessoas, e ainda de dormir com os clérigos, com os estudantes e com os jograis. A. Martínez Salazar, que escreveu a sua biografia, afirmou que ela era cantora e dançarina, e que fazia muitos trovadores “perderem a cabeça”.⁹ Malgrado a sua arte como cantora e dançarina, as cantigas de

⁸ Essa cantiga e todas as outras citadas neste artigo, foram retiradas de BREA. *Lírica profana galego-portuguesa* – Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica.

⁹ *Apud* LAPA. *Lições de literatura portuguesa*.

escárnio e de mal dizer relatam apenas a “outra arte” de Maria Balteira, como bem observou Ana Paula Ferreira.¹⁰

No *corpus* de sua pesquisa acima citada, Graça Videira Lopes¹¹ arrolou 43 cantigas satíricas, que têm como personagens as soldadeiras. Segundo os textos, as *soldadeiras* parecem ter formado uma corporação organizada, juntamente com os jograis, mas disso há somente o testemunho das cantigas. A cantiga de Afonso X (B 481, V 64), que será analisada abaixo, refere-se além de Maria Balteira a outras três soldadeiras: Maior Moniz, Mari d’Aires e Alvela. Além dessas, Graça Videira Lopes cita na sua obra acima referida outras soldadeiras tais como: Maria Leve, Marinha Mijouchi, Marinha Lopes, Marinha Sabugal, Marinha Crespa, Marinha Foça, Domingas Eanes, Maria Mateu, Orraca Lopes, Maior Garcia, Elvira Lopes, Ouroana, Maria do Grave, Maria Negra, sem contar aquelas soldadeiras anônimas.¹² Tudo leva a crer que Balteira era a preferida dos trovadores e dos jograis, tendo em vista que, pelo menos 15 cantigas relatam episódios nos quais ela é a protagonista.

Observe-se a cantiga de mal dizer do rei trovador Afonso X, na qual o recurso do equívoco apresenta certa ambiguidade. Joan Rodríguez fora calcular junto à Balteira a quantidade de madeira – proveniente das florestas reais – que precisava para levar a cabo a sua construção:

Joan Rodríguez foi osmar á Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e diss’e[le]: – Se ben queredes fazer,
de tal midid’a devedes a colher,
[assí] e non meor, per nulha maneira.

E disse: – Esta é a madeira certa,
e, de mais, nõna dei eu a vós sinlheira;
e, pois que s’en compasso á de meter,
atan longa deve toda [de] seer,
[que vaa] per antr’as pernas da’scaleira.

¹⁰ FERREIRA. A “Outra Arte” das Soldadeiras.

¹¹ LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

¹² LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

A Maior Moniz dei já outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e Mari'Aires feze-o logo outro tal,
a Alvela, que andou en Portugal;
e ja i a colheron [e]na montanha.

E diss': – Esta é a midida d'Espanha,
ca non de Lombardia nen d'Alamanha;
e, por que é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
e desto mui mais sei eu ca Abondanha.

Essa cantiga, de caráter obsceno, apresenta o que a *Arte de trovar* – o tratado anônimo de poética galego-portuguesa, datado do século XIII – chama de *hequivocatio* (*sic*). Na realidade, Joan Rodríguez, que era conhecido de Maria Balteira, de Maior Moniz, de Mari'Aires e de Alvela vangloria-se de possuir um membro viril, e para nomeá-lo, o poeta utiliza metáforas como: “madeira certaíra”, “midida”, “tamanha” para referir-se ao órgão genital masculino do protagonista. Esse sentido ambíguo a *Arte de Trovar* esclarece muito bem, quando fala do equívoco nas cantigas satíricas:

Cantigas d'escarneo som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera llelo non entenderen... ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos “hequivocatio”. E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refram,¹³

Na cantiga que será analisada em seguida, é interessante observar a figura multifacetada de Maria Balteira, a qual aparece como tendo participado de uma cruzada, numa cantiga de Pero da Ponte (B 1642, V 1176), e segundo o trovador isto lhe teria valido o perdão por sua vida de pecadora. Entretanto, quando ela retorna das terras distantes, o perdão já não tem mais valor (“e do perdon já non lhi ficou nada”), uma vez que continuava levando a mesma vida licenciosa. Após o seu retorno ela não pôde conservar o perdão conseguido como indulgência por ter participado da Cruzada, porque não possuía uma “maleta fechada” (“E o perdon é cousa mui preçada / e que se devia mui'ta guardar; / mais ela

¹³ TAVANI. *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, p. 42.

nom á maeta ferrada”). Efetivamente, ela era a alegria dos jovens rapazes que estavam no mesmo albergue: “Tal maeta como será guardada pois rapazes albergam no lugar, / que non aja seer mui trastornada / Ca, o lugar u eles an poder, / non á pardon que s’i possa asconder, / assi saben trastornar a pousada”. Eis aqui a cantiga completa de Pero da Ponte, considerado um dos trovadores mais próximos de Maria Balteira:

Maria Pérez, a nossa cruzada,
quando veo da terra d’Ultramar,
assi veo de pardom carregada
que se non podía com el en erger;
mais furtan-lho, cada u vai maer,
e do perdon já non lhi ficou nada.

