

LES  
ASS  
OSS  
LCO

**Crítica**  
**LITERARIA**  
v.13 n.26

# EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p1-4>

Qual o papel da crítica literária? Debate amplo que se ramifica tanto pelas veredas que tornam um escritor e sua obra conhecidos quanto por outras que pensam a existência coletiva de um povo através do desenvolvimento do seu imaginário. Eduardo Lourenço, nas breves palavras que introduzem o seu *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português* (1992, p. 11), faz o seguinte comentário sobre o papel da crítica: “A nossa questão é a da nossa imagem enquanto produto e reflexo da nossa existência e projecto históricos ao longo dos séculos e em particular na época moderna em que essa existência foi submetida a duras e temíveis privações”. Será que pensar sobre imaginários através da literatura é sinônimo de pensar uma imagologia da existência?

A crítica, diante do seu objeto de estudo, exerce o seu papel de múltiplas formas: aproximando ou afastando o seu olhar, atingindo o objeto por dentro ou por fora, inserindo-o numa coletividade ou afastando-o para verificar melhor as suas singularidades, autonomamente ou vinculando-o às questões históricas, sociais, psíquicas, enfim ao universo humano. Esta complexidade de funções orbita em torno de um motivo central que é o papel de revelar o seu objeto para o leitor, daí muitos deles tornaram-se seus leitores obsessivos ao ponto abandonarem qualquer outro gênero literário. Mas a crítica é experiência comunitária? Pode ter autonomia ou será sempre dependente do objeto tratado? Ela revela a ideologia daquele que escreve? Qual a sua relação com a sociedade? A *Revista Desassossego* convidou pesquisadores e pesquisadoras da literatura para escrever sobre críticos portugueses e suas obras, ou ainda sobre a crítica da literatura portuguesa produzida mundialmente.

A tal chamado, ocorreu primeiramente o professor, pesquisador e poeta Horácio Costa, que parte de um olhar histórico da literatura portuguesa sob a óptica da expressão homoerótica ou da diversidade sexual. Sua mirada panorâmica inicialmente suscita remissões ao gênero enciclopédico, mais que ensaístico. Contudo, o autor pincela seu olhar

crítico sobre o olhar da crítica de forma audaz, de modo a repensar (e a propor que se repense) toda a complexa História da Literatura Portuguesa por vieses novos.

Na sequência do dossiê, dois artigos analisam uma posição limítrofe em seus objetos de pesquisa: Manuel de Freitas, como crítico de Al Berto, e Fernando Pessoa, como pensador de si mesmo, são lidos respectivamente por Rodolpho Pereira do Amaral e pela dupla Dênis Augusto Sousa e Silva e Marcus Alexandre Motta enquanto ensaístas em dois diferentes artigos ora publicados. Trata-se de obras dialogais entre os gêneros e entre as designações de “autor” ou “ensaísta/crítico”.

No artigo que fecha este dossiê, o jovem pesquisador Felipe Marcondes da Costa apresenta um texto metalinguístico que comporta o exercício da crítica, homenageando, desta forma, o autor discutido – Gonçalo M. Tavares – e seus modos de produção literária, também eles metalinguísticos, também eles híbridos.

A seção “Vária” é aberta com o artigo de Dreykon Fernandes Nascimento e Leni Ribeiro Leite, que vai tratar, como vem sendo praxe nos últimos números da *Desassossego*, da relação da Literatura Portuguesa com a sala de aula, agora abordando o período renascentista da história portuguesa.

Já nos demais artigos dessa seção temos o resgate que Riccardo Cocchi empreende sobre a obra de António Riço e a proposta de Ana Carolina Botelho acerca de uma poética da destruição para a leitura dos textos de Joaquim Manuel Magalhães.

Fechando as contribuições teóricas, há a revisitação empreendida ao movimento futurista por Dionísio Vila Maior. O professor português traça um caminho teórico que inicialmente pode ser considerado inusitado, mas que se mostra primoroso, para a leitura das perspectivas italiana e portuguesa do movimento literário vanguardista.

Para completar nossa *tour de force* para finalização deste número, na seção “Outros desassossegos”, temos belos textos em prosa e verso, não menos impactantes para a equipe como o foram, neste número, os textos teóricos.

Abrindo a série de textos, há os poemas de Valéria Vicente Gerônimo, que tematiza criticamente a banalidade rotineira, e Juliana Maffeis, cuja composição em dicção contemporânea que apresenta a questão da poesia de autoria feminina de maneira inteligente, afirmativa.

Em seguida, há a composição complexa e de fôlego de Henrique Grimaldi Figueiredo e o conjunto poético de Marcelo Calderari Miguel, composto aos moldes contemporâneos (informalidade, fragmentação), que versa sobre assuntos oportunos.

Na sequência, há a composição em prova entrecortada, cheia de formulações inusitadas proposta por Paulo Ferreira e o texto de Roberto Xavier de Oliveira, que só pode ser classificado como uma fenomenologia do suicídio do ponto de vista da testemunha afetiva.

Para fechar não apenas este número, mas também esse ano de publicações da *Revista Desassossego*, há o belo texto de Dora Nunes Gago, cuja tessitura une poesia e prosa, resgata a temática da doença do número precedente e converte em seu próprio, o que antes foi de Pessanha e Sontag.

Boa leitura!

## REFERÊNCIAS

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

Carlos Gontijo Rosa

Pós-doutorando em Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Brasil. Professor colaborador externo do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: [carlosgontijo@gmail.com](mailto:carlosgontijo@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Rosely de Fátima Silva

Doutoranda em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Mestrado, Graduação e Licenciatura em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Graduação em Letras (Português/Grego) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil.

Contato: [roselydefatimasilva@gmail.com](mailto:roselydefatimasilva@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0728-2808>

Paola Poma

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Fez graduação e doutorado-direto na mesma universidade sobre a obra do poeta modernista Fernando Pessoa. Pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, em 2012. Pesquisa a poesia do século XX e XXI, dando destaque aos seguintes poetas: Fernando Pessoa, Mário de Sá -Carneiro, Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder e Adília Lopes. Dentre suas pesquisas destaque-se o diálogo entre a tradição e a contemporaneidade.

Contato: [ppoma@usp.br](mailto:ppoma@usp.br)

📄: <https://orcid.org/0000-0002-2174-3968>

Mônica Muniz de Souza Simas

Professora da Ca' Foscari – Universidade de Veneza e da Universidade de São Paulo. Livre-Docente na Área de Literatura Portuguesa (2013) pela Universidade de São Paulo. É pesquisadora do CNPq. Formada em Letras, Licenciatura (1993), Mestrado (1996) e Doutorado (2001) pela PUC-RJ. Também é formada em Administração de Empresas pela UFRJ (1990) e complementação pedagógica (licenciatura) em Educação Física pela Claretiano (2018).

Contato: [monicasimas@usp.br](mailto:monicasimas@usp.br)

📄: <https://orcid.org/0000-0002-0705-148X>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# REVISÕES DO CÂNONE LITERÁRIO (POESIA): MOMENTOS DECISIVOS (SÉCULOS XVII-XXI) E A QUESTÃO DO REGISTRO HOMOERÓTICO

REVIEWING THE LITERARY CANON (POETRY): DECISIVE MOMENTS (17TH-21ST CENTURIES) AND THE QUESTION OF THE HOMOEROTIC REGISTER

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p5-13>

Horácio Costa<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente ensaio parte do pressuposto que a revisão canônica encetada nas literaturas portuguesa e brasileira pela inclusão da variável da expressão da homoerótica ou da diversidade sexual, que timidamente se insinua nas décadas que vivemos, equivale àqueles momentos decisivos nos quais, ao longo de aproximadamente quatrocentos anos, poetas e críticos (ou comentaristas) de poesia refletiram sobre o transunto da relação poesia-sociedade e história no âmbito das literaturas portuguesa e brasileira.

## PALAVRAS-CHAVE

Poesia portuguesa; Poesia brasileira; Ensaio; Crítica.

## ABSTRACT

*This essay assumes that the canonical review initiated in both Portuguese and Brazilian literature by the inclusion of the variant of homoerotic expression or sexual diversity, which barely insinuate itself in the current decades, is equivalent to those decisive moments in which, over approximately four-hundred years, poets and critics (or commentators) of poetry have thought about the situation of the relationship between poetry-society and history in the context of Brazilian and Portuguese literature.*

## KEYWORDS

*Portuguese poetry; Brazilian poetry; Essay; Criticism.*

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Falo, sim, de um ponto de vista contrário: o risco maior que correm os poetas homossexuais é o de perpetuarem-se na velha posição excêntrica – ou, como se dizia há algumas décadas no Brasil, e não sem aura: marginal –, cujo previsível resultado, com o passar do tempo, será o diminuir-se até a irrelevância o registro homossexual que ora começa a esboçar-se. Nesse sentido, pensar o cânone, do qual este sempre esteve ausente, passa a ser uma estratégia para a ampliação e manutenção de uma posição dialógica ainda frágil desse mesmo e novel registro frente ao *statu quo ante*. Em soma: as linhas que seguem obedecem a um intento propedêutico sobre o qual parece-me necessário chamar atenção, e este tatibitate texto aproveita a oportunidade para fazê-lo.

