



Literatura Portuguesa e olhar narcísico: a autotextualidade

Maria Heloísa Martins Dias
UNESP/Brasil

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA PORTUGUESA, AUTOTEXTUALIDADE.

KEYWORDS: PORTUGUESE LITERATURE, AUTOTEXTUALITY.

Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta: uma voz que não podemos ouvir senão quando responde em forma de eco a outras vozes. (Gaëtan Picon)

É bem conhecido de todos nós o mito de Narciso, por isso não é necessário recordá-lo. Mais interessante que sua lenda talvez sejam os desdobramentos de sentido que esse mito possibilita por meio de uma perspectiva que o recrie, revelando-se, assim, sua atualidade permanente.

Tal recriação implica, claro, o deslocamento de tempo e espaço, bem como a ressignificação dos elementos originais, já que do mito passamos à visão crítica, na qual outras personagens entram em cena. Da origem, permanece, porém, aquilo que o percurso histórico não conseguiu ou não pode apagar, isto é, o gesto essencial de Narciso: contemplar a própria imagem, desejando possuí-la.

Deixemos de lado, por enquanto, as reflexões de cunho psicanalítico que tal mito motivou, para trilharmos outras direções. A figura narcísica saltou para fora da moldura mítica e foi ganhando outros estatutos em meio à realidade histórica, de modo que, além das inúmeras formas de representação do narcisismo, em especial nas linguagens artísti-

cas que o tomam como objeto estético, encontramos no próprio comportamento humano reflexos dessa figura mitológica. Quero dizer com isso que não é difícil reconhecermos em nossa realidade concreta aquele mesmo impulso que moveu Narciso em sua história.

A autocontemplação, alimentada pelo desejo (de posse? de conhecimento? de prazer? de criação? de morte? de beleza?), é um gesto bem mais complexo do que pode parecer à primeira vista. Certamente há muitas explicações para esse olhar encantado com o seu próprio rosto, mas, o que se destaca nesse espaço de contemplação é uma realidade profunda, abismal, permanentemente inquieta e insatisfeita; digamos que é justamente o mergulho em busca da imagem, talvez mais do que esta em si mesma, o que atrai o leitor do mito de Narciso.

Mas, de que modo estas reflexões se articulam com a literatura portuguesa? É o que veremos a seguir.

Gostaria de lembrar uma passagem do poema dramático *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, em que uma das veladoras indaga às outras duas protagonistas, também veladoras: “Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?” (Pessoa, 1976: 450). A pergunta, como tantas outras que figuram nesse texto, pontuado por divagações e sensações envolvidas pelo irreal, não precisa ser respondida; basta a consciência moduladora que suspende o dizer em sua própria (im)possibilidade. No entanto, a fala da personagem parece aludir a algo que ultrapassa a situação dramática vivida pelas veladoras nessa “peça” de Pessoa, pois essa “aranha enorme” a tecer sua teia não é senão metáfora de um tecido maior, mais enredado ainda e feito de infinitos fios: a *textualidade* (ou textura) que compõe a literatura portuguesa. A sensação de estar sendo vigiado ou envolvido por algo terrível, porém invisível, é constante n’ *O Marinheiro*, como também em numerosas poesias pessoanas, em que a imagem de um *outro* se insinua como, talvez, uma espectralidade impossível de ser revelada. Mas não só em Pessoa.

Evidentemente que a evocação de Fernando Pessoa, aqui, é imprescindível para o caso que queremos comentar. A figura do *outro* assombrando o *eu*, que acaba por se multiplicar em *outros* e com eles passando a dialogar, é, como sabemos, o jogo instaurado pela poética de Pessoa, levada ao paroxismo por essa performance dramática. Acontece que o projeto singular encenado pela obra de Fernando Pessoa, palco onde os sujeitos se espelham e se autocontemplam, está presente, também, ao longo das produções literárias portuguesas, poéticas e narrativas, sob outras formas. Aí, não se trata de heterônimos ou de um jogo de máscaras, e sim de um processo contínuo de referências ao outro, em que este funciona como a imagem buscada pelo sujeito para compor a teia (aquela “aranha enorme”) ou o espelho em que as identidades se projetam, água em que Narciso se olha. Convém explicar melhor.

Alexandre O' Neill (1924-1986), poeta polifacetado, e autor de poesias também marcadas pela diversidade de faces, plasmadas por uma linguagem que se desdobra em signos como fotografia, banda desenhada, propaganda, sátira, tem dois poemas intitulados "Autocrítica": um, pertencente à obra *Feira Cabisbaixa* (1965), e outro, contido em *As Horas Já de Números Vestidas* (1981). O primeiro (com 122 versos), muito mais extenso que o segundo (com apenas três versos), constitui um repasse de sua vida literária, com oito sequências ou partes em que o sujeito vai buscando se caracterizar como poeta. Para falar de si mesmo e armado de sua visão corrosiva, o eu cita diversos outros poetas portugueses aos quais se compara, apontando semelhanças e diferenças em relação a esse repertório literário – Nicolau Tolentino, Paulino António Cabral, Guerra Junqueiro, Cesário Verde, António Nobre, Fernando Pessoa – cujas influências pondera e restringe, em nome de uma poesia *outra*, que o eu poético insiste em aproximar da vida.