E o perdon é cousa mui preçada
e que se devia muit’a guardar;
mais ela non á maeta ferrada
en que o guarde, nena pod’aver,
ca, pois o cadead’en foi perder,
sempr’a maeta andou descadeada.

Tal maeta como será guardada,
pois rapazes albergam no lugar,
que non aja seer mui trastornada?
Ca, o lugar u eles an poder,
non á pardon que s’i possa asconder,
assi saben trastornar a pousada.

E outra cousa vos quero dizer:
atal pardon ben se dev’a perder,
ca muito foi cousa mal gaa[nha]da.

É, sem dúvida, a ambiguidade que provoca o riso, pois “guardar o perdão”, um substantivo abstrato, significa antes, abster-se das relações sexuais, o que ela não pôde cumprir, porque sua maleta não tinha fecho (“maeta ferrada”), metáfora para exprimir o órgão sexual feminino. De acordo com as fontes históricas, Maria Balteira teria acompanhado Afonso X, na Cruzada contra o rei da Tunísia, pois havia notícia de que as soldadeiras eram também utilizadas frequentemente para fins políticos. Menéndez Pidal, fundamentando-se na tensão entre Pero Amigo de Sevilha e Vasco Peres, acredita que Afonso X teria tirado

proveito da beleza de Maria Balteira, para manobras políticas junto aos muçulmanos.¹⁴ O fato de uma mulher participar das Cruzadas não é de se surpreender, tendo em vista que Aliénor de Aquitânia – rainha da França e da Inglaterra – o fez, no século XII, apenas lembrando um dos nomes mais conhecidos dessa época. É sabido que as Cruzadas não consistiam somente em batalhas, ou eram exclusivas dos homens. Mulheres burguesas e grandes damas, esposas de comerciantes e artesãos, monjas e abadessas, e também, as mulheres submetidas a um tipo de escravidão e de exílio – como as turcas, as armênias, e as bizantinas – participavam igualmente das Cruzadas, como ressaltou Régine Pernoud.¹⁵ Na realidade, participar de uma Cruzada à Terra Santa, para combater os inimigos da Cristandade – os mouros que haviam tomado Jerusalém – tinha como objetivo alcançar o perdão por um grave pecado cometido, como um assassinato, um suicídio de um parente (neste caso seria uma penitência para salvação de sua alma), adultério e prostituição por parte da mulher, etc.

Outra cantiga que faz alusão ao contexto político da Península Ibérica, a saber, às lutas da Reconquista, é a de Pero d’Ambroa (B 1597, V 1129), na qual o poeta, ou antes, o “eu poético” se declara louco de amor por Maria Balteira (“que ando por ela sandeu”). Ela entretanto, queria vingar-se do mundo hostil que a desonrou, mas ele (o poeta, ou antes, o eu poético) não fazia parte desse mundo, já que se encontrava prisioneiro dos seus encantos: “ca en ssa prison and’eu / e d’ela non m’ei d’enparar”; a vingança deveria recair então sobre aqueles que a desonraram, a saber, os homens do reino de León e Castela e os do reino de Aragão. Efetivamente, à medida que os povos peninsulares foram reconquistando as suas terras que estavam sob o domínio árabe, foram se formando também os primeiros reinos, e no século XIII, os principais – Castela (unida com León), Aragão e Portugal – já haviam se fixado. De acordo com Menéndez Pidal, a alusão aos aragoneses e aos mouros, na terceira estrofe, com os quais Balteira teria tido contato, deve ser uma referência à fronteira de Murcia, quando os árabes dessa região caíram sob o domínio de Castela e sob o domínio do rei Jaime I, de Aragão,

¹⁴ *Apud* LAPA. *Lições de literatura portuguesa*.

¹⁵ PERNOUD. *Les femmes aux temps des croisades*.

no momento em que Afonso X lutava contra os mouros em Granada.¹⁶
Observe-se a cantiga:

O que Balteira ora quer vingar
das desonrras que no mundo prendeu,
se ben fezer, non dev'a começar
en mi, que ando por ela sandeu,
mais começ'ant'en reino de Leon,
hu pres desonrras de quantos hi son,
que lh'as desonrras non queren peitar.

Ca en Castela foi a desonrrar
muito mal home, que non entendeu
o que fazia, nen soube catar
quan muit'a dona per esto perdeu;
e, quen a vinga, fezer con razon
d'estes la vingue, ca en ssa prison
and'eu e d'ela non m'ei d'enparar.

E os mouros pensse de os matar,
ca de todos gram desonrra colheu
no corpo, ca non en outro logar;
e outro tal desonrra recebeu
dos mais qu'á no reino d'Aragon:
e d'este la vingue'él, ca de min non,
pois á sabor de lhi vingança dar.

Sempre é bom lembrar que durante o período cruciante da Reconquista, a qual durou oito séculos, todos os reinos da Península Ibérica – excetuando Portugal, que já se tornara independente, em 1143 – foram anexados a Castela, o que foi determinante para a unificação da Espanha. A cantiga em questão confirma a presença de Maria Balteira nesse contexto sociopolítico, retratando a maneira como ela foi “usada” para fins não muito nobres, e toda a sua revolta: “pois á sabor de lhi vingança dar”.