Com propriedade, pode-se arguir que a preocupação com o estabelecimento de um cânone literário português data de meados do século XVII, com a campanha de comentaristas da obra camoniana como Manuel de Faria e Sousa, Severim de Faria e Tomé de Faria pela valorização da poesia de Camões no contexto da União Ibérica (1580-1640), a partir da apreciação objetiva d’ *Os Lusíadas* como uma epopeia exemplar, como bem menciona Maria Lucília Gonçalves Pires em *A crítica camoniana no século XVII*. Ou seja, da apreciação crítica – por exemplo, que leva a que “uma grande parte das leituras d’ *Os Lusíadas* fazem a exaltação do poema seguindo este caminho: demonstrar que se trata dum poema perfeito, porque obedece perfeitamente aos conceitos do gênero” (PIRES, 1982, p. 17) –, acede-se à exemplaridade política da obra – ao menos “na perspectiva de Tomé de Faria”, quem explicita que “a leitura d’ *Os Lusíadas* devia alimentar a atitude de resistência ao domínio espanhol” (PIRES, 1982, p. 43). Devido a este duplo sentido, o resultado passa a ter um critério conjunto, político-literário, já que a defesa de Camões vem estruturada ao redor daquela da autonomia da nação diante do avanço do centralismo castelhano sob Felipe III e IV da Espanha. Nesse âmbito, o fator *nacionalista*, para lá do linguístico, torna-se fundamental: de um modo geral, os comentaristas camonianos no século XVII que defendem o primado de Camões como o grande poeta das Espanhas sabem que ao fazê-lo cultivam igualmente a autonomia literária (e linguística...) de Portugal em meio ao júbilo castelhano pela excelência e prestígio internacional do “Siglo de Oro” e do barroco hispânico. Sublinhe-se, assim, que o estabelecimento de um pensamento canonizador em Portugal coincide com a promoção de uma postura de proteção do patrimônio

próprio contra uma ameaça externa real. Tal não sucede, entretanto, em contextos menos ameaçados em sua autonomia política ou cultural no processo de “invenção” de um cânone literário em língua vernácula – valha como exemplo a *Querelle des Anciens et des Modernes* na França de Luís XIV. Nesse sentido, o debate propriamente literário-crítico, centrado na discussão sobre a qualidade e engenhosidade dos poetas modernos frente à autoridade da tradição da Antiguidade, que assiste à escritura já em 1549 da *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay (debate europeu esse que, recordemo-nos, tem correspondência em vários pontos d’*Os Lusíadas*; por exemplo I, 3 e V, 22-23),<sup>2</sup> viu-se diminuído, em Portugal, pela premência de defesa simultânea da tríade patrimônio literário, linguístico e político, e abre um precedente para observar no esforço de estabelecer um cânone algo mais *reativo* que *proativo*. Essa característica *conservadora* dará a tônica do processo de construção canônica em Portugal, e mesmo no Brasil, nos séculos vindouros.

Não fundamentalmente diferente é a situação da crítica no neoclassicismo português *vis-à-vis* à proteção do sistema literário frente aos modismos culturais no limiar de uma nova era histórica, o Romantismo, que viria, como é consabido, alterar as condições de legibilidade do texto poético. As gerações de poetas neoclássicos produziram copiosos textos de preceptiva. Nicolau Tolentino, Correia Garção e Filinto Elísio testemunharam a crise de atração que sobre os mais jovens exercia a cultura clássica em função da mudança da mentalidade no final do Antigo Regime, e a concomitante voga de modismos, principalmente de origem francesa, que invadiu o discurso do texto poético no Portugal de D. Maria I, prenunciando o fenômeno denunciado um século depois pela verve de um Eça de Queirós como “O Francesismo”. O terceiro dos poetas mencionados, Filinto Elísio, tanto por sua longevidade como pelo fato de ter se exilado em Paris e aí vivido por décadas a cavalo entre os sécs. XVIII e XIX, acompanhou passo a passo os

---

<sup>2</sup> Se na primeira dessas estrofes, a superação do “arquivo” clássico é declarada (“Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram; / Cale-se de Alexandro e de Trajano / a fama das vitórias que tiveram; / Que eu canto o peito ilustre Lusitano, / A quem Netuno e Marte obedeceram. / Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta”), nas segundas a primazia da experiência sobre a teoria, e por extensão da atualidade sobre a tradição, patenteia-se: “Vejam agora os sábios na escritura / Que segredos são estes de Natura! // Se os antigos filósofos, que andaram / Tantas terras, por ver segredos delas, / As maravilhas que eu passei, passaram, / A tão diversos ventos dando as velas, / Que grandes escrituras que deixaram! / Que influência de *sinos* e de estrelas! / Que estranhezas, que grandes qualidades! / E tudo sem mentir, puras verdades”).



cruzada casticista de Filinto Elísio, súdito de um império português recobrado e florescente, a formulação básica no trato da república das letras ainda continua a ser, fundamentalmente, política. Os valores especulativos do *quid* literário, nesse arco, devem submeter-se ao desígnio de resistência política de um sistema cultural que se sente ainda ou crescentemente pouco à vontade na arena da sua contemporaneidade. A versão do passado que se deve enfatizar, nesse desígnio autodefensivo e tingido de paranoia, não surpreendentemente tem que ser compacta, simples, e claro, viril. Para combater os especiosos franceses e os janotas afrancesados, nada melhor do que respaldar-se nos “barões assinalados” do grande momento anterior a 1580.

O ranço dessa posição ecoa ao longo da história literária de Portugal – e também na do Brasil. Nessa visão de passado, deve-se sublinhar, não cabem os poetas barrocos, que escreviam a partir de um código europeu cosmopolita e – anátema! – muitas vezes na língua do inimigo (*i.e.*, em castelhano), nem os fracos de espírito – já seja aquelas mulheres que compunham encerradas em seus conventos, como as monjas da dita “Casa do Prazer” que se correspondiam com a jerônima novo-hispana Sórora Juana Inés de la Cruz, como já tive a oportunidade de estudar em outro ensaio (COSTA, 1998, p. 405-413), já seja todo aquele que contestasse a essência masculina e estoica de António Ferreira, de João de Barros, de Luís de Camões. Se um Francisco Manuel de Melo ou, principalmente, um Padre Vieira escapam e são resgatados como espíritos afins a esse universo compacto que é também hetero- e falocêntrico, leia-se tão somente o que a crítica escreveu contra a poesia barroca nos séculos XVIII e XIX para nos darmos conta de que forma e com que intensidade a poesia, e mesmo a poética barroca, é expelida do passado através de uma ética-estética mais preocupada em construir o mito da originalidade e em desenhar a fragilidade da cultura lusitana do que em encarar livre de preconceitos a literariedade mesma da problemática herança barroca.

Não nos surpreendamos, outrossim, à luz dos dois momentos de revisão canônica mencionados, que o Romantismo tenha mantido o mesmo signo para reger a sua. Lembremos, nesse sentido, que o poema “Camões” (1825) de Almeida Garrett foi, conforme frisado pela historiografia literária, o introdutor desse movimento em Portugal. Mais uma vez, a situação política portuguesa – depois da Guerra Peninsular e





*metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 231-256.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

COSTA, Horácio. *Mar Abierto – ensayos de literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

COSTA, Horácio. “Eclipse, boi que fala, cataclisma”. In: MESSEDER, Suely Aldir; MARTINS, Marco Antônio (org.). *Enlaçando sexualidades*, v. 2. Salvador: EDUNEB, 2009.

COSTA, Horácio. “O cânone impermeável: Homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do Modernismo”. In: COSTA, Horácio et al (org.). *Retratos do Brasil Homossexual - Fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo, EDUSP/IMESP, 2010.

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

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Antologia da poesia portuguesa (séc. XII - séc. XX)*, v. II (séc. XVII-XX). Porto: Lello & Irmão, 1977.

Recebido em 23 de março de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Horácio Costa

Poeta, tradutor, professor e ensaísta. Professor de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: [horaciocosta23@hotmail.com](mailto:horaciocosta23@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-7804-8499>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# O POETA ENQUANTO ENSAÍSTA, MODOS DE LEITURA: MANUEL DE FREITAS E AL BERTO

THE POET AS ESSAYIST, METHODS OF READING: MANUEL DE FREITAS AND AL BERTO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p14-29>

Rodolpho Pereira do Amaral<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo procura elaborar uma dialogia entre os papéis de crítico/ensaísta e poeta praticados por Manuel de Freitas. Destacamos, num primeiro momento, alguns elementos temáticos do interesse de Freitas enquanto ensaísta da obra poética de Al Berto, textos trazidos a público com os títulos *Noite dos Espelhos* e *Me, Myself and I*. Em seguida, procuramos discorrer sobre os pontos sublinhados e as dimensões que assumem na obra poética de Manuel de Freitas – ou seja, de ensaísta a poeta, as duas escritas estarão em diálogo. Levamos em consideração o próprio teor crítico de Freitas, seus protocolos de leitura e recepção de obras poéticas, além da retomada pontual de outros trabalhos críticos – nomeadamente *Pedacinhos de Ossos* e o prefácio à antologia *Poetas sem qualidades*. Em relação à sua obra poética, detemo-nos com mais afinco no livro *Ubi Sunt*, contudo não deixamos de mencionar outras produções.

## PALAVRAS-CHAVE

Poesia contemporânea; Ensaio literário; Manuel de Freitas; Al Berto; Crítica.

## ABSTRACT

*This article seeks to develop a dialogue between the roles of critic/essayist and poet played by Manuel de Freitas. We highlight, at first, some thematic elements of interest to Freitas as an essayist of Al Berto's poetic work, texts brought to the public with the titles *Noite dos Espelhos* and *Me, Myself and I*. Then, we try to discuss the underlined points and the dimensions they assume in Manuel de Freitas' poetic work – that is, from essayist to poet, the two writings will be in dialogue. We take into account Freitas' own critical content, his protocols for reading and receiving poetic works, in addition to the occasional resumption of other critical works – namely *Pedacinhos de Ossos* and the preface to the anthology *Poetas sem qualidades*. In relation to his poetic work, we pay more attention to the book *Ubi Sunt*, but we did not fail to mention other productions.*

## KEYWORDS

*Contemporary poetry; Literary essay; Manuel de Freitas; Al Berto; Criticism.*

<sup>1</sup> Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

## 1.

Parece haver um consenso a respeito de Manuel de Freitas em relação à poesia (de sua concepção à materialidade do livro): a ruptura com o instaurado. Desde a concepção da poesia, para o autor, em que a própria linguagem põe em jogo uma desestabilização, uma denúncia das linguagens hegemônicas, sobretudo a publicitária. No prefácio intitulado “O Tempo dos Puetas” (FREITAS, 2012), feito para a antologia *Poetas sem Qualidades* (2002), Manuel de Freitas tece considerações sobre a contemporaneidade e o reino do quantitativo, sobre as relações mercadológicas e a necessidade imperiosa de uma poesia que faça frente a essa lógica – isto é, uma poesia que faça jus à própria natureza sem qualidades para essas práticas de lucro. A materialidade, como extensão de um projeto estético, também resulta de uma preocupação com o acesso, a produção, o qualitativo em sobreposição ao quantitativo. A postura política de Manuel de Freitas perpassa, então, o modo de produção da obra, o que de articulação angaria nas comunidades a que se direciona, a circulação que rejeita aspectos predatórios. Dito de outra forma, interessa a esse autor a preocupação com o *objeto* em todas as suas fases, de modo a ter uma “responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos)” (FREITAS, 2012, p. 156) com o fazer da palavra.