Em seu poema, O' Neill vai expondo-se como sujeito que se define muito mais pela própria poesia do que pela vida: "Sei muito bem que a biografia/explica muita coisa (até a azia!)/mas para quê esquadrinhar os anos/(...) à cata da raiz, se o que vivi,/para o mal ou para o bem, está aqui?" (O' Neill, 2000: 246). Buscando originalidade e apegando-se ao espontâneo e ao prosaico, o poeta defende um percurso próprio que simultaneamente nega/incorpora traços dos poetas referidos, driblando, assim, o que a crítica costuma acusar: "Dizem que me junqueiro, que me Tolentino/e até que me paulino" (ibid.: 246); "Será que eu me junqueiro?" (ibid.:247). A linhagem poética a que O' Neill estaria vinculado, conforme sua poesia deixa transparecer, é aquela marcada por uma veia satírica que não perdoa nada, nem a si mesmo, nem a literatura, nem a cultura portuguesa – tudo é objeto de seu olhar perversa e espiritualmente crítico, que vai arruinando os valores de uma tradição que fossiliza o indivíduo e o país. Desse modo, sua autocrítica pretende "deitar contas/ao verso e ao seu reverso", interessante atitude que se revela com um efeito dúplice, à medida que vai atuando como afirmação e recusa, defesa e ataque, intimidade e exterioridade, possibilitando que "o foro íntimo" e "o verso público", expressões do poeta, entreteçam suas vozes ao longo do poema.

Falar de si mesmo é reconhecer a presença de outros que nele estariam embutidos, como modelos, como fetiches, como fantasmas, seja como for, são figuras a serem exorcizadas pela *sua* fala poética. Essa espécie de careação com o seu perfil literário permite ao poeta o jogo de deslocamento das identidades, tanto quanto das instâncias passado e presente. Por isso, é possível ao eu perguntar a si mesmo, no último verso da terceira sequência de "Autocrítica": " – Onde é que eu já vi este tratante?". Ou seja: O' Neill não deixa passar despercebido por sua visão crítica todo um lastro poético de que somente é

possível dar conta por meio do trato ambíguo, onde o sério se torna pilhéria e vice-versa. É essa percepção singular que permite conceber a literatura (conforme o próprio eu define na sétima sequência do poema) como “libertinura, pegas no paleio”, ou seja: o palavreado tolo ou conversa fiada (paleio) só se aventura pela liberdade e pelo ludismo porque assimilou vozes que agora podem soar como distantes, revisadas com gracejo.

E no outro poema “Autocrítica”, de 1981, o que se passa? Vejamos:

Talento?

Tolentino?

Tolos!

Nesse breve poema, que lembra os poemas-piada do modernista brasileiro Oswald de Andrade, as interrogações não apenas indiciam diálogo com o outro, mas principalmente ridicularizam esse diálogo, de modo a desfazer o que seria esperado pela exegese crítica: o respeito pela herança literária ou seu reconhecimento. O recado do poeta é imediato e direto, graças à brevidade da composição, reduzida a três versos aliterativos, cujos sentidos se complementam pelo espelhamento. O mais interessante nessa poesia-relâmpago de O’Neill é o jogo armado com o leitor para que este recupere o significado elíptico, retido nos vazios entre os signos – aquilo que Iuri Lotman designa como o caráter suplementar da linguagem. Assim, podemos refazer o percurso dos sentidos sonogados: acusado de que seu talento como poeta seria devido a Tolentino, sua resposta (exclamativa, talvez indignada) só pode se dar como deboche; aos críticos ou leitores que assim acreditam chama-os de tolos. Entretanto, também poderíamos pensar em outra via de sentido: o poeta estaria interrogando se o talento reconhecido em Tolentino seria mesmo verdadeiro ou não passaria de tolice da crítica. A quem caberia o verdadeiro talento, se é que ele existe de fato como medida para o poeta?

Seja qual for o caminho de sentido, parece-nos viável pensar que O’Neill está justamente pondo em causa a preocupação em definir essa coisa que incomoda tanto os críticos – o talento – tomado como critério para assegurar a qualidade e originalidade das obras poéticas. Na visão (auto)crítica de O’Neill, a poesia deve se fazer com as suas armas próprias, o que não significa o rompimento com a tradição e sim a reavaliação desta, sem que isto constitua um problema para o poeta. Parecendo ou não com Tolentino, a poesia de O’Neill se afirma pela consciência de que seu “valor” como poeta não está nessa comparação ou dívida para com o antecessor, mas na forma como essa tradição pode ser modificada ou atualizada pelo canal que ela deixou aberto para ser trabalhado pelo poeta. Algo que um

crítico como Haroldo de Campos reconheceu, já em 1976, ao definir a “poética sincrônica” como uma abordagem criativa da literatura, aquela que permite ao estudioso perceber o que na tradição permanece vivo para ser recriado, articulando-se presente e passado como instâncias móveis e dialogantes. Ou, se quisermos, podemos também evocar T.S.Eliot, em seu famoso ensaio “Tradição e talento individual”.