Na Cantiga de Fernan Velho (B 1504), Balteira aparece como uma arrependida que pede perdão a Nosso Senhor e deseja a presença de um clérigo junto a ela, para que possa confessar-se, e assim se proteger do

¹⁶ O filólogo espanhol se baseia nos seus *Documentos lingüísticos*, que publicou em 1919, p. 481.

diabo que sempre esteve em sua companhia. Porém, ela seduz o clérigo e ambos se enamoram um do outro, por obra do diabo. Nos dois versos finais o diabo é vencido, quando ela confessa seus pecados. Observemos a cantiga do trovador Fernan Velho:

Maria Pérez se maifestou
n'outro dia, ca por [mui] pecador
se sentiu, e log'a nostro Senhor
pormeteu, polo mal en que andou,
que te vess'un clerig'a seu poder
polus pecadus que lhi faz fazer
o demo, con que x'ela sempr'andou.

Maifestou-sse, ca diz que s'achou
pecador muyt', e por én rogador
foy log'a Deus, ca teve por melhor
de guardar a el ca o que aguardou;
e, mentre vyva, diz que quer teer
hun clerigo con que se defender
possa do demo, que sempre guardou.

E poys que ben seus pecados catou,
de sa mort[e] ouv'ela gran pavor
e d'esmolnar ouv'ela gran sabor;
e logu'enton hun clerigo filhou
e deu-lh'a cama en que sol jazer,
e diz que o terrá, mentre viver.
e est'afam todo por Deus filhou!

E poys que s'este preyto começou
antr'eles ambus, ouve grand'amor
antr'ela sempr'[e] o demo mayor,
ata que se Balteira confessou.
Mays, poys que vyo o clerigo caer
antr'eles ambus, ouvi-a perder
o demo, des que s'ela confessou.

Trata-se de uma cantiga de mal dizer, cuja crítica dirige-se aos clérigos. É bom lembrar que neste gênero de cantiga a crítica é direta e o poeta (ou o eu poético) costuma dirigir-se tanto a uma pessoa em particular como a uma classe social, no presente caso é endereçada ao clero.

Na Idade Média, os jogos de azar constituíam um pano de fundo da paisagem lúdica, e entre eles, os dados eram os mais citados nas fontes literárias e / ou históricas. Desde o século XIV, nas representações iconográficas sobre a Crucificação de Cristo aparecem os soldados romanos disputando, nos dados, as Suas roupas. Curiosamente, o texto bíblico, ao fazer alusão a esse episódio, fala simplesmente de se “tirar a sorte”.

Nesse sentido, a cantiga de Pero Garcia de Burgalés – cujo sobrenome sugere que seja de Burgos, como o supõe Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o qual fazia parte da corte de Afonso X – não causa surpresa. O trovador (entenda-se eu poético) deplora o fato de Maria Balteira jogar dados (“... por que jogades os dados ...?”), atividade proibida às mulheres, e sobretudo a uma mulher de “boas maneiras” (“pero muytas boas maneyras ajades”). Acrescenta ainda um alerta de que os dados serão a sua perdição, bem como a de um homem de valor que poderia eventualmente ser seu pretendente (3ª estrofe). Observe-se a cantiga de Pero Garcia de Burgalés (B 1374, V 982):

Maria [B]alteyra, por que [j]ogades
os dad[o]s, poys a eles descreedes?
Hunhas novas vus direy, que sabhades:
con quantos vus conhecem vus perdedes,
ca vus direy que lhis ouço dizer:
que vos non devedes a descreer,
poys dona sodes e jogar queredes.

E, se vus daquesto non castigades,
nulh’ome non sey con que ben estedes,
pero muytas boas maneyras ajades,
poys, ja daquesto tam gram prazer avedes
de descreerdes; e direy vus al:
se volo oyr, terrá volo a mal
bon ome, e nunca con el jogaredes.

E nunca vos, dona, per mi creades,
per este descreer que vós fazedes,
se en gram vergonha poys non entrades
alg, a vez con tal hom’ e mar[r]jedes:
ca sonharedes nos dados enton,
e se descreerdes, se Deus mi perdon,
per sonho, mui gran vergonça averedes!

A decadência de Maria Balteira também foi objeto das sátiras dos trovadores. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, citando seu biógrafo A. Martinez Salazar, supõe que o momento glorioso de sua vida deva ter sido antes de 1257. Joan Baveca, um jogral galego, a pinta como uma velha, na cantiga (B 1460, V 1070), que citamos a seguir:

Par Deus, amigos, gran torto tomei
e de logar onde m'eu non cuidei:
estand'ali ant'a porta del-Rei
preguntando por novas da fronteira,
por ,a velha que eu deostei,
deostou-m'ora Maria Balteira.

Veed'ora se me devo queixar
deste preito, ca non pode provar
que me lhe oísse nulh' omen chamar
senon seu nome, per nulha maneira;
e pola velha que foi deostar,
deostou-m'ora Maria Balteira.

Muito vos deve de sobêrvia tal
pesar, amigos, e direi-vos al:
sei mui ben que [se] lh'est[o] a ben sal,
todos iremos per ùa carreira;
ca, por que dixे d'ua velha mal,
deostou-m'ora Maria Balteira.