Esse mote leva-nos à outra questão que comumente incita leituras opostas: o círculo de eleição do poeta, isto é, a escolha de outros poetas para figurarem em antologias, ensaios, convites para publicação através de sua editora – Averno – que encabeça com a poeta Inês Dias. Se para uns essa aderência tem o peso de um poeta que fica encapsulado com outros similares no quesito ação e pensamento, para outros a escolha é desdobramento do projeto político ligado à poesia: reunir, à sua maneira, os poetas sem qualidades avessos a “certos arrebatamentos líricos mais ou menos consagrados” (FREITAS, 2012, p. 163). Interessa-nos desde já reunirmo-nos ao segundo grupo, que pensa a atitude de junção por similaridade como um gesto também poético, preocupado com a coerência de alguma poesia e a proteção que uma comunidade sólida pode vir a oferecer a seus integrantes. Esta atitude é inerente ao poeta, pois “quem constrói um poema constrói a sua assinatura, a sua morada, o seu testemunho. Essa é a condição ética da poesia” (LOPES, 2019, p. 169).

Importa discorrer sobre a nossa escolha que, inclusive, recai no próprio interesse de Manuel de Freitas em elaborar textos ensaísticos acerca

da poesia de Al Berto. Ora, para um poeta que costuma ser cuidadoso nas suas escolhas – de leitura e de repasse numa comunidade leitora –, podemos inferir que Al Berto, no seu tempo, já preconizava as disrupturas que serão do interesse de Freitas mais tarde. Seria Al Berto, portanto, um poeta sem qualidades. Em entrevista publicada pela *Revista Em Tese* (2014), Manuel de Freitas diz que “Al Berto foi o primeiro poeta contemporâneo” lido na íntegra “(pouco depois da reunião da sua obra em *O Medo*, Lisboa, Contexto, 1987)” (CABRAL; LIMA, 2014, p. 256), aos dezesseis anos de idade. Embora jovem, no momento já despontava algo que mais tarde viria a se desenvolver como escolhas estéticas (e políticas, claro): “eu fiquei deslumbrado com aquela escrita torrencial, mesmo (ou sobretudo) no que então me parecia ter de ‘incorrecta’” (CABRAL; LIMA, 2014, p. 256).

É partindo então dessa coerência de projetos poéticos – os do próprio Manuel de Freitas parelhos ou dialógicos com os de Al Berto – que desenvolveremos este artigo. Aqui, procuraremos elencar alguns destaques temáticos feitos por Manuel de Freitas nos livros ensaísticos sobre a poesia de Al Berto, nomeadamente *A Noite dos Espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto* (1999) e *Me, Myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto* (2005), editoras Frenesi e Assírio & Alvim, respectivamente. Esses relevos escolhidos serão considerados a tônica do fazer poético de Manuel de Freitas, ou seja, a reverberação que esses apontamentos têm na sua poesia, a tematização desses aspectos – quer por estarem num poeta de seu gosto, quer por pertencer ao leque contemporâneo (historicamente datado, assim) de temas com os quais se envolve.

A propósito de uma teoria da influência poética, ou da primeira seção do livro de ensaios *A Noite dos Espelhos* – nomeada de “A propósito (ou não) da influência” –, Manuel de Freitas destaca uma assertiva de Jorge Luis Borges, segundo o qual “ao criarem os seus precursores, determinados escritores alteravam inexoravelmente a leitura que daqueles possamos fazer” (BORGES, 1984, p. 123 apud FREITAS, 1999, p. 12). Desse modo, a condição de leitor que o escritor também se atribui altera a recepção e a escuta de escritas que antecederam a sua. A leitura de Freitas sobre a poesia de Al Berto, por conseguinte, retoma aspectos negligenciados por uma crítica preconceituosa e modifica em alguma medida a recepção dessa obra – evocada, inclusive, para responder às questões do próprio tempo em que é trazida.

## 2.

Para o poeta Manuel de Freitas, que se encontra em várias instâncias do fazer poético devido às funções que acumula (poeta, editor, livreiro, crítico etc.), é primordial que um dos pontos de interesse destacados na prática de escrita de Al Berto seja justamente a dupla função exercida na publicação do seu primeiro livro – *À Procura do Vento num Jardim d’Agosto* (1974/75). Nesse livro de estreia, o poeta será simultaneamente autor e editor, assinando ainda com o nome civil Alberto R. Pidwell Tavares. É também nesse livro que encontraremos temas caros à poesia de Al Berto e que serão destaques de Manuel de Freitas nos dois ensaios dedicados à literatura albertiana, nomeadamente a tendência autobiográfica na profusão de um eu insistente e multifacetado; o desdobramento “diarístico” de uma escrita que forja a intimidade, fazendo uso de elementos subjacentes a esse gênero, tais como “datação, introspeção, pendor descritivo, coincidências biográficas, etc.” (FREITAS, 2005, p. 20); o caráter lisérgico que impulsiona a composição da escrita de diversas formas; além de estar documentado nesse livro de estreia a cisão do nome do próprio poeta, início de declaração que aloca o sujeito empírico (Alberto) e o sujeito da enunciação (Al Berto) dentro de uma organização textual muito particular.

Para Manuel de Freitas, a participação nos diferentes estágios de composição do livro denota um meio de tornar pessoal algo que passou a ser pensado em larga escala, afastando o autor da materialidade do objeto que produziu. Nesse sentido, há um certo jogo sobre o próprio *status* de raridade da poesia, essa linguagem que precisa se contrapor às hegemonias. A efetivação de acuidade com o projeto literário se dá de muitas maneiras, seja na elaboração da capa, do formato, seja na escolha dos lugares por onde o livro vai circular, para citar alguns exemplos. Uma das formas de pensar um projeto estético para além do texto escrito e que encontra recepção na leitura crítica de Freitas acerca da poesia de Al Berto é a utilização da fotografia. A inserção de outra linguagem dentro do livro assume significados variados, quer no que diz respeito ao próprio teor de autobiografia/autorrepresentação, quer no que diz respeito às simbologias das fotografias.

Foto/grafia, como grafa Manuel de Freitas na seção dedicada às suas análises, demanda algo que, para a poesia de Al Berto, também se



A exposição desse corpo, que ‘era novo ainda’, comprova, no fundo, a fatalidade inerente à fotografia – que Barthes procurou sintetizar, ao considerá-la uma ‘imagem que produz a morte, pretendendo conservar a vida’ (BARTHES, 1989, p. 130). De facto, citando de novo Barthes, a fotografia imobiliza e reproduz ‘o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente’ ([BARTHES, 1989], p. 17) (FREITAS, 2005, p. 60).

Desse modo, as fotografias de si próprio, que, para Freitas, é o tipo de registro que vai suscitar interesse em Al Berto, desdobram-se em epítetos do corpo do escritor – ou as idades de Narciso, como denomina Freitas –, já que “os vestígios do ‘corpo fotografado’ são percebidos como cristalizações da morte, perturbantes obituários em que tudo o que deixou de existir se conjuga para afligir o olhar” (FREITAS, 1999, p. 75).

seria curioso recuar ainda mais nas datas e recolher fotografias desde criança até hoje. talvez conseguisse prever minha imagem futura, aquela que terei daqui a muitos anos, ou mesmo prever a imagem que terei no momento exacto de morrer. deve ser possível prever todas estas coisas.

mas, provavelmente, só se morre nas imagens. o que me atormenta é que estes retratos não podem sobreviver muito tempo depois de mim. e qual dele terá sido o meu verdadeiro retrato? de todos eles qual será aquele onde nunca estive? (AL BERTO, 2009, p. 460).

Estamos diante de um sujeito encenado, cuja encenação extrapola a palavra e pensa a elaboração também nos elementos pictóricos dessa literatura em que convivem simultaneamente duas narrativas: a dos poemas e a das fotografias. A essas mortes de Narciso nas fotografias Freitas dá o nome de *Ars Moriendi* (FREITAS, 1999, p. 75). Nesse sentido, “cada gesto – vivido ou fotografado – é *essencialmente* elegíaco, sem regresso” (FREITAS, 2005, p. 60).

Esta recusa de Al Berto “em ser apenas uma *existência de papel*” (FREITAS, 1999, p. 78), e angariada para seu projeto estético, é um reflexo de sua formação no curso de pintura monumental na *École Nationale Supérieure d’Architecture et des Arts Visuels*, na Bélgica. A título de ilustração, não esqueçamos os poemas contidos em *A Vida Secreta das Imagens* (1984/85), em que “o motivo pictórico (ou escultural, nos casos de Manuel Rosa, Rui Sanches, José Pedro Croft e Rui Chafes) pode não ser mais do que um alibi para a irrupção lírica” (FREITAS, 1999, p. 84). Pretexto ou não para a escrita do poema, Freitas insere as imagens – ou

paratextos, como sugere Eduardo Prado Coelho (COELHO, 1987, não paginado *apud* FREITAS, 1999, p. 77) – no bojo estético de Al Berto; elas são também um motivo do seu fazer literário.

Continuando com a irradiação de modelos artísticos de outras ordens na poesia de Al Berto, o autor de *Noite dos Espelhos* aponta também as referências musicais. O cenário musical trazido por Al Berto à sua *diegese* é, sobretudo, soturno e reflete muito o movimento de contracultura musical dos anos 70. Verificamos, segundo Freitas, uma completa ausência de nomes e obras pertencentes à música erudita – ou clássica, mais comumente conhecida (FREITAS, 1999). Em detrimento da erudição, as influências vão ao encontro do punk do final dos anos 70, do rock e da música pop letárgica dos anos 80. Esses gêneros musicais dariam conta da violência dos tempos e dos sentimentos que atravessaram gerações. É mais evidente tais influências nos primeiros livros de Al Berto, “escritos em pleno apogeu do punk” (FREITAS, 1999, p. 60). Em *Lunário* (1988), a presença dos *Velvet Underground*

é mais intensa e significativa, servindo de invariável pano de fundo aos bares de uma cidade híbrida e alucinante. Uma das canções de *The Velvet Underground & Nico*, ‘*Run, Run, Run*’, chega mesmo a ser apresentada como o hino de um *culto* inabalável (FREITAS, 1999, p. 61).