O talento, em O’Neill, não exclui a tradição; mas aceitá-la não significa incorporá-la ingênua ou passivamente, pois o seu repasse implica o gesto dúplice de admiração e interrogação: “Talento?/Tolentino?/Tolos!”.

Em Ana Hatherly, poeta também do século XX, encontramos esse gesto narcísico pelo qual a imagem do outro e a de si mesmo se refletem no espelho da textualidade literária. Suas famosas variações poéticas em torno de redondilhas camonianas, compondo os poemas de “Leonorana” (*Anagramático*, 1965-1970) é exemplo claro do jogo de reflexos entre textos que se desdobram constantemente: Vejamos:

Varição II

quando leonor pela manhã estava nua
 acorda e sente essa verdura irmã da
 formosura das fontes e da verdura
 estende o pé e pisa o chão descalça
 e treme de verdura pela formosura da
 manhã primeiro jacto da fonte da verdura
 seu pé descalço treme de frio como tremem
 as faces da verdura abrindo suas bocas
 à aragem fria da manhã segura como a
 fonte segura da verdura da aurora e nua
 como leonor fremente pela verdura e tão
 formosa como a fonte que irrompe
 de súbito como o dia estende o pé descalço
 para fora do leito da fundura da noite
 em que dormem as fontes a verdura a
 formosura e leonor insegura ergue-se a
 caminho pela verdura e na verdura colhe
 formosura vai para a fonte nua (Hatherly, 1970)

Não se trata apenas da retomada do famoso tríptico de Camões (“Na fonte está Lianor”/“Descalça vai para a fonte”/“Descalça vai pela neve”), por meio da transtextualidade crítico-criativa com o propósito de fazer dialogarem tradição e modernidade. Tal jogo inventivo se sobrepõe a outro: o de transformar o texto moderno numa realidade que se autoespelha, desdobrando-se em formas e sentidos tão permanentes e intensos quanto a fonte de que se alimenta. Basta olharmos para o poema de Hatherly para colhermos dessa “verdura” densa construída pela linguagem as múltiplas recorrências imagéticas, que vão ressoando ao longo do texto: *verdura/segura/insegura/fundura/formosura/formosa/fonte/fontes/faces/frio/fria/treme/tremem/freme/descalça/descalço/*, enfim, estamos diante de várias faces ou jatos de uma fonte inesgotável, porém, voltada para si mesma. Notemos, também, a ausência de pontuação nos versos, favorecendo o ritmo contínuo do discurso, sulcado pelo polissíndeto e pelo presente verbal. Afirma-se, assim, um movimento centrípeto da mensagem, apegada (in)variavelmente às suas potencialidades sógnicas próprias, de que a fonte fica distante. Nessa transcrição engenhada por Hatherly, cabe perguntarmos: o que propriamente desponta dessa composição poética? O modelo camoniano? O gênero das cantigas? Uma fonte do lirismo? Ou uma consciência moderna que coloca tudo isso num caldeirão mágico para poder virar outra coisa? Parece-me esta última hipótese.

Sem dúvida, Camões e Fernando Pessoa são duas figuras emblemáticas da literatura portuguesa, atuando como ícones ou mitos cujos rostos estão permanentemente assombrando a produção literária em Portugal, em todos os tempos. Mergulhando nessas duas fontes, os escritores portugueses contemplam os reflexos dessas duas faces poéticas, certamente, inesgotáveis à reapropriação. É assim que não apenas Ana Hatherly, como também Ernesto Manuel de Melo e Castro, Herberto Helder, Nuno Júdice, e tantos outros poetas contemporâneos vêm reafirmando a autotextualidade (camoniana) ou essa espécie de movimento centrípeto que dinamiza a produção literária portuguesa.

Em seu livro *Re-Camões* (1980), Melo e Castro recupera a lírica e a épica camonianas em poemas dotados de uma heterogeneidade formal, desde composições paralelísticas, sonetos, até as estruturas combinatórias e seqüenciais, afins ao seu projeto experimental que entrelaça testemunho e reinvenção no espaço poético:

Testemunho Incontestado

1.

Camões, mas que Camões?

Que mundo em transição se fixa nesta língua?