O poeta a encontra “à porta do rei” (“ant'a porta del-Rei”), no momento em que ali estava para pedir notícias da fronteira (“preguntando por novas da fronteira”). No refrão, o poeta exprime seu desagrado ao contemplar a imagem de Balteira, pois ela é já uma velha, que lhe causa vergonha (“por ùa velha que eu deostei, deostou-m'ora Maria Balteira”). Envelhecendo, a antiga “peregrina” da Terra Santa tornava-se mais piedosa e se encontrava junto a um confessor, repetindo: “São vella, ay capelam!” (Refrão de outra cantiga sobre Balteira não estudada aqui).

Na realidade, há que se refletir sobre a seguinte questão: se os trovadores eram amigos das soldadeiras, se possivelmente dividiam entre si a atenção da corte (conforme o caso de Balteira), qual seria a razão das críticas a elas dirigidas? Pode-se pensar, talvez, que o teor das cantigas satíricas dirigidas às soldadeiras fosse antes um jogo de escritura, uma paródia do cotidiano com o intuito de divertir o público, mais do que

repreensão ou moralismo. Ao carnavaizar o universo das soldadeiras, para usar um termo de Bakhtin, os poetas medievais encontraram, talvez, uma forma de perpetuar uma classe – a dos jograis e jogralesas – e chamar a atenção para suas condições de vida, que deveriam contrastar enormemente com as da corte a qual divertiam. Dessa forma, além de diversão as cantigas teriam uma função de denúncia social.

Quinze poemas ou mais foram dedicados a essa soldadeira da corte do rei Afonso X, e 11 trovadores (incluindo-se entre eles o próprio rei) cantaram as suas relações com os clérigos, com os jograis, com os homens mais jovens. Eles cantaram também os seus vícios e os seus pecados: jogadora de dados, mentirosa, e muitos outros adjetivos. Segundo Graça Videira Lopes,¹⁷ Maria Balteira foi a única soldadeira da qual foi possível traçar uma biografia. Pode-se vê-la numa cantiga de Pero d' Ambroa – com quem ela teve uma ligação mais forte – chorar indiretamente (através das palavras do poeta) as desonras que conheceu neste mundo: “das desonrras que no mundo prendeu”, (B 1597, V 1129). Balteira possuía terras na Galícia, e a partir de um documento (datado de 1257) de venda ao Mosteiro de Sobrado, de uma propriedade sua, pôde-se concluir que ela passara seus últimos momentos de maneira confortável. Segundo o documento em questão, o mosteiro era obrigado a pagar-lhe um aluguel durante sua vida e a ocupar-se de seus funerais, programados segundo os termos, para serem realizados com certa pompa.

O apogeu das soldadeiras coincidiu com o período mais importante da escola dos trovadores galego-portugueses: o século XIII. Entretanto, parece que elas continuaram ativas até o século XIV, a julgar pela impreciação que lhes dirigiu o *Concílio de Toledo* (1324):

Nossa jurisdição está penetrada de uma detestável imoralidade, uma vez que as donas que o povo chama de soldadeiras entram publicamente nas casas dos prelados e dos ricos homens, convidadas para a mesa; impregnadas de conversações depravadas e de propósitos desonestos, elas corrompem os bons costumes, e o que é pior, elas fazem espetáculos (dançarinas), é por isso que ordenamos a todos, especialmente aos prelados, que lhes façam ameaças com os castigos do Céu, para que eles não permitam a tais

¹⁷ LOPES. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*.

donas entrar nas suas proprias casas, nem façam delas suas mulheres.¹⁸

É possível que aquele século fosse também o do fim das soldadeiras, pois, a partir de 1330, não se falava mais de soldadeiras, mas sim de cantoras, que segundo o poeta Arcipreste de Hita, na sua obra *Libro de Buen Amor*, cantavam com um pandeiro. No que concerne a Maria Péres Balteira, ela se tornou um símbolo da mulher que superou o seu tempo, uma vez que é cantada até hoje pelos poetas galegos.

Referências

BREA, Mercedes (Coord.) *et al. Lírica profana galego-portuguesa*. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica. 1. ed. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996. 2 v.

Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Reimpressão da edição de Halle (1904), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990. 2 v.

Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do Códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices. Lisboa, Edições Távola Redonda. Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico e Arqueológico. Biblioteca da Ajuda, 1994.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991. Lisboa, Biblioteca Nacional – Casa da Moeda, 1982. Apresentação de L. F. Lindley-Cintra. Edição fac-similada.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana. Cod. 4803. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura, 1973. Apresentação de L. F. Lindley-Cintra. Edição fac-similada.

FERREIRA, Ana Paula. A “Outra Arte” das Soldadeiras. *Luso-Brazilian Review*, v. 30, n. 1, 1993.

LAPA, Manoel Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa*. Época Medieval. 4. ed. revista. Coimbra: Coimbra Editora, 1955.

¹⁸ Colecc. de cánones y concilios, por J. Tejada y Ramiro, III, p. 522, *apud* MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía juglaresca...*, p. 59 (nossa tradução do espanhol).

LAPA, Manoel Rodrigues. *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica. Santiago de Compostela: Editorial Galaxia, 1965.