Mais influente ainda, destaca Freitas, é a presença de Ian Curtis, líder dos *Joy Division*, que se enforca em 1980. Sua influência é tamanha que Al Berto dá título a um poema com o nome do músico – “Noite de Lisboa com Auto-Retrato e Sombra de Ian Curtis”: “[...] a noite é imensa e já não tem ruídos/ a morte vem dos pés sobe à cabeça alastra ferozmente/ mas a sua inquietante brancura/ só é perceptível na súbita ereção do enforcado” (AL BERTO, 2009, p. 466). Manuel de Freitas apontará, ainda, que a inspiração é tão intensa que, no poema, é possível notar a presença de si no outro, porquanto o título nos apresenta um auto-retrato (FREITAS, 1999, p. 65). Essa atmosfera musical vai reverberar explicita e implicitamente em vários momentos d’*O Medo* (2009): “E é exactamente pela *frieza*, glacialmente sentida enquanto sinal dos tempos, que poderíamos concluir esta breve aproximação entre a nenhuma alegria de Curtis e a prostração recorrente n’*O Medo*” (FREITAS, 1999, p. 66).

Sobre este aspecto resta ainda pontuar que, para um poeta como Al Berto, que lia seus poemas – acompanhado pela guitarra de Manuel M.









tensionada. É também na taberna e nos cafés de Lisboa que o *locus* afetivo é muitas vezes demonstrado na poesia de Freitas, ora na referência a seu Manel, em “O azul, de novo”, ora na preferência por Inácio, num poema que carrega seu nome:

PREFIRO O INÁCIO,

a quase todos os poetas que conheço.  
Não sei se morreu ou se já não vive  
- pois foi proibido de beber  
e de fumar, e o Inácio era  
essencialmente isso: um grande bêbedo  
e um fumador diligente, que ensinara  
o cão a ir junto da taberneira buscar-lhe  
novo maço de tabaco. Quem viu, acredita.

Quem não viu, falhou o milagre (FREITAS, 2019, p. 13).

O par antitético memória e esquecimento está a todo o instante presente nos mais de trinta livros lançados por Manuel de Freitas. Enquanto Al Berto tece uma poética em que a memória está atrelada a si mesmo – evidência da autorreferência inerente à sua literatura –, Manuel de Freitas tem interesse numa memória dos lugares, das pessoas que os frequentavam e até de si mesmo, mas como resultado do encontro com o outro. Dois polos, então: de um lado um “narcisismo feroz” (FREITAS, 1999, p. 73) preocupado com a ruína do próprio corpo (o empírico e o textual) presente em Al Berto; de outro, a procura da memória como partilha, como construções narrativas comuns a sujeitos que dividem e frequentam o mesmo espaço, endereçamento praticado por Freitas. A propósito dessa poesia do imanente cuja *relação* com o tempo em que se vive é mais importante que o testemunho acerca dele, é Tamy Pimenta (2017) a trazer a ideia de literatura como construção de espaço de afeto na poesia de Freitas. Citamo-la:

Podemos observar o uso de certos mecanismos que reforçam a ideia de livro de poesia como um espaço de partilha afetiva tanto dentro dos poemas, com o uso da citação, de endereçamentos, da segunda pessoa do discurso, de tempos verbais que reforçam o diálogo ou a interpelação, dentre outros; quanto na própria elaboração dos livros, por meio das dedicatórias, notas e cunho artesanal das publicações (PIMENTA, 2017, p. 6130).

Essa partilha a que se refere Pimenta é verificável em vários títulos de poemas presentes no livro *Ubi Sunt* (2019), em que o sujeito lírico parece querer associar experiências aos locais que frequenta, espaços externos, por vezes internos, e coletivos: “Rua Luciano Freire”, “Largo do Calvário”, “Santarém, 12 de fevereiro de 2013”, “Hotel Astória, Quarto 229”, para citar alguns títulos. Os poemas de *topos* dão a saber também o itinerário do poeta, a geografia da partilha do seu desencanto, do seu descontentamento com o mundo, que sempre foi péssimo, segundo Freitas: “Acho que todos os tempos são difíceis; o nosso tempo de vida, ao parecer pior, deve-o apenas ao facto de ser o nosso” (LEMOS, 2018, p. 296).

Por fim, outro mote da poesia de Freitas é precisamente a morte. Segundo Pedro Eiras, a morte figura como uma espécie de obsessão nessa poesia: “a pequena morte pessoal sem sentido, irreparável, [...], como todos os livros de Manuel de Freitas, não dirá, em todas as suas glosas, nenhuma vontade senão a de morrer” (EIRAS, 2007, p. 180). Estamos diante de um sujeito lírico que tematiza a morte em amplos aspectos, desde a ruína na *polis* e nas relações humanas, seus possíveis simulacros, até a morte efetiva de um corpo que já nasce morrendo.

‘Tantas gajas!’ – disse a Daniela, enquanto  
o Luís nos tentava ler um elogio sumário  
de John Cage. Eu, sempre mais propenso  
à sombra, arruinei de vez o estore do quarto.

A Inês riu-se, sabendo da minha total imperícia,  
e juntos, nesse fim de tarde, reuníamos provas materiais  
de que uma vida é apenas uma morte. Já passou (FREITAS, 2019, p. 24).

Contudo, é justamente por esse contato tão estreito com a morte que a valorização do que é vida pulula nas páginas dos livros, aproximando mais uma vez um par de antítese: “O tempo, uma vez mais, estava contra nós. Mas tenho/ de te dizer que apertar-te a mão e reconhecer-te vivo/ me salvou de um dos piores dias que esta cidade me deu” (FREITAS, 2019, p. 25).

Num mundo megalômano em que todas as miudezas não têm valor, a figuração da pequena morte – não aquela praticada por inúmeras políticas de morte ao redor do mundo, pois essas são mortes midiaticizadas e servem ao propósito do espetáculo – na poesia torna-se um ato



ALVES, Ida. "Paisagem, aceleração e poesia por uma geografia das emoções". *Revista de Letras, Fortaleza*, n. 34, vol. 1, p. 27-38, jan.-jun., 2015.

AMARAL, Fernando Pinto. *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

CABRAL, Cleber A; LIMA, Sérgio H. S. "Roteiro de Variações: Entrevista com Manuel de Freitas". *Revista Em Tese, Belo Horizonte*, n. 3, vol. 20, p. 250-257, set.-dez., 2014.

EIRAS, Pedro. "Meu Deus de brincar somente – Bach na poesia de Manuel de Freitas". *Cadernos de Literatura Comparada, Porto*, n. 17, p. 177-194, dez., 2007.

FREITAS, Manuel de. *A noite de espelhos: modelos e desvios culturais na poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi, 1999.

FREITAS, Manuel de. *Os infernos artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.

FREITAS, Manuel de. *Me, myself and I: autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

FREITAS, Manuel de. *Jukebox 1 & 2*. Vila Real: Dom Texto, 2009.

FREITAS, Manuel de. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

FREITAS, Manuel de. *Ubi sunt*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

LE MOS, Masé. "O poeta do terceiro andar: entrevista com Manuel de Freitas". *Texto Poético, São Paulo*, n. 24, v. 14, p. 291-298, jan.-jun., 2018.

LIMA, Marleide Anchieta. "Entre violência e desolação: grafias do urbano na poesia portuguesa contemporânea". *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo, Santa Maria*, n. 19, p. 132-145, jan-jun, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.

PENNA, Ana Beatriz Affonso. Configurações de tempo e espaço na poética de Manuel de Freitas. In: ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes*. Niterói: EdUFF, 2010.

PENNA, Ana Beatriz Affonso. *Jogos de perder: Linguagem, valor e morte na poesia de Manuel de Freitas*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PIMENTA, Tamy de Macedo. “Uma solidão solidária: poesia como comunidade de afetos em Manuel de Freitas”. In: *Anais Eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro, UERJ, 2017. p. 6126-6134.

Recebido em 30 de julho de 2021  
Aprovado em 15 de dezembro de 2021

Rodolpho Pereira do Amaral

Mestre em Estudos de Literatura (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal Fluminense e Licenciado em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, com dupla diplomação pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Contato: [rodolph.amaral@gmail.com](mailto:rodolph.amaral@gmail.com)

 <http://orcid.org/0000-0002-1109-8985>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# UMA PRESENÇA AUSENTE DO SENSACIONISMO NA FORTUNA CRÍTICA

AN ABSENT PRESENCE OF SENSATIONISM IN CRITICAL FORTUNE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p30-51>

Dênis Augusto Sousa da Silva<sup>I</sup>  
Marcus Alexandre Motta<sup>II</sup>

## RESUMO

Compreendidos enquanto projeto de corrente literária, artigos e fragmentos teóricos sobre o Sensacionismo foram encontrados no espólio de Fernando Pessoa e publicados ao longo do século XX em antologias que, pouco a pouco, revelaram o perfil mais completo de um Pessoa que não apenas escreveu, mas também pensou a sua obra. Embora este tema nem sempre tenha sido incorporado pela exegese dedicada ao poeta, é relevante perceber que, algumas vezes, os princípios estéticos sensacionistas figuram na fortuna crítica indiretamente, em certas interpretações de sua poética que correspondem, em alguma medida, à teorização que Fernando Pessoa desenvolveu. Chamamos esta figuração indireta de “presença ausente” e procuramos perceber de que maneira os princípios sensacionistas estão presentes nas obras de cinco exegetas: Mar Talegre (1947), Adolfo Casais Monteiro (1958), Jacinto do Prado Coelho (1949), Jorge de Sena (1946) e Mário Sacramento (1958). Este artigo procura a presença ausente do Sensacionismo nas obras destes autores compreendidos entre as décadas de 1940 e 1950, quando o espólio de Fernando Pessoa começou a vir a público, e ainda antes de publicações que revelaram mais plenamente o espólio pessoano de artigos dedicados ao Sensacionismo.

## PALAVRAS-CHAVE

Literatura Portuguesa; Sensacionismo;  
Fernando Pessoa; Recepção.