Que margem se afirma

na língua que se inventa?
 Que poeta transita
 no mundo que se fixa?
 Que poema se afixa
 na mente que se alarga
 à escala do Globo Universal
 e amarga?
 Que contrários se afrontam
 nos ossos que nos tentam?
 Camões, mas que Camões é este
 que nos marca? (Castro, 2000: 141)

É curioso como Melo e Castro mobiliza no espaço poético da indagação as noções de transição e permanência, tornando-as ambas realidades discutíveis e férteis enquanto vias de construção dos sentidos. Tanto o valor do testemunho ligado ao saber (aquele dizer/valor que “mais alto se alevanta”, como aparece na épica camoniana) quanto a passagem para outros tempos e espaços (o “Globo Universal”), marcados pela incerteza, se oferecem como matéria manipulável pelo poeta. Um poeta não mais conformado à fixação de limites ou de escalas para o conhecimento do mundo e da linguagem, mas sim um poeta tentado pela aventura do devir, do trânsito, de contrários que não se ordenam em nenhuma lógica racional, um poeta acometido por uma amargura que nenhuma transcendência pode resolver. Que poeta é esse senão o do século XX, cuja “língua” poética se faz tentada por muitas margens, fontes e desvios? Que poeta é esse senão aquele que herdou de Camões a consciência inquieta diante do desconcerto do mundo, porém, levando ao paroxismo tal perturbação? É um poeta, enfim, que encarna no corpo de sua linguagem o desacerto ou dissonância do sujeito em relação ao mundo: notemos como nos versos finais do poema de Melo e Castro o som gutural do *c* (*/k/*) vai se repetindo como verdadeiro cacófono: *Que/Camões/marca*, de modo a projetarem essa cacofonia nos versos anteriores, por meio do *que* (às vezes anafórico, outras não) repetindo-se ao longo do poema. Essa sonoridade áspera, gutural, performatiza a não-conformidade entre o homem e as convenções, já que muito mais vasto que o poder instituído é o desejo do poeta em traçar sua rota imprevisível, inaudita. Nesse caso, tanto Camões quanto Melo e Castro são poetas cujos testemunhos assinalam sua forma de intervenção inovadora, transgressora.

Nuno Júdice é outro poeta que entretece em seu canto a voz de uma lírica familiar, pertencente a uma tradição a ser revisitada, mas também revirada pelo olhar crítico. Observemos, por exemplo, o poema “Camoniana”:

Quem és tu bárbara que moras
num poema que se estuda nas escolas
e se lê em recitais académicos.
– tu que te limitaste a ser amada
por um poeta que se calhar, mais
não te deu em troca do amor
do que esse poema que tu, se calhar
nunca chegaste a ouvir? Quem és
ó mulher mais real do que esse
poeta que te cantou e de cuja vida
ninguém sabe nada – a não ser
que te amou e te deitou nesse
poema em que ainda vives e respiras
como no dia em que ele o escreveu
lembrando-se do teu corpo e dos
teus lábios e dos dias ou noites
que contigo se passaram? Quem és
mulher real e sonhada que habitas
todos os poemas que esse poema
inspirou e todos os sonhos que
nessa bárbara encontraram uma imagem
precisa e definitiva? Volta-te
nesses versos para que te vejamos
o rosto e diz-nos o teu nome – o nome
autêntico e não esse que o poeta
inventou para te chamar num poema
que de ti só guarda o segredo;
e adormece, depois, esquecendo
o que de ti disseram e os comentários
de que foste o pretexto e as imagens
em que, cada vez mais, foste perdendo
a tua, e única, imagem.¹

¹ Nuno Júdice, *apud* Cremilda Medina (1994). *Palavra de Poeta – Portugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 292.

A personagem inspiradora das “Endechas a Bárbara Escrava”, redondilha de Camões que funciona como arquitexto em relação ao texto de Júdice, reaparece neste, entretanto, passa a motivar outros aspectos para a perspectiva crítica do poeta da modernidade.

Transformada em signo escrito em minúscula, a mulher evocada em “Camoniana” parece se aproximar mais do eu lírico (também do leitor?), já que transformada em um tu com quem o eu dialoga. No entanto, a interlocutora não tem voz, é passiva diante das indagações do sujeito lírico, o qual ocupa com suas reflexões todo o corpo textual. Mesmo que o alvo da interrogação seja a identidade dessa misteriosa figura feminina, expressa pelo reiterado “Quem és”, a “bárbara” continua oculta, enquanto referente e enquanto voz discursiva, a ela cabendo apenas permanecer deitada ou “habitando” num poema que a consagrou. Interessante notarmos que a primeira observação do poeta reafirma esse estatuto canônico em meio ao qual a “Bárbara” é lembrada e estudada – as escolas e os recitais acadêmicos – situações reforçadoras de modelos e mitos que se perpetuam. Ou seja: na visão de Júdice, a evocação da personagem lírica camoniana é perpassada por uma crítica à recepção/leitura que dela se faz, o que desloca o poema para novos contextos de significação.

Caminhando na contramão da via aberta pelo poeta do Classicismo, Nuno Júdice pretende desocultar a mulher cantada nessa fonte, apelando para que ela volte ao poema em que se encontra cativa e sem rosto, a fim de se oferecer como ser real e não mera imagem sonhada. Reconhecer que a “bárbara” (ou “Bárbara”) ainda está nesse poema em que vive e respira (versos 12 e 13) é admitir que essa pulsação viva só é possível graças às releituras que do texto vão se fazendo ao longo do tempo, não para consagrar a matriz, mas para torná-la móvel e aberta a novas configurações.