LOPES, Graça Videira. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LOPES, Graça Videira. Os ciclos satíricos nos Cancioneiros Peninsulares. In: *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lirica Medieval Galego-Portuguesa*. Coord. Por Derek W. Flitter e Patricia Odber de Baubeta. Birmingham: 1998. p. 139-146.

MENENDEZ PIDAL, Juan Ramón. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. 6. ed. corregida y aumentada. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

NELLI, René. *L'érotique des troubadours*. Toulouse: Edouard Privat, 1963.

PERNOUD, Régine. *Les femmes aux temps des croisades*. Paris: Livre de Poche, 1999.

TAVANI, Giuseppe. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-simile. Lisboa: Ed. Colibri, 2002.

Resenha

**JÚDICE, Nuno. *Navegação de acaso*. Lisboa:
Dom Quixote, 2013. 93 p.**

Edgard Reis

Universidade Federal de Minas Gerais
edgard.reis@uol.com.br

Recebido em 14 de junho de 2015

Aprovado em 16 de dezembro de 2015

Revelado há mais de quarenta anos, Nuno Júdice vem construindo uma obra poética extensa e multifacetada, que ultrapassa a marca de vinte e cinco títulos. Desde o início identificado como voz dissonante em relação à tendência formalista e fragmentária da década anterior, assume um registro discursivo, sem, contudo, abolir por inteiro a obsessão em debater a especificidade da poesia, intuito sugerido no título de estreia, *A noção de poema* (1972). Outros autores surgem também à altura, como João Miguel Fernandes Jorge, com *Sob sobre voz* (1971) e Joaquim Manuel Magalhães, com *Consequência do lugar* (1974). O surgimento desses três autores motiva o conhecido comentário de Eduardo Prado Coelho: “São estes os acontecimentos decisivos para podermos assinalar uma linha de viragem na poesia portuguesa dos anos 70” (COELHO, *A noite do mundo*. Lisboa: IN./C.M., 1988, p. 128). A enumeração poderia acolher outro poeta, de fluxo subjetivo, associações inesperadas e áspera sintaxe, António Franco Alexandre, de *Sem palavras nem coisas*, (1974).

No caso de Nuno Júdice, alguns vetores impõem-se para configurar a postura de um vidente, concepção de raiz romântica e rimbaudiana, na medida em que vê o poeta como portador de parte da sabedoria do universo, imerso numa rede de códigos fundamentais e referências literárias esotéricas. A sedução de um léxico fortemente contaminado pela prática romântica, retomado posteriormente pelos poetas simbolistas, sedimenta uma escrita caudatária de um desenvolvimento lírico matizado por uma nova perspectiva diante do sujeito, visto como instância do discurso. Construção de linguagem

e espaço de reflexão teórica, a poesia retoma as convenções da tradição lírica, sem ignorar o tom artificial, a modulação erudita do repertório vocabular, o sentido ambíguo e a atmosfera fluida, nebulosa. *Navegação de acaso*, em que os poemas se mostram como “errantes navegações verbais”, último volume publicado pelo autor (2013), merecedor do galardão Prêmio Rainha Sofia de poesia ibero-americana, partilha desse entendimento prévio de que o universo poético instaura-se radicalmente num território circunscrito pela conotação, do qual a denotação se encontra de todo alijada: “Em vez de correr contra o tempo,/ separo de entre esses ramos de imagens aquelas que/ me ditaram os versos mais obscuros, a luz/ de acaso que deles surgia, em cintilações de sílaba,/ e um reflexo de madrugada na face liberta/ de uma lenta sombra”, como se lê em “A manhã do poema”. A vidência, na linha de Rimbaud, autor de decisiva influência em Júdice, (cf. “Alquimia” e “Cântico do fogo”) supõe ainda o mergulho no inconsciente, a disponibilidade para acolher as imagens obscuras do sujeito, vedadas aos outros homens. Embora não seja a tônica do livro, esta faceta não está ausente, como se percebe em “Fecundação” e outros dois textos, em que as imagens beiram as sugestões de camadas psíquicas: “Derramo o esperma do sol sobre as éguas inseguras/ do ocidente; empenho-as com a vaga humidade de um relinchar de abismo; (...)”. A peculiaridade do discurso de Nuno Júdice subentende o fato de não mergulhar no próprio percurso, no itinerário pessoal. Frágil, tênue, por vezes tomada de um fôlego elevado, a voz lírica não se compraz na autocontemplação: a meta é compreender o encantamento em face do amor, da beleza, a extraordinária magia que cerca os gestos simples, as razões pelas quais as pessoas se emocionam, mas também as notas disfóricas diante de ruínas e mazelas sociais. A mistura de realidade e fantasia, a associação entre o plano real e o do sonho revela-se num tecido verbal de conformação estética, num sistema de trocas entre um sentido referencial e um outro assimilado, de natureza retórica: “E descubro-te no fundo desta imagem, envolta/ no veludo de ausência em que os meus dedos/ sentem a tua pele, e tiram de dentro do nada/ o calor das palavras com que o amor é esculpido/ na pedra do poema”, (versos finais de “O amor”). Na tentativa de ouvir/decifrar o poema, em “Pedaço de real”, o poeta refere o uso de recursos de linguagem (“o único recurso de que disponho são as próprias palavras”), como ferramentas capazes de criar o efeito diáfano e volátil do vivo arrebatamento, “algo que nasce/ de dentro do verso, e corre à minha frente”.