## ABSTRACT

Considered as a current literary project, articles and theoretical fragments on Sensacionism were found in Fernando Pessoa's estate and published throughout the 20th century in anthologies that, little by little, revealed the most complete profile of a Pessoa who not only wrote, but also thought of his work. Although this theme has not always been incorporated by the exegesis dedicated to the poet, it is relevant to note that sensational aesthetic principles sometimes figure in the critical fortune indirectly, in certain interpretations of his poetics that, to some extent, correspond to the theorization that Fernando Pessoa developed. We call this indirect figuration “absent presence” and try to understand how sensationist principles are present in the works of five exegetes: Mar Talegre (1947), Adolfo Casais Monteiro (1958), Jacinto do Prado Coelho (1949), Jorge de Sena (1946) and Mário Sacramento (1958). This article looks for the absent presence of Sensacionism in the works of these authors between the 1940s and 1950s, when the estate of Fernando Pessoa began to be made public, and even before publications that more fully revealed the Pessoa estate of articles dedicated to Sensacionism.

## KEYWORDS

Portuguese literature; Sensacionism; Fernando Pessoa; Reception.

<sup>I</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.



Começamos com *Três poetas europeus: Camões, Bocage e Pessoa*, de Mar Talegre. Publicado em 1947, o crítico dedica um capítulo a cada um dos três poetas portugueses no título, com o objetivo anunciado de “dar o espírito, o pensamento central, o núcleo da personalidade criadora de cada um dos Poetas estudados”, à procura de perceber “quer os reflexos da cultura europeia na constituição desse espírito, quer apurando o que nas criações deles transcende o plano humano nacional”, em contribuição ao “enriquecimento do espírito do continente”, que Talegre chama *europeidade* (TALEGRE, 1947, p. 28).

O pensamento crítico de Talegre se desenvolve imbuído pelo desejo de apontar a “europeidade” na poética destes três poetas portugueses. Para ele, os três souberam “elevar-se das manifestações primárias do complexo psicológico português” (TALEGRE, 1947, p. 17), cujo espírito não seria propenso à transposição dos dados da emoção para a representação em formas de pensamento, presos na emoção do momento e por isso incapazes de extrair o que na emoção pode haver de permanente ou de eterno. Camões, Bocage e Pessoa seriam, para Mar Talegre, casos de exceção na história da literatura em Portugal: poetas cujas as obras teriam podido alcançar “outros planos superiores” (TALEGRE, 1947, p. 28) porque souberam dar vida a uma criação literária capaz de por em prática essa transposição dos dados da emoção para a representação em formas de pensamento, “pondo nas suas criações aquela visão universal, aquele alto sopro humano”; “poetas que na poesia encontraram o meio único e completo de expressão da sua experiência de emoção e de pensamento” (TALEGRE, 1947, p. 28). Talegre os situa entre os grandes poetas de Portugal e da Europa, e assume a tarefa de demonstrar porque – sendo portugueses – a poesia em Portugal estaria entre as grandes expressões poéticas europeias. Daí o título “três poetas europeus” e a intenção latente de enquadrar a literatura portuguesa no plano da mais alta literatura do continente.

Para Talegre, a essência da poesia seria “a captação do Mistério [...], única coisa que, não podendo ser captada pela inteligência, está fora das regras, constrações e categorias a que obedece e em que se firma o pensamento” (TALEGRE, 1947, p. 8). Em sua introdução, em páginas nas quais emprega esforço para descrever a essência da poesia, Talegre antecipa características que depois retomará no capítulo dedicado a Fernando Pessoa, pressupostos aos quais a obra de Pessoa teria atendido:

O Poeta é um ser virgem para quem o mundo nasce em cada momento. [...] Por isso os grandes poetas recriam o universo e nos dão dele a alma, que puderam apreender através de mundos de sofrimento e ansiedade. Assim, a verdadeira Poesia é a que apreende a essência das coisas e dos seres e a vibração de sua eternidade. [...] Os seus sentidos originários, de que a civilização afastou o homem, fazendo-lhe perder até o sentido profundo da sua própria vida, são de novo revelados pelo Poeta. Ele desvenda-lhe de novo a riqueza de maravilhas escondidas em cada Pedra, na Árvore, na Fonte, na Estrela, na Nuvem, de que o homem comum, esquecido do valor de origem, só vê hoje o valor representativo de interesse. [...] Assim a Poesia toma a Natureza desde mais profundas camadas do que aquelas onde começa a interessar-se a investigação filosófica ou científica. O poeta é um investigador do Mistério (TALEGRE, 1947, p. 8-10).

Sendo a personalidade “mais complexa” (TALEGRE, 1947, p. 79) da literatura portuguesa, segundo Talegre, Pessoa imporia à crítica dificuldade para se buscar a “explicação central do artista” (TALEGRE, 1947, p. 79) (utilizando-se da expressão usada por Fernando Pessoa). Porém, é essa a explicação que Talegre afirma buscar no capítulo dedicado à análise da poética pessoana, onde afirma que “Pessoa é essencialmente um espírito religioso”, devido a sua “atitude mística” e a sua “crença nos mistérios da vida” (TALEGRE, 1947, p. 79).

O mistério investigado pelo poeta, conforme afirmara na introdução em que tenta descrever a essência da poesia, em Pessoa, teria alargado o universo no qual existiu, “dilatado seu próprio ser, no qual latejam mundos de mistérios” (TALEGRE, 1947, p. 80) – afirmação que parece creditar a criação literária de Fernando Pessoa a alguma motivação ocultista, conforme expresso na afirmação a seguir: “A religiosidade perante a Vida é a feição fundamental do carácter de Pessoa, nascida da sua natureza profunda, e acentuada pelas suas crenças ocultistas” (TALEGRE, 1947, p. 81).<sup>2</sup>

A esse espírito essencialmente religioso, assim chamado por Talegre não como evidência de religiosidade em um sistema de crenças, mas como um “anseio constante de querer captar o sentido da eternidade” (TALEGRE, 1947, p. 80), também se somaria outro aspecto do espírito de Pessoa, um que também marcaria a sua personalidade poética,

---

<sup>2</sup> Sobre o sentido da palavra “religioso” em Mar Talegre, Adolfo Casais Monteiro lembra o verso “Não me procures nem creias; tudo é oculto” e observa que apenas à luz da palavra “oculto” se pode o considerar religioso: “como adepto de uma concepção ocultista” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 221).

“o seu caráter dramático [...] raiz do surgimento dos seus heterônimos” (TALEGRE, 1947, p. 82-84). Talegre diz que “tem-se exagerado a importância que os heterônimos assumem na poesia de Pessoa” e sugere o caminho para se “penetrar no espírito” (TALEGRE, 1947, p. 84) do poeta: pela análise dos motivos espirituais e psicológicos que fizeram surgir a heteronímia.

É o que o crítico faz em seguida, buscando os motivos espirituais e psicológicos que moveram a criação literária de Pessoa. E chega perto da descrição de uma poética sensacionista, embora sem assim a denominar, quando credita ao “anseio de sinceridade e de vivência” (TALEGRE, 1947, p. 87) o desejo de

identificar-se com a emoção, e deixa-la percorrer um caminho próprio e independente do criador [...], sem que a personalidade intemporal do criador se introduza e altere a expressão desse sentir puramente temporal e momentâneo (TALEGRE, 1947, p. 87).

Essas palavras parecem corresponder ao que o poeta descreveu como a 1ª regra do Sensacionismo:

1ª regra: sentir tudo de todas as maneiras. Abolir o dogma da personalidade: cada um de nós deve ser muitos. A arte é aspiração do indivíduo a ser o universo. O universo é uma coisa imaginada: a obra de arte é um produto de imaginação. A obra de arte acrescenta ao universo a quarta dimensão de supérfluo (PESSOA, 1993, p. 141).

Talegre chega mesmo a apontar o procedimento sensacionista presente na poética de Pessoa quando afirma que:

Pela primeira vez na nossa literatura, um poeta procura conscientemente controlar a emoção poética e dar à poesia o que entende de sentimento ou mesmo extirpá-lo deste. Daí a rica densidade de pensamento de cada verso, o sentido intenso e profundo que excede, que rompe a pele da expressão verbal, a busca da beleza no imo do pensamento e não na veste da palavra, o prolongamento de cada emoção para o plano do pensamento, esse, por assim dizer, tratamento dialético da emoção (TALEGRE, 1947, p. 96-97).

E que, em alguma medida, dialoga com a descrição de Fernando Pessoa no fragmento a seguir:

O Sensacionista não concorda em que uma obra de arte haja sempre de ser simples, porque há sentimentos e conceitos que, de sua natureza complexos, não são susceptíveis de expressão simplificada, sem que com essa expressão se traiam. Há certos conceitos profundos, certos sentimentos vagos que são, por certo, susceptíveis de tal tratamento literário; mas não são todos os sentimentos nem todos os conceitos (PESSOA, 1966, p. 188).

Ou seja, Talegre, na citação anterior, ao interpretar criticamente a poética Pessoaana, descreve ainda que indiretamente o mecanismo da criação literária de Fernando Pessoa como algo parecido ao que o poeta denominou “sensationista”, embora credite sua descrição a um espírito religioso e à crença na filosofia ocultista.

Mas outra presença ausente também figurará em Adolfo Casais Monteiro, no seu *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), marco da crítica literária dedicada a Fernando Pessoa.

\*\*\*

No capítulo “Fernando Pessoa e a crítica” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 177), de *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (reunião de ensaios publicada em 1958), Adolfo Casais Monteiro classifica o livro de Mar Talegre como “a mais séria contribuição para um estudo em profundidade da obra de Pessoa” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 213) àquela altura. Monteiro concorda com muitas das afirmações de Talegre e faz coro à percepção do crítico ao assinalar o “lúcido controle sobre a expressão da emoção” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 220) presente na obra de Fernando Pessoa. Mas vai além: Casais Monteiro afirma que a poesia de Pessoa é revolucionária por causa de sua “lúcida apreensão da emoção” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 220). Em ambas as afirmações, os dois críticos parecem descrever o que Pessoa denominou poética sensationista, ainda que sem usarem diretamente a terminologia cunhada por Fernando Pessoa.