Entretanto, e aí reside a força do poema de Júdice, o desejo de renovar a figura feminina cantada por Camões, tornando-a mais viva e real, coexiste com outro, que os versos finais não conseguem ocultar: resguardar o segredo ou a intimidade literária dessa mulher, a qual permaneceria como “única” imagem, esquecendo o que dela falaram e falarão ao longo dos tempos. Ou seja: a tradição, por mais que seja reinventada, ainda é um universo que se impõe acima de comentários e recriações.

Por sua vez, Herberto Helder retoma outra matriz camoniana para ser remodelada, o célebre soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, que serve como mote para o longo poema “O amor em visita” (Helder, 1973: 15-16). Na verdade, de Camões somente aparece esse verso inicial a partir do qual o texto de Helder vai traçando seu percurso próprio. Mas é interessante o fato de haver a citação, colocada em destaque logo no início do poema, o que nos leva a pensar numa espécie de resguardo desse testemunho poético, mesmo que a seguir seja subvertido. E a subversão logo se opera, na medida em que os versos

passam a conter imagens totalmente distintas das do soneto de Camões: “ «Transforma-se o amator na cousa amada» com seu/feroz sorriso, os dentes,/as mãos que relampejam no escuro”. Como se pode ver, o ato inteligível possibilitado pelo muito imaginar da fonte camoniana transforma-se numa imagética concreta, feroz, feita de partes do corpo que se buscam. Ao contrário de Camões, em Helder o amator se recorta como uma realidade própria, ganha autonomia, mistura-se às coisas naturais, à materialidade do mundo, dinamiza-se e adquire certa violência para agir sobre a amada. Espírito e carne, exterior e interior, ruídos estridentes e silêncio, amor e violência, natureza e humanidade, essas tensões se entrelaçam ao longo do poema. Todavia, não se trata, como em Camões, de uma fusão conseguida pela força do inteligível, mas de uma distância entre amator e amada resultante da transformação do amator; eis o porquê da repetição desse ato - “O amator transforma-se” e de suas variantes. O amor é fruto de um ato desatinado e persistente, em que vence a força física: “O amator é um martelo que esmaga”, portanto, longe estamos da mediação criada pelo eu lírico camoniano para operar o liame de sua alma com a da amada, enlace só realizável graças à conformação (e conformidade) engenhada pelo imaginar. Lembremos: “Mas esta linda e pura semidéia,/Que, como o acidente em seu sujeito,/Assim com a alma minha se conforma” (Camões, 1972: 109).

O poeta Ruy Belo (1933-1978) não escapou desse fervor autocontemplativo em relação ao passado literário, pois resgata uma personagem da obra épica de Camões: a famosa Inês de Castro reaparece, como vemos no poema abaixo:

Mas todas as donzelas que o são enquanto belas
 mais belas são de cada vez pois tecem as capelas
 e ao tecê-las se transformam nelas
 que mais que elas durarão talvez
 em vez de defender inês deixam morrer
 aquela que rodeiam e que só morta de vez
 será real rainha dese reino que não tinha
 ou tinha apenas nesse peito impávido de pedro
 pétreo como uma pedra e amplo como um adro
 onde o tempo não passa e sobre ele esvoaça
 a ave sem idade da eterna mocidade (Belo, 1974)

Numa certa semelhança com a poética de Ana Hatherly, o texto de Ruy Belo também deixa o discurso fluir num ritmo ininterrupto e apoiado em recorrências sonoras (donzela/

belas/capelas/tecê-las/nelas; morrer/morta; talvez/vez/inês; rodeiam/real/rainha/reino; peito/pedro/pétreo/pedra/adro; passa/esvoaça) bem como em imagens que fazem ressoar o paradigma de que se alimenta: o drama histórico de Inês.

Assim como a “bárbara” de Nuno Júdice, esta “inês” de Ruy Belo se despoja do estatuto maiúsculo, remetendo o leitor não apenas para as figuras específicas que a história literária consagrou, mas também para outras “bárbaras” e outras tantas “inês” a servirem como exemplo de vítimas de atitudes indignas ou cruéis. Na visão crítica de Belo, a beleza das donzelas pode estar nas capelas, porém, seria mais duradoura (eficaz?) se tivesse se transformado em ação efetiva, com a coragem para defender Inês de seu suplício. Interessante como a ausência de pontuação, conferindo ao discurso poético circularidade ou uma transitividade perpétua, parece performatizar o sentido da permanência do fato histórico. Numa outra leitura, tal circularidade ou continuidade rítmica pode estar iconizando o próprio círculo torturante ou beco-sem-saída do drama vivido por Inês e seu amante Pedro.