Os lugares privilegiados nesta poesia, sabidamente as paragens estilizadas pela imaginação ou vidência, ancoram-se numa emblemática

paisagem retórica, revisitada através da metáfora, da citação ou do labor artístico. A instância estética, de que dão sinais as associações à memória e a reiteração de alguns feixes semânticos (ligados à “tinta”, “quadro”, “cores”, “pintor”, “desenho”, “luz”, “palavra”), precede a realidade e assenta-se na concepção de arte como esforço artesanal e busca de perfeição: “(...) o poema, ou/ esse objecto artesanal que sai/ perfeito das mãos do oleiro, é/ afiado pela consciência de/ que só o que é exacto sobrevive/ no ouvido e canta” (“Proposta”). O cotidiano será sempre um pretexto para encetar um périplo nos códigos eruditos da arte e da cultura, limiar de um espaço autônomo propiciado pela tradição. No primeiro poema, “Cantar rústico”, acompanhamos o interesse do sujeito em se purificar, para recepcionar a natureza: “Limpo de tédio os meus olhos para te receber,/ ó primavera, e um dilúvio de miosótis faz-me regressar/ à estação das chuvas, ouvindo o correr das águas/ numa impaciência de estuário”, ao mesmo tempo em que registra o movimento em direção à inefável pastora, integrado numa atmosfera de leveza e artificialidade, na sequência de um ritual que se vai desenhando em detalhes, no qual o sujeito lírico a despe “da sua túnica de écloga, para que o seu corpo beba/ um licor de pétalas adormecidas”. Ao longo do livro, alternam-se duas séries que se distinguem e se complementam: a série da epifania, com o encantamento diante da primavera, as visões femininas deslumbrantes e a possibilidade de compreender o mundo pela via artística. A série da devastação, de outro lado, mostra-se atravessada por “nevoeiros”, “marés de sangue”, “navrágios”, ruínas e miséria: “Mas era na terceira classe que eu encontrava/ os pobres que se sentavam sobre cestos carregados de legumes/ e de carnes secas” (“Infância”). No poema “Terra prometida”, o lugar de fartura e felicidade não existe, a não ser “desertos”, “pântanos e “campo de serpentes”: para além do “nevoeiro”, os inimigos só encontrarão “abutres”, que “os esperam para limpar o que resta de carne/ nos seus corpos dizimados pela febre”.

Ainda que sejam mínimos os vestígios escuros da realidade, as alucinadas imagens de devastação e ruína proliferam, “náufragos aproximam-se da costa, trazendo notícias/ do abismo com a voz entrecortada por um soluço/ de anémonas azuis”. No poema “Regresso de Orfeu”, o sujeito poético, ao constatar a sensação de exílio - “nenhuma/ paisagem me é familiar”, insinua a definitiva impossibilidade de qualquer regresso, além do inexorável desaparecimento da amada, num mundo adverso e hostil ao seu ofício.

Diretrizes para Autores

Revista do Centro de Estudos Portugueses

Código de Conduta e Boas Práticas

A Revista do Centro de Estudos Portugueses segue as diretrizes do Código de Conduta e Boas Práticas do COPE (Committee on Publication Ethics) e as submissões devem atender a essas diretrizes: para conhecimento do Código, consulte o texto original em inglês ou sua tradução para o português.

Normas para submissão [Atualizadas em 15.12.2014]

1. Normas gerais

- a) A Revista do Centro de Estudos Portugueses tem como foco a reflexão sobre a literatura e a cultura portuguesas, bem como suas relações com a literatura de outros países e aceita submissões de textos inéditos (artigos, resenhas, traduções e entrevistas).
- b) Podem submeter textos autores preferencialmente doutores. Autores não-doutores terão sua submissão condicionada à avaliação específica do editor-chefe.
- c) Cada autor pode submeter apenas um texto por número da revista e, tendo tido um texto publicado, só poderá voltar a submeter após o interstício de 2 números.
- d) O texto não pode ser submetido a outra revista concomitantemente.
- e) Serão aceitos textos em português ou inglês.
- f) Para textos com mais de um autor, todos os autores devem ser indicados na página de registro da submissão.
- g) O texto deverá vir devidamente revisado pelo autor. A comissão editorial reserva-se o direito de fazer nova revisão e de fazer as alterações necessárias. Textos que apresentem problemas de forma, estilo e/ou adequação aos padrões da revista serão rejeitados.
- h) A reprodução para fins comerciais de qualquer texto publicado na revista é proibida.
- i) A reprodução do texto publicado na revista em outras publicações deve ser precedida de consulta ao editor-chefe.