Também em outros momentos de *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa* (1958), Casais Monteiro descreve procedimentos da criação literária de Fernando Pessoa condizentes ao movimento teorizado pelo poeta. A começar pelo capítulo em que disserta a respeito da chamada Geração de *Orpheu* (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 33), Casais Monteiro

levanta uma questão que parece ir ao encontro do caráter abrangente e universal do Sensacionismo descrito por Fernando Pessoa. O crítico diz que “antes de mais nada, é necessário relancear os olhos por essa geração” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 44) e nos perguntar “se na verdade se trata duma geração. E ainda, se se trata duma escola” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 44). Casais Monteiro pontua que, embora aparentemente os modernistas tenham se apresentado “ao público com ares de grupo” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 44), no grupo de *Orpheu*, temos os “poemas mallarmeanos de Luís de Montalvor, os sonetos simbolistas de Alfredo Guizado, e os não menos simbolistas ‘Poemas’ de Eduardo Guimaraens”, que revelam “uma profunda disparidade”, “mistura de elementos que chega a ser desconcertante” (CASAIS MONTEIRO, 1958. p. 45), notadas também nas demais revistas em que se afirma a geração: *Portugal Futurista*, *Centauro*, *Contemporânea* e *Athena*. Sobre isso, o crítico afirma:

O que encontramos é, através das mais variadas manifestações, a projeção duma série de personalidades, aqui e ali afirmando conjuntamente uma atitude teórica, uma posição combativa, mas revelando-se acima de tudo como personalidades irreduzíveis. Estamos talvez em face duma geração. Duma escola? Não, porque os *mot-d'ordre* vão variando e não chegam mesmo a penetrar profundamente a obra de nenhum deles. O público, que mal os lia, e se lia não entendia, é que generalizou os rótulos de *futurista* e de *modernista*, dando a ilusão dum movimento coordenado que de fato nunca existiu (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 45).

A “mistura de elementos desconcertante”, afirmada pelo crítico, corrobora com a elaboração teórica de Fernando Pessoa quando escreveu que “ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas” (PESSOA, 1966, p. 158). Isso nos diz que, embora não tenha sido o objetivo primeiro de Casais Monteiro, sua análise crítica da chamada Geração de *Orpheu* está em harmonia com as descrições teóricas de Pessoa a respeito daquele aspecto abrangente do movimento sensacionista. Vê-se também a afirmação anterior na seguinte elaboração de Casais Monteiro, ainda a respeito daquela Geração:

Polêmicamente, falou-se mais tarde, a propósito deste movimento, em “literatura subjetiva” – mero disparate; mas podia ter-se falado



escreveu: “Fingir é conhecer-se”. E utiliza esta mesma afirmação, que também figura no capítulo 4 do mesmo livro (“O insincero verídico”), para sustentar a tese fundadora de uma leitura que veio defender o óbvio: que o verso “fingir a dor que deveras sente”, do conhecido poema “Autopsicografia”, não quer dizer “mentir”. Vejamos o que ele afirma a respeito desta discussão que, segundo Caio Gagliardi,<sup>3</sup> foi “o ponto de referência dessa primeira geração crítica”, a discussão sobre a gênese da heteronímia segundo a oposição entre “sinceridade” e “artifício”:

“Fingir a dor que deveras sente”, não quer dizer mentir, por mais voltas que se lhe dêem; quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que ele não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial. Por isso ele sugerira prudência ao crítico que se apressara a tirar ilações psicológicas das suas poesias, dizendo-lhe que “O sino da minha aldeia” invocado numa delas era... “o da Igreja dos Mártires, ali no Chiado”. Mas ainda aqui a transmutação é, digamos, primária. Na poesia, as palavras têm mais que um valor, e é mau apegarmo-nos ao sentido literal, porque um poeta pode transpor qualquer coisa vivida, ou sentida sem ser vivida, para um plano totalmente diferente, logo que lhe seja possível recriar neste a atmosfera verdadeira daquilo que sentiu (CASAIIS MONTEIRO, 1958, p. 124).

Ainda em busca de alguma resposta para a pergunta “Qual é então o segredo deste poeta?”, Adolfo Casais Monteiro nos lega mais pistas acerca da poética sensacionista de Fernando Pessoa, ainda que assim não denominada, e contribui para o nosso percurso em busca daquela presença ausente a qual referimos para tratar de um Sensacionismo que indiretamente figura na fortuna crítica dedicada a Fernando Pessoa.

Casais Monteiro afirma, por exemplo, que a poesia de Pessoa deve merecer o nome de “poesia da inteligência” e de “lirismo da inteligência”, ao constatar sua “impiedosa lucidez” (CASAIIS MONTEIRO, 1958, p. 93), a do poeta que “não acreditava, ou pelo menos dizia não acreditar, na pura inspiração” (CASAIIS MONTEIRO, 1958, p. 71), consciente do que fazia, criador de uma obra talvez incomparável na literatura portuguesa, “pela profundidade da inteligência, pela genialidade na transposição em imagens plásticas do drama psicológico” (CASAIIS MONTEIRO, 1958, p. 71). Se o grande mistério no centro da personalidade de Pessoa, para

<sup>3</sup> Resenha de Caio Gagliardi. Disponível em: <http://estudospeessoanos.fflch.usp.br/adolfo-casais-monteiro>. Acesso em: 24 jun. 2021.





Criação que ele credita a esta implicação metafísica e também à “superação do paulismo e do interseccionismo”. Casais Monteiro diz, em 1958, que talvez o conhecimento total da obra de Fernando Pessoa “nos permita saber como se deu, por volta de 1914, a superação do paulismo e do interseccionismo” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 164). E superação esta que, para o crítico, teria resultado no aparecimento dos heterônimos, com a polarização da “diversidade de tendências em ebulição dentro de Pessoa” e “filtração dos elementos espúrios”, na procura de “uma fluidez capaz de exprimir sensações raras” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 165).

Embora o conhecimento total da obra de Pessoa, ainda, e por muito tempo (talvez para sempre), permaneça inalcançável, é possível afirmar, com os muitos escritos aos quais se foi dado conhecimento ao longo dos últimos mais de sessenta anos após a afirmação de Monteiro, que a chamada “superação” do paulismo e do interseccionismo pode ser compreendida pelo Sensacionismo. Conforme as palavras de Paula Cristina Costa, em sua tese *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista* (1990):

Através do Sensacionismo, entendido como uma arte-todas-as-artes que tinha por regra-base ser a síntese de tudo, Pessoa deu continuidade ao seu sonho de um projecto interartes, já iniciado, pouco tempo antes, no momento em que acreditou e teorizou o interseccionismo. Herdeiro do paulismo e do interseccionismo, pelas primeiras interpenetrações de planos, nomeadamente, entre objecto/sensação, paisagem/estado de alma, aproveitando do cubismo a experiência da decomposição da sensação em cubos e outros poliedros e roubando ao futurismo todo o movimento vorticista do sentir, toda a liberdade fónica e onírica da sensação, o Sensacionismo constitui-se como uma corrente literária, exclusivamente portuguesa, de uma enorme riqueza e complexidade. De alma absolutamente europeia, cosmopolita, o Sensacionismo pretendia ser também uma reacção ao nacionalismo excessivo da Renascença Portuguesa e dar uma continuidade mais renovada ao paulismo, ainda demasiadamente simbolista para poder acompanhar, por si só, o ritmo da vanguarda europeia. Propunha-se, assim ser, à semelhança de *Orpheu*, a ponte entre Portugal e a Europa (COSTA, 1990).

“A voz que na poesia de Fernando Pessoa nos fala não conhece a expressão de sentimentos – mas tem o extraordinário poder de os suscitar” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 166). É o que conclui Casais Monteiro no

último capítulo antes de “Fernando Pessoa e a crítica”, no qual comenta os esforços de análise da poesia de Pessoa publicados até ali.

Entre os esforços que comenta, outra obra se coloca disponível para nosso gesto de pesquisa acerca da presença ausente do Sensacionismo na crítica literária dedicada a poesia de Fernando Pessoa: *Diversidade e Unidade de Fernando Pessoa*, publicado inicialmente em 1949 por Jacinto do Prado Coelho.

\*\*\*

Jacinto do Prado Coelho faz referência direta ao Sensacionismo na seção “Álvaro de Campos” (COELHO, 1949, p. 66) do capítulo “As individualidades na poesia”, em *Diversidade e Unidade de Fernando Pessoa*. Baseado na conhecida carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, Prado Coelho define Álvaro de Campos como “poeta *sensacionista* e por vezes *escandaloso* [...], primeiro [dos heterônimos] a retratar-se e a referir circunstâncias biográficas, o que reforça a simulação e daria ao próprio Fernando Pessoa estímulos para se manter na pele do heterônimo” (COELHO, 1949, p. 66). O crítico identifica três fases da produção de Álvaro de Campos: “a do ‘Opiário’, poema com a data fictícia de 3.1914”; a do “‘futurismo whitmaniano’, exuberantemente documentado na ‘Ode Triunfal’ (4.1914), em ‘Dois excertos de odes’ (30.6.1914), ‘Ode Marítima’ (publicada no nº 2 do *Orpheu*, 1915), ‘Saudação a Walt Whitman’ (30.6.1915) e ‘Passagem das Horas’ (22.5.1916); e uma terceira fase, a que Prado Coelho chama “pessoal, por estar liberta de influências nítidas, desde ‘Casa branca nau preta’ (11.10.1916) até 1935, ano da morte de Pessoa” (COELHO, 1949, p. 66).

A respeito dessa divisão em fases proposta por Prado Coelho, Casais Monteiro comenta (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 190) que poderia se atribuir “a caracterização de ‘sensacionista’” de Álvaro de Campos à segunda fase denominada “futurismo whitmaniano”. Concorda quando Prado Coelho aproxima a poesia de Campos da de Caeiro (“intelectual, apesar do rótulo de sensacionista, a poesia de Campos é-o tanto como a de Caeiro”) – mas pergunta se não será também intelectual as poesias de Reis e a do Pessoa, ele mesmo (COELHO, 1949, p. 66).