Também resgatando a figura histórica do poema épico lusíada, Fiama Hasse Pais Brandão cria sua “Inês de Manto” (*Barcas Novas*, 1967):

Teceram-lhe o manto
 para ser morta
 assim como o pranto
 e tece na roca
 Assim como o trono
 e como o espaldar
 foi igual o modo
 de a chorar
 Só a morte trouxe
 todo o veludo
 no corte da roupa
 no cinto justo
 Também como o choro
 lhe deram um estrado
 um firmal de ouro
 um corpo exumado
 O vestido dado
 como a chorava

mera de brocado
 não era escarlata
 Também de pranto
 a vestiram toda
 era como um manto
 mais fino que a roupa (Brandão, 1967)

Entre Fernando Pessoa e Camões as projeções especulares são mais curiosas ainda. Basta lembrarmos, por exemplo, o projeto (ou a utopia?) de Pessoa em ser o “Supra-Camões”, mais uma das muitas máscaras que o poeta do modernismo português criou para si mesmo. Não se trata de mais um heterônimo, evidentemente, mas faz parte da complexa trama poético-ficcional engenhada por Pessoa, esse eu transbordante que precisa se desdobrar e se partir em múltiplos cacos para dar conta de sua inesgotável percepção do mundo. Na verdade, esse propósito de ultrapassar o grande épico da literatura portuguesa, como fica patente em *Mensagem*, tem que ver menos com a competição individualista e pessoal do que com o desejo de fundação de um novo mito ou ícone, aliás afinado com a natureza arquetípica de uma cultura apegada a figuras messiânicas.

Pessoa não pretende ser melhor ou estar acima de Camões, claro, mas criar uma obra com tal densidade e abrangência, capaz de emblematizar o percurso “épico” de uma consciência artística, surpreendentemente incontornável, feita de muitas faces e textos que não cessam de se auto-refletir. E se, como diz bem Eduardo Lourenço a propósito dessa incessante releitura, “A cultura não tem outra realidade que a do diálogo que os atores dela – os poetas em sentido largo – travam entre si” (Lourenço, 2002: 238), então, esse espelhamento dialógico deve ser enriquecedor, jamais sufoador. O enriquecimento se deve, entre outras coisas, ao espírito bem-humorado de uma consciência que não apenas revisa com seriedade o passado como também dele troça, ou graceja: “Já ouvi doze vezes dar a hora/No relógio que diz que é meio-dia/A toda a gente que aqui perto mora./ (O comentário é do Camões agora:/”Tanto que espera! Tanto que confia!'/Como o nosso Camões, qualquer podia/Ter dito aquilo, até outrora” (Pessoa, 1976: 544).

É também Fernando Pessoa, o ortônimo, que hipercodifica a fonte lírica, ou melhor, a melopéia de um canto excessivamente apegado a sons e imagens imemoriais. Estou pensando em seu poema “Saudade dada”, o segundo de *Ficções do Interlúdio*). Recupremos o texto:

Saudade Dada

Em horas inda louras, lindas
 Clorindas e Belindas, brandas,
 Brincam no tempo das berlindas,
 As vindas vendo das varandas,
 De onde ouvem vir a rir as vindas
 Fitam a frio as frias bandas.

Mas em torno à tarde se entorna
 A atordoar o ar que arde
 Que a eterna tarde já não torna!
 E em tom de atoarda todo o alarde
 Do adornado ardor transtorna
 No ar de torpor da tarda tarde.

E há nevoentos desencantos
 Dos encantos dos pensamentos
 Nos santos lentos dos recantos
 Dos bentos cantos dos conventos...
 Prantos de intentos, lentos, tantos
 Que encantam os atentos ventos. (ibid.: 134)

As recorrências sonoras são tantas em torno dos mesmos sons, apesar de distintas em cada uma das estrofes, que o sentido parece ficar amortecido ou encoberto pelo *mélos* que vai entoando uma musicalidade sem fim. Inicialmente aberta, coincidindo com a alvorada e a ingenuidade lúdica das personagens femininas, depois vibrando e anunciando uma viração para outro tempo, finalmente fechando-se sombria, nasal, contemplativa. Ora, talvez mais do que reproduzir um universo primitivo, mágico e místico, o intuito do poeta seja colocar essa esfera atemporal em causa, pela própria insistência e saturação fônica com que a aborda. Noutras palavras, torná-la uma realidade absurda, irreal, tanto quanto a própria saudade e a linguagem que a configura. Note, nesse caso, o cacófato sugerido pelo título do poema, em que a repetição *da/de/da/da* mimetiza um balbucear ou uma fala infantil, que na lírica moderna só pode soar como anacrônica, ou um registro irônico.

Mas não é apenas na fonte camoniana que a produção literária portuguesa mergulha suas tintas de escrita; as cantigas trovadorescas também se oferecem como um espelho de

águas com profundidade suficiente para alimentar o imaginário poético moderno e contemporâneo. Assim, Natália Correia, Fiamma Hasse Pais Brandão, Filomena Cabral são algumas das escritoras que recuperam esse universo literário dos séculos XII e XIII.