2. Formatação

- a) Limite entre 5 a 6 mil palavras (do título às referências) para artigos e de 800 a 1.000 palavras para resenhas.
- b) Formato de página A4, fonte times new roman em tamanho 12 (exceto quando indicado outro padrão), espaço entre linhas simples, parágrafos com adentramento na primeira linha de 1,25 cm, margem 3 cm (superior e esquerda) x 2 cm (inferior e direita), formato doc, docx ou rtf.
- c) O título no idioma original do artigo deve estar em negrito, fonte tamanho 14, centralizado. Sua tradução para o inglês deve vir na linha abaixo, centralizada, em negrito e em itálico com fonte do mesmo tamanho. No caso de artigos em inglês, o título deve vir traduzido para o português na linha abaixo.
- d) O texto não pode conter os nomes do(s) autor(es) nem sua afiliação. Caso haja menção no texto e/ou nas referências a obra(s) pertencentes ao(s) autor(es) da submissão, o nome do(s) autor(es) e as referências deve(m) ser substituídos por XXXXX, mantendo-se a data.
- e) O resumo no idioma original do artigo deve vir duas linhas abaixo do título traduzido. A palavra Resumo (ou correspondente no idioma original do artigo) deve vir em negrito e sem itálico, seguida de dois pontos. O texto do resumo deve começar após a palavra no mesmo parágrafo. O resumo deve seguir as normas da ABNT NBR 6028:2003: conter objetivo, método, resultados e conclusões do artigo; compor-se de sequência de frases concisas em parágrafo único; usar verbo na voz ativa e na terceira pessoa do singular; e ter entre 100 e 250 palavras.
- f) As palavras-chave devem vir logo abaixo do resumo. A expressão Palavras-chave (ou correspondente no idioma original do artigo) deve vir em negrito e sem itálico, seguida de dois pontos. As palavras-chave devem vir em letras minúsculas, separadas por ponto e vírgula, sem negrito ou itálico, finalizadas por ponto.
- g) O Abstract e as Keywords em inglês devem vir após esses elementos no idioma original do artigo do artigo, seguindo as mesmas instruções de formatação. Nos casos de artigos em inglês, o abstract e as keywords devem ser seguidos de resumo e de palavras-chave em português.
- h) Os títulos das seções devem vir sem recuo, com numeração arábica (com número sem ser seguido de ponto), em negrito e maiúscula apenas no início. A numeração não deve incluir as referências. Entre o parágrafo anterior ao subtítulo e entre o subtítulo e o parágrafo posterior devem ser deixadas duas linhas em branco.

- i) Dentro do texto, a designação de títulos de livros deve vir em itálico (maiúscula apenas no início, exceto em caso de nomes próprios); e a de artigos de periódicos, entre aspas.
- j) Palavras que necessitem de tradução ou glosa devem vir em itálico, seguidas da tradução ou glosa entre aspas e entre parênteses.
- k) Dedicatórias e agradecimentos devem vir após o último parágrafo do texto e antes das referências.
- l) Ilustrações, gráficos e tabelas devem ter sua fonte indicada quando não tiverem sido produzidos pelo autor do texto submetido e devem ter a autorização do autor no caso de serem terceiros.
- m) As páginas devem vir com numeração superior à direita.
- n) Notas explicativas devem aparecer como nota de rodapé, com numeração arábica contínua ao longo do texto.
- o) No que se refere à autoria, a submissão deve estar em conformidade com o disposto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998: “Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio” (Art. 15, § 1º).

3. Citações

- a) As citações devem seguir o sistema autor-data das normas da ABNT NBR 10520:2002.
- b) As formas básicas de citação são apresentadas e exemplificadas a seguir:
 - Autor de citação fora de parênteses: letra inicial maiúscula seguida de minúsculas com ano e página.

Segundo Lourenço (1999, p. 93), a visão mitológica antecede a histórica.
 - Autor de citação entre parênteses: apenas letras maiúsculas com ano e página.

Não se nasce poeta, porque não se nasce coisa alguma. (BELO, 2002, p.108).
 - Citação indireta: não usar aspas, mas indicar autor, data e página.

Para Belo (2002, p. 77), a palavra poética é abstrata porque universal.

- Citação direta com menos de três linhas: usar aspas duplas, indicando ainda autor, data e página; usar aspas simples para citação dentro da citação.

Na visão de Pessoa, a melancolia de Luis da Baviera “é inteiramente fantasmagórica, como os seus castelos” (LOURENÇO, 1999, p. 84).

- Citação direta com mais de três linhas: parágrafo com recuo de 4 cm, fonte tamanho 10, sem itálico e sem aspas, indicando ao final entre parênteses autor, data e página.

No que toca à argumentação de Lausberg (2004, p.75) acerca da arte do discurso em geral, a retórica é um sistema mais ou menos bem estruturado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende. Estas formas podem ser reconhecidas e denominadas também, com determinada terminologia, pelo retor escolar. - Intervenções em citação direta: reticências entre colchetes para supressões; interpolações, acréscimos ou comentários entre colchetes; ênfase ou destaque em itálico.

São chamados de superestratos “[a]s línguas de povos conquistadores que influenciam a língua de povos conquistados sem [...] absorvê-la” (ELIA, 1979, p. 110)

- Citação de mais de uma obra de um mesmo autor publicadas no mesmo ano: acrescentar letra minúscula, em ordem alfabética, após a data e sem espaço no texto e nas referências.

A identificação de Portugal com Camões é um caso único no quadro da cultura europeia (LOURENÇO, 1999a, 1999b).