A poesia de Campos, para Prado Coelho, teria sido intelectualizada por ter percorrido o que o crítico chama de “uma curva evolutiva”



e Bernardo Soares. Depois, “os motivos centrais da poesia”, “como os binômios realidade/ilusão e ser/parecer, ou a dor do pensamento”. Após apontar as características poéticas que convergem na criação literária dos heterônimos, o crítico disserta a respeito do “drama do poeta e o processo da criação da heteronímia”. Sendo assim, e segundo Caio Gagliardi, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* é “a procura por uma unidade essencial implícita na diversidade heteronímica”.

Estivemos até aqui – e voltando ao nosso movimento de investigação daquela presença ausente do Sensacionismo – no capítulo onde Prado Coelho escreve a respeito da individualidade de Campos. Vemos que a ele atribui características sensacionistas, o que não chega a surpreender, evidentemente, porque o próprio heterônimo assim se denominou em diversos textos. (É fácil perceber que a crítica proposta por Prado Coelho se vale, como é costume na exegese pessoana, dos textos, cartas e elucubrações teóricas do poeta). Mas Prado Coelho constrói uma relação de oposição entre “poesia intelectual” e “sensacionista” quando diz “intelectual, *apesar* de sensacionista” (COELHO, 1949, p. 73). Por isso, retomamos o questionamento de Casais Monteiro e perguntamos: “Mas não será igualmente intelectual a de Reis e de Pessoa ele-mesmo?” (CASAIS MONTEIRO, 1958, p. 190). Alguma resposta possível pode ser encontrada, talvez, com a compreensão do pressuposto tomado por Prado Coelho para a formulação da chamada segunda fase “futurista whitmaniana”: Que a segunda fase de Campos teria surgido após o contato com o futurismo e a obra de Walt Whitman (COELHO, 1949, p. 69).

Embora o crítico reconheça que já em “Apontamentos para uma estética não aristotélica” se esclarece “o que Álvaro de Campos já era, como poeta emotivo e sensacionista, em 1914” (COELHO, 1949, p. 68) – antes da segunda fase, portanto, e assim antes do contato com o futurismo e Walt Whitman –, Prado Coelho reduz a prática sensacionista de Campos a, digamos, uma adequação e entusiasmo com os princípios futuristas de Marinetti e com o precursor daquela poética de Apollinaire, Blaise Cendrars e Valery Larbaud: Walt Whitman. Prado Coelho afirma: “Será também Whitman o grande inspirador do Álvaro de Campos da segunda fase, aquele que realiza a intenção inicial de Pessoa: criar um poeta da vertigem das sensações modernas, da volúpia da imaginação, da energia explosiva” (COELHO, 1949, p. 69).

Entendido o pressuposto, também é relevante perceber outra redução: a de uma poética sensacionista limitada a uma *fase* da criação literária de *um* heterônimo, não menos relevante que a construção de uma suposta oposição entre “intelectual” e “sensacionista”. Ousamos reescrever afirmação de Prado Coelho: no lugar de “intelectual, *apesar* de sensacionista”, intelectual, *porque* sensacionista, em consonância com a afirmação de Casais Monteiro quando definiu a poética pessoana como a de uma “poesia da inteligência”, ou “lirismo da inteligência”, produtos de sua “impiedosa lucidez”.

Sim, não se pode negar a influência de Whitman e dos princípios futuristas na construção do pensamento por detrás da poesia de Fernando Pessoa e de suas formulações a respeito do Sensacionismo: o próprio poeta, na conhecida *Tábua bibliográfica* (1928), sinaliza a influência de Whitman e de Caetano de Campos. Tampouco se pode negar alguma oposição entre “intelectual” e “sensacionista”. Concordamos com o crítico até aí. Para em seguida questionar: a leitura crítica de Prado Coelho pode ter legado ao Sensacionismo o lugar reduzido de alguma denominação para uma prática poética limitada a apenas uma “fase” de Álvaro de Campos? Limitação esta que porventura foi levada a cabo sob influência das afirmações do próprio Fernando Pessoa a respeito de sua obra?

Em nossa procura pela presença ausente do Sensacionismo no *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, vemos em Prado Coelho algo como uma faca de dois gumes: se, por um lado, o crítico nos lega a mais importante obra crítica sobre Fernando Pessoa daquela geração – o que inclui inclusive ter abordado o tema do Sensacionismo em sua leitura –, por outro, Prado Coelho tende a atribuir ao Sensacionismo o papel limitado de uma característica poética presente especificamente em somente uma fase da produção de Álvaro de Campos.

\*\*\*

Mas seguindo ainda pelas trilhas do pensamento crítico sobre Fernando Pessoa, temos Jorge de Sena – e seu prefácio e notas a *Páginas de doutrina estética* (1946), além da conferência *Fernando Pessoa, indisciplinador de almas* (SENA, 2000, p. 59), ambos de 1946 –, que ocupa lugar seminal entre as primeiras leituras críticas da poética pessoana. Contributo ímpar de Jorge de Sena é a postura do crítico diante da obra do poeta, exemplo

não apenas para este nosso gesto de pesquisa, mas para qualquer gesto de leitura crítica, no sentido de Sena, como sinônima de se aspirar apresentar um escritor; não no sentido habitual, conforme salientado por ele, aquela que se trata de “expor o que o crítico pensa da obra em questão” (SENA, 2000, p. 61).

No prefácio a *Páginas de doutrina estética* (1946) – obra responsável por, àquela altura, levar a público a primeira reunião de textos teóricos, cartas e elucubrações de Pessoa –, Sena salienta que “um homem tão misterioso e aparentemente contraditório, como Fernando Pessoa, nem mesmo em face das obras completas ficará de todo esclarecido” (SENA, 2000, p. 23). A afirmação sintetiza a postura do crítico em seus trabalhos, nos quais, longe de tentar definir uma imagem definitiva de quem foi e o que fez o criador Fernando Pessoa, explora as possibilidades de construção de pensamento a partir das questões que a sua obra suscita. Sua contribuição é cara ao nosso gesto de procura da presença ausente do Sensacionismo, porque tentamos nos valer de um método cujo pressuposto reside na manutenção das perguntas como instrumento-motor da formulação de um pensamento que não intenciona esgotar o assunto.

Em *Páginas de doutrina estética* (1946), Sena nos revela aquele Pessoa cuja prática teórica foi, “no campo da especulação e da acção, o enorme labor intelectual de tão estranha figura, quase sem par no pensamento português” (SENA, 2000, p. 23); o Pessoa formulador das elucubrações teóricas cuja leitura motiva nosso gesto de procura da presença ausente do Sensacionismo. Entretanto, e ironicamente, em “Notas referentes a escritos não incluídos em *Páginas de doutrina estética*”, ao justificar a ausência do artigo “Movimento sensacionista” – publicado por Fernando Pessoa no número 1 da revista *Exílio*, em abril de 1916, e justamente a sua única publicação em vida de um texto teórico acerca do Sensacionismo –, Sena diz:

Poderiam ter sido incluídos o artigo *Movimento sensacionista*, inserto no número I da revista *Exílio*, de Abril de 1916, e o *Ultimatum*, de Álvaro de Campos, publicado, em 1917, no *Portugal Futurista*. O artigo da *Exílio*, notas de crítica a um livro de Pedro de Meneses (Alfredo Guisado) e à estreia de João Cabral do Nascimento (o livro *As Três Princesas Mortas num Palácio em Ruínas*, 1919), é francamente inferior ao mais que Pessoa escreveu. Só deverá encontrar lugar numa edição de obras completíssimas (SENA, 2000, p. 56).

Primeira reunião publicada de textos teóricos de Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética* (1946) influenciou certamente toda uma geração de leitores do Fernando Pessoa teórico, aquele das elucubrações sobre arte e literatura, formulador de pensamentos e de sistemas de pensamentos como o Sensacionismo. No primeiro retrato oferecido deste Pessoa, “Movimento sensacionista” figura ausente. Não questionamos o critério estabelecido pela seleção de Sena, tampouco sua opinião acerca da inferioridade do artigo diante ao mais que Pessoa escreveu, mas colocamos este fato à disposição desta investigação: naquele primeiro retrato do Fernando Pessoa teórico, seu único artigo publicado acerca do Sensacionismo, possivelmente sua doutrina estética mais plenamente estabelecida por ele, está ausente. Ou presente, mas relegado à qualidade de texto que só “deverá encontrar lugar numa edição de obras completíssimas”.

\*\*\*

Chegamos por fim a Mário Sacramento e seu *Fernando Pessoa – Poeta da hora absurda*, publicado em 1958. O crítico, no último dos adendos incluídos na edição de *Poeta da hora absurda*, ao comentar à época da publicação de *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, em 1966, sinaliza para a reviravolta que os textos revelados pela obra organizada por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind provocaram. “Será que as instituições que entre nós concedem bolsas de estudos e promovem a publicação de obras culturais vão continuar alheias à urgente necessidade de ressuscitar, por forma sistemática, integral e crítica, o espólio do poeta?” (SACRAMENTO, 1958, p. 229), o crítico provoca diante da necessidade de novas leituras críticas acerca da poética de Pessoa.

Com a publicação daquelas *Páginas íntimas*, a revelação do “escritor por inteiro, sem pose e sem blague, esse que, não obstante o Sensacionismo de que um dia foi arauto, é um exemplo de modéstia intelectual no próprio delírio” (SACRAMENTO, 1958, p. 228). Única presença do tema Sensacionismo na obra de Sacramento, a figurar como exceção de um Pessoa cuja modéstia, para ele, se evidencia a partir dos textos que *Páginas íntimas e de auto-interpretação* revelam. Mas fiquemos com seu apelo por se “ressuscitar o espólio do poeta”. As *Páginas íntimas*, de fato, evidenciaram esta necessidade àquela altura. A partir de 1966,

pode-se afirmar, a crítica literária passa a poder contar com um retrato menos embaçado do conjunto total da obra de Pessoa.

Não à toa, Lind publica, quatro anos depois, seu *Teoria poética de Fernando Pessoa* (1970), onde o tema Sensacionismo vai estar presente em mais do que poucas linhas diretas ou algumas indiretas. A presença do Sensacionismo no texto de Lind deixa de ser ausente — o autor dedica uma seção inteira para tratar do tema, que entende como uma tentativa de definição pessoana do modernismo, e que se pode observar na obra de Álvaro de Campos.