Em sua obra *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* (1970), Natália Correia revisita a tradição lírica peninsular, por meio de uma transtextualidade em que se interpenetram distintas temporalidades e espaços. Notemos como isso se processa em algumas de suas poesias:

Nesta praia, amigas, de onde pr' as cruzadas
 Foram matar mouros nossos lidadores
 Com cantares de amigo chamemos as barcas
 Que à lide levaram os nossos amores,
 Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
 Discorrem idades. Não mudam as dores.

[...]

Mudadas em naus as lenhas das matas
 Mudaram o mundo. Não mudam as dores.

[...]

Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
 São outras as guerras. Não mudaram as dores. (Correia, 1970)

Ao comentar sobre esses versos em seu artigo “Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca”, Paulo Alexandre Pereira ressalta justamente o fato de que a retomada de certas virtualidades fônico-rítmicas de feição repetitiva, próprias das cantigas, coexiste com a presença do material verbal moderno, o que provoca “um efeito intencional de extemporaneidade”. De fato, do ponto de vista formal, há certa semelhança, já que os versos se bipartem em redondilhas menores, predominam rimas, há os dísticos que refletem aquela estrutura paralelística das cantigas de amigo, enfim, o falar traz um suporte que espelha uma fonte conhecida. Porém, conforme o crítico aponta, o conteúdo se modifica, embora ainda veiculado pela voz discursiva feminina (“amigas”) como na matriz do gênero; as guerras são outras, conforme apontam os versos do dístico, ou seja, as cruzadas e a luta contra os mouros transmutam-se em outro cenário – o da África – feito de outros motivos.

A consciência da modernidade transparece na poesia, em especial em sua linguagem, pois embora permaneça a tópica do passado – as águas que levam os amados, a espera de retorno pelas amigas, as dores da ausência – a mudança do mundo e sua concretização pela palavra são registros modernos: “discorrem idades” e não apenas correm. O *falar sobre*, o discorrer se materializa como realidade, o mesmo e o outro se projetam mutuamente. Até a presença de Camões implícita nos versos de Natália (mudam-se os tempos, mudam-se as vontades) toma outra forma, mas não apaga o teor do sofrimento, pois as dores não mudam.

Em *Barcas Novas*, obra já citada de Fiama Pais Brandão, o empenho da poeta se deve ao seu mergulho numa escrita transcriadora da tradição lírica portuguesa, o que, como temos afirmado, constitui uma tônica da produção literária em Portugal, ao longo de seu percurso.

Fazendo parte desse contexto cultural, a poesia de Fiama inscreve-se e escreve-se como re-leitura de um universo que não cessa de se constituir e surpreender a cada passo. No poema homônimo ao livro, o diálogo explícito com o famoso poema de João Zorro se estabelece:

Lisboa tem barcas
 agora lavradas de armas
 Lisboa tem barcas novas
 agora lavradas de homens
 Barcas novas levam guerra
 As armas não lavram terra
 São de guerra as barcas novas
 ao mar mandadas com homens
 Barcas novas são mandadas
 sobre o mar
 Não lavram terra com armas
 os homens
 Nelas mandaram meter
 os homens com a sua guerra
 Ao mar mandaram as barcas
 novas lavradas de armas
 Barcas novas são mandadas
 sobre o mar
 Em Lisboa sobre o mar
 armas novas são mandadas (Brandão, 1967)

Os versos em dísticos, como já sabemos, recuperam uma formulação paralelística, portanto, retomando também uma métrica familiar (redondilha menor e maior), o que se nota na maior parte do poema. No entanto, as estrofes 5, 6 e 9 promovem uma quebra no padrão métrico, pois o 2º verso desses dísticos, bem mais curto, opera uma espécie de desvio de rota. Parece deixarem em aberto ou em suspensão o sentido, justamente dois núcleos semânticos essenciais para a configuração do cenário descrito – sobre o mar, os homens. Ora, essa simultaneidade de corte (rímico) e abertura (semântica) pode figurativizar o modo dúplice de se lidar com a tradição, resgate e inovação; o eco do passado se desdobra, ao mesmo tempo que pára e se prepara para (ou espera) mudanças. Note-se o jogo com as mesmas palavras, que vão trocando de lugar nos versos, tal como as cantigas de amigo (“Barcas novas são mandadas/sobre o mar//Em Lisboa sobre o mar/armas novas são mandadas”). Mas, em meio à leveza lúdica do canto, a insinuação da voz crítica: “Nelas mandaram meter/os homens com a sua guerra//Ao mar mandaram as barcas/novas lavradas de armas”. A *lavra* se faz agora mais consciente de seus poderes, tanto formais quanto de denúncia histórica, graças à perspectiva com que pode ser revisto o cenário passado.