- Citação de mais de uma obra de um mesmo autor publicadas em anos diferentes: separar ano por vírgula.

Antunes (2003, 2007) esmiuçou a problemática pós-colonial em África.

- Citação de obra com mais de um autor: separar cada autor por ponto-e-vírgula.

As diferenças dialetais entre português brasileiro e lusitano aparecem em diferentes níveis linguísticos (CUNHA; CINTRA, 1985, p. 9-24).

- Citação de obras de diferentes autores: separar por cada obra por ponto-e-vírgula em ordem alfabética.

As relações entre poesia e cinema têm sido trabalhadas por diversos estudiosos (GUSMÃO, 2008; MARTELO, 2012).

- Citação de uma obra extraída de outra obra: indicar autor e ano da citação, colocar expressão *apud* e indicar autor, ano e página da obra em que foi feita a citação.

Como lembrou Curtius (1959, p. 202-206 *apud* LAUSBERG, 2004, p. 111), “[O] topos do locus amoenus teria talvez, com fins didáticos, uma formulação infinita”.

- e) Para os demais casos, recomenda-se consulta direta ao texto das normas da ABNT NBR 10520:2002.

4. Referências

- a) As referências devem vir após o último elemento do texto ou após os agradecimentos, quando houver. Devem estar em ordem alfabética sem recuo na segunda linha, com alinhamento justificado e sem saltar linha em branco de uma referência para outra.

- b) As referências devem seguir as normas da ABNT NBR 6023:2002.

- c) As formas básicas de referências são apresentadas e exemplificadas a seguir:

- Livro: autor(es) (com prenomes e sobrenomes abreviados), título (em itálico) e subtítulo (sem itálico), edição, local, editora e data de publicação.

BELO, R. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

- Tese, dissertação ou monografia: autor, título, data, número de páginas, tipo de documento, grau, unidade acadêmica, instituição, cidade e data.

PONTES, E. *Sobre o conceito de sujeito*. 1984. 349 f. Tese (Concurso de professor titular do Departamento de Linguística e Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1984.

- Capítulo de livro: autor(es), título do capítulo, expressão *In.*, referência completa do livro e paginação. Para capítulo de livro do mesmo autor, usar a 5 travessões baixos seguidos de um ponto no lugar do nome do autor. Para organizadores ou coordenadores, emprega-se (Org.) ou (Coord.), respectivamente.

CERDEIRA, T. C. *De como exorcizar fantasmas: Sem nome*, de Helder Macedo. *In.* DUARTE, L. P. (Org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2008. p. 435-447.

- Artigo em periódico: autor(es), título do artigo, título do periódico, local de publicação, volume ou ano, número, paginação inicial e final, data.

LANCIANI, J. O labirinto da palavra. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 176, p. 9-14, 2011.

- Matéria de jornal: autor(es) (se houver), título da matéria, título do jornal, local, data, seção, caderno ou parte do jornal e paginação correspondente.

SALLES, W. A língua de Cesária aproxima o Brasil de Cuba e Cabo Verde. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 abr. 2001. Folha Ilustrada, Caderno E, p. 10.

- Trabalho publicado apresentado em evento: autor(es), título do trabalho, expressão In:, nome do evento, numeração do evento (se houver), ano e local (cidade) de realização, título do documento (anais, atas, etc.), local, editora, data de publicação e página inicial e final da parte referenciada.

MEGALE, H. Matéria de Bretanha: da França ao ocidente da Península Ibérica. In: ENCONTRO DE ESTUDOS ROMÂNICOS, 2, 1994, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, 1995. p. 11-21.

- Documento de acesso exclusivo em meio eletrônico (bases de dados, sites, programas, mensagens eletrônicas, etc.): autor(es), título do serviço ou produto, versão (se houver) e descrição física do meio eletrônico.

HOUAISS, A. et al. Dicionário eletrônico houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

- d) Caso alguma das obras referenciadas esteja disponível on-line, deve-se necessariamente indicar seus dados: endereço eletrônico, apresentado entre os sinais < >, precedido da expressão Disponível em:, e a data de acesso ao documento (dia, mês abreviado e ano completo, separados apenas por espaço), precedida da expressão Acesso em:.

DINIZ, D. C. B. Cartas inéditas de Dom Pedro II a Henri Gorceix: tradução e comentário. Caligrama, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 125-142, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/155/109>>. Acesso em: 31 out. 2014.

- e) Para os demais casos, recomenda-se consulta direta ao texto das normas da ABNT NBR 6023:2002.

Disponibilizamos um template para auxiliar os autores na formatação do texto: CESPE_Template

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

O texto submetido atende a todas as exigências descritas nas normas de submissão da revista.

O texto submetido atende às diretrizes do Código de Conduta e Boas Práticas do COPE (Committee on Publication Ethics): texto do Código em inglês ou sua tradução para o português.

Declaração de Direito Autoral

O autor de submissão à Revista do Centro de Estudos Portugueses cede os direitos autorais à editora da revista (Faculdade de Letras da UFMG), caso a submissão seja aceita para publicação. A responsabilidade do conteúdo dos artigos é exclusiva dos autores. É proibida a submissão integral ou parcial do texto já publicado na revista a qualquer outro periódico.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.