É em virtude desse distanciamento espaço-temporal permeado pela focagem crítica da própria história do país que se torna tão intenso o trabalho de recuperação de estéticas, através de uma operação poética em diálogo com a tradição. Segundo o poeta e crítico Haroldo de Campos, trata-se de uma prática criativa para se lidar com o processo literário, examinando-o como produto de uma troca contínua de visões interpretativas, ou seja, uma semiose ilimitada em meio ao espaço histórico-cultural. Ainda seguindo a reflexão de Campos, em vez do traçado linear na construção da historiografia, homologando-se as marcas de homogeneidade, convém pensarmos na história literária como «gráfico sísmico da fragmentação eversiva”, o que implica uma nova idéia da tradição; não a “evolução natural, gradualista, harmoniosa” (Campos, 1992 : 237), mas uma espécie de contravolução, uma contracorrente, de modo que o sentido progressivo ou unilateral deixa de existir em favor de “um espaço crítico paradoxal, ao invés da *doxa* : a interrogação sempre renovada, instigante”(ibid. :238).

Embora Haroldo de Campos esteja abordando o nacionalismo literário na cultura brasileira, sublinhando a necessidade de uma busca diferida que caracteriza seu movimento dialógico, suas idéias podem se aplicar ao cenário que estamos contemplando. Assim, a retomada constante do passado literário, possibilitando um diálogo inter, intra e autotextual no processo cultural português, não tem que ver necessariamente com o apego ao nacionalismo ou à manutenção da tradição; tem que ver, sim, com o desejo de deslocar, pôr em trânsito as raízes histórico-literárias para que adquiram outros sentidos. Mais ainda, seria

melhor dizer que seus sentidos originários *deixam de fazer sentido*, por mais dolorida que seja essa perda e ainda que tal diferença se faça como *ferida*. O retorno revela, também, que o desapego é tão difícil quanto o apego aos mitos/monstros do passado. É impossível apagar o que já está incrustado na memória, para o bem ou para o mal. O que é possível fazer é transformar esse peso num jogo, mobilizando suas peças em novas montagens. É o que a literatura busca realizar, graças a seu poder infinito de operar com a palavra.

Voltemos à figura de Narciso, evocada no início deste texto. O que move o seu olhar para a autoimagem? Mais do que aquilo que encontrará refletido nas águas, talvez seja a própria busca do seu desejo maior, a aventura de mergulhar no (des)conhecido ou o risco de não se satisfazer com o que poderá ver. Parece-me ser isso o que move a literatura portuguesa: a autocontemplanção das mesmas imagens e motivos, a volta/dobra que realiza sobre si mesma é o seu risco de existir, a sua razão maior, estranhando o conhecido ou deslocando-o para outras camadas de visão.

Ao contrário do narcisismo presente no contexto mitológico, no espaço literário o texto narcísico não contempla a sua própria imagem com ingenuidade ou encantamento pelo que vê; a metaficção (e a metalinguagem) se armam de visão crítica e o que desnudam para o leitor é uma composição que se desfigura, se refrata, se fragmenta e se desdobra em reflexos que não resultam em perfeição ou beleza. Ao contrário, a auto-reflexão, por colocar em causa sua própria imagem (composição, estrutura), mescla objetividade e subjetividade, razão e paixão. Não há apenas encanto ou prazer, mas também dor e desencanto. Do lado do leitor, o gesto narcísico significa olhar atento para o objeto que lhe é oferecido, mas também “sofrimento” diante dele (Linda Hutcheon), pois capturá-lo é tarefa difícil, custosa.

Re-conhecer-se como miragens de uma lusofonia (aqui me aproprio de Eduardo Lourenço) em que conquista e malogro são faces complementares, auto-espelhando-se continuamente – eis o gesto histórico que acompanha a literatura portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, Fíama Hasse Paes (1967). *Barcas Novas*. Lisboa: Ulisséia.
- CABRAL, Filomena (1996). *Um amor cortês*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- CAMÕES, Luís de (1972). *Lírica* (ed. preparada por Massaud Moisés). 4 ed. São Paulo: Cultrix.
- CAMPOS, Haroldo de (1992). *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva.
- CASTRO, Ernesto Manuel de Melo (2000). *Antologia efêmera: 1950-2000*. Rio de Janeiro: Lacerda.
- CORREIA, Natália (1970). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.
- HATHERLY, Ana (1970). *Anagramático*. Lisboa: Moraes.
- HELDER, Herberto (1973). *Poesia Toda I*. Lisboa: Plátano.
- JÚDICE, Nuno (1992). *Um canto na espessura do tempo*. Lisboa: Quetzal.

- LOTMAN, Iuri (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa.
- LOURENÇO, Eduardo (2002). *Poesia e metafísica*. Lisboa: Gradiva.
- O'NEILL, Alexandre (2000). *Poesias completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PEREIRA, Paulo Alexandre. "Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca". In: www.triplov.org/letras/paulo_alexandre_pereira/index.htm
- PESSOA, Fernando (1976). *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

RESUMO

Neste artigo, estuda-se a questão da autotextualidade em vários poetas portugueses do século XX.

ABSTRACT

In this essay, we study the question of autotextuality in several twentieth century Portuguese poets.