\*\*\*

O que o percurso de leitura até aqui nos sugere? É relevante perceber que, de alguma maneira, as ideias sensacionistas de Fernando Pessoa aparecem em uma fortuna crítica que ainda não expressava contato direto com suas formulações teóricas — àquela altura, predominantemente inéditas. O fato de as leituras de Mar Talegre e Casais Monteiro, por exemplo, corresponderem em alguma medida às ideias sensacionistas de Fernando Pessoa evidencia a relevância do movimento sensacionista para a análise de sua poética: que os princípios sensacionistas expressos por Fernando Pessoa podem consistir em mais do que apenas um projeto de corrente literária, mas em uma visão íntima de arte e literatura capaz de contribuir significativamente para a análise crítica de sua obra. Soma-se a isso a percepção de Mário Sacramento acerca da necessidade de novos estudos pessoanos, com a publicação de *Páginas íntimas e de auto-interpretação* (1966), que veio a revelar um cenário mais completo de um Pessoa escritor moderno que pensou a sua obra.

Ao situar o Sensacionismo em uma fase específica da produção de um heterônimo especificamente, Prado Coelho dá início a uma longa tradição de exegese que, naturalmente com algumas diferenças, compreende o Sensacionismo a partir de uma leitura recortada em fases da obra de Fernando Pessoa. Uma leitura parecida figurará em *Teoria poética de Fernando Pessoa* (1970), de Georg Rudolf Lind, por exemplo.<sup>5</sup>

Ao não somente não incluir, mas também justificar a não inclusão do artigo “Movimento sensacionista” (1916) em seu *Páginas de doutrina*

---

<sup>5</sup> Muito provavelmente, a primeira interpretação que fugirá a esta tradição será a de José Gil em 1987, com a publicação de *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*.



## REFERÊNCIAS

- COSTA, Paula Cristina da. *As dimensões artísticas e literárias do projecto sensacionista*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 1990.
- COSTA, Paula Cristina da. “Sensacionismo”. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.
- ELIOT, T. S. *Selected Essays, 1917-1932*. London: Faber & Faber, 1932.
- GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio d’Água, 1987.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.
- PESSOA, Fernando. “Movimento sensacionista”. In *Exílio*. Lisboa, 1916.
- PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. Editado por Jerônimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. Lisboa: Editorial Inquérito, 1946.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, Fernando. *Pessoa inédito*. Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Diversidade e unidade em Fernando Pessoa*. 5ª ed. Lisboa: Verbo, 1980.
- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa: poeta da hora absurda*. Lisboa: Contraponto, 1958.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & cia heterónima*. 3 ed. Lisboa: Edições 70, 2000.
- SEPÚLVEDA, Pedro; URIBE, Jorge. *Estranhar Pessoa*, n. 7. IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição: Lisboa, out. 2020.

TALEGRE, Mar. *Três poetas europeus: Camões, Bocage, Pessoa*. Lisboa: Sá da Costa, 1947.

Recebido em 27 de junho de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Dênis Augusto Sousa da Silva

Doutorando em Estudos Portugueses e Românicos na Universidade de Lisboa. Bacharel em Letras/Português-Grego e mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Literaturas de Língua Portuguesa, atuando principalmente sobre os temas Poesia, Poética e Sensacionismo na obra de Fernando Pessoa.

Contato: [denisrubra@gmail.com](mailto:denisrubra@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-2066-427X>

Marcus Alexandre Motta

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, com ênfase em Historiografia da Cultura, atuando principalmente nas seguintes questões: Fernando Pessoa, crítica e história, teoria literária e crítica de arte.

Contato: [marcusalexandremotta@gmail.com](mailto:marcusalexandremotta@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-5007-1072>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# HÁ PRECEDENTES: ESTÓRIAS(S) DE UMA LEITURA

THERE ARE PRECEDENTS: STORY(IES) OF A READING

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p52-65>

Felipe Marcondes da Costa <sup>1</sup>

## RESUMO

Este texto reflete sobre meu encontro com um volume anotado do livro *O senhor Henri e a enciclopédia*, de Gonçalo M. Tavares. A interpretação que se depreende das anotações desdobra de modo inusitado a aparição de um elemento textual que, à primeira vista, assemelha-se a um mero deslize de revisão da edição, mas que, colocado sob escrutínio, tem potencial para reordenar em redor de si todo o material textual. Tal deslocamento dá margem para que se tenham considerações acerca de horizontes críticos na contemporaneidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Gonçalo M. Tavares; Literatura contemporânea; Literatura portuguesa; Interpretação.

## ABSTRACT

*This text reflects on my encounter with an annotated volume of the book *O Senhor Henri e a enciclopédia*, by Gonçalo M. Tavares. The interpretation that emerges from the annotations unfolds in an unusual way the appearance of a textual element that, at first glance, resembles a mere slip in the revision of the edition, but which upon further inspection has the potential to reorganize the entire textual material around itself. This displacement gives rise to considerations around critical horizons in contemporaneity.*

## KEYWORDS

*Gonçalo M. Tavares; Contemporary literature; Portuguese literature; Interpretation.*

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Um efeito curioso de passar da leitura de um autor canônico no mestrado para a de um autor ainda efervescente no doutorado é que Herberto Helder era um nome que as pessoas reconheciam – isso quando já não o tinham lido –, enquanto Gonçalo M. Tavares, mais do que um nome novo que me obriga a repeti-lo – pois raramente alguém não interessado em literatura contemporânea capta de primeira –, instiga antes de tudo a curiosidade. Dedicar um estudo de fôlego a um autor vivo cuja obra segue em formação é uma aposta histórica do pesquisador, o que adiciona à curiosidade pela própria obra o interesse em tentar entender o que há nesse autor em particular que justifique a aposta. Esse desconhecimento do público em geral me proporcionou praticar atos generosos em proporções sem precedentes, já que pude presentear sem moderação arquivos digitalizados – piratas, evidente – de livros cuja capa levava “Gonçalo M. Tavares”. No entanto, num caso em particular, o presente acabou sendo um livro impresso, cujo encontro improvável se deu num desses saldões que oferecem uma diversidade de livros a dez reais cada – especificamente um que acontecia num shopping no centro de São Paulo. O volume em questão, *O senhor Henri e a enciclopédia*, na edição da Casa da Palavra (TAVARES, 2012a), dividia espaço com títulos que ocupavam espaço mais destacado, como *O Morro dos Ventos Uivantes, 1984* e *Kama Sutra descomplicado*.

Cabe referir um pouco ao presenteado. Velho amigo das letras – como não nega o insuspeito local em que nos conhecemos: uma oficina de poesia –, passamos juntos pela faculdade e pela verdadeira ilusão da ficção. Se após formado ele não escapou ao destino de trabalhar como professor, não cedeu à crítica e persistiu em sua produção, que abrangia ficção e poesia. Ainda na casa dos trinta sustenta intacto o desejo de viver somente de escrita. Por conta dessa pretensão, a novidade do meu doutorado nele se expressou, mais que na curiosidade comum a tantos, num certo ar de disputa, como se ali se erigisse um concorrente. Evidentemente não era comigo a concorrência, já que meu amigo não só se afastou da vida acadêmica, depois de formado, como sentia mesmo pavor de se desviar para a crítica literária. A concorrência que ele estabeleceu foi com o próprio Tavares. Meu amigo não é exatamente um leitor dos contemporâneos; quando o faz, em geral não é senão para se comparar ao que vem sendo feito. Quando comentei da trajetória do autor português, particularmente da clareza em separar os processos de

escrita e publicação, citando a passagem de quando ele resolveu tornar público seus escritos aos trinta anos e conseguiu publicar via concurso literário, meu amigo logo se posicionou dizendo que não escrevia para atender às expectativas de juris de concurso. Seu princípio é sequer se inscrever em concursos, segundo o próprio, a fim de evitar decepções, e procede do mesmo modo em outros aspectos da vida: evitar decepções é a prioridade. Trata-se do tipo que se apresenta como escritor, mas, em sua boca, o que poderia ser expressão de um onanismo egocêntrico soa quase burlesco. Esse é meu amigo, doravante G.

Ao presentear com livros, sempre busquei adequar a escolha do título tavaiano ao que eu conhecia do perfil de leitor do presenteado, trabalho em muito facilitado pela vastidão da obra do autor. Em geral, escolhia os livros mais curtos, já que a decepção me parece menor se o tempo dedicado à leitura também o for. G., contudo, considerava o livro digital uma desvalorização do trabalho do autor. A confluência de eu ter encontrado havia poucos dias *O senhor Henri e a enciclopédia* na liquidação facilitou minha escolha de presente, já que era o único livro impresso do autor que eu tinha disponível. E a verdade é que nem foi ele quem manifestou maior interesse em ler Tavares, fui eu que quis saber o que ele teria a dizer a respeito. Foi assim que ofereci como presente esse artigo de luxo que hoje representa o livro impresso.

Fiquei algum tempo sem receber notícias suas, até que nosso reencontro irrompeu em circunstâncias inesperadas. O modo como o regalo reverberou veio a fortalecer os argumentos de G. quanto à imprescindibilidade da impressão.

\*\*\*

Foi apenas alguns meses depois que voltamos a nos ver. Eu atravessava uma perda súbita, e G. prontamente se dispôs a me receber na quitinete em que vivia no interior de São Paulo. O período era adverso a ponto de levar alguns dias até me aparecer disposição para levantar e fuçar nas estantes com livros, o que revela o quanto minha identidade estava abalada: se leio para ser Felipe Marcondes da Costa, também leio para ser menos Felipe Marcondes da Costa; em suma, leio para ser. Nesses dias conturbados, eu, que começara a escrever por não saber falar, dedicava-me a longas sessões de conversa: a fé nas palavras então residia

menos na escritura que na cura pela fala. Uma vez mais, busquei arranjar sustento tecendo minha teia.

Aos poucos, a abertura ao espanto e à dúvida retornaram. A primeira parada da volta à curiosidade, numa tarde em que G. saíra para uma aula e permaneci sozinho na quitinete, foi numa das estantes de livros, quando a perambulação esbarrou com *O senhor Henri* encaixotado no canto superior esquerdo, alocado por motivos além-geográficos ao lado de Piglia e Borges – aliás, este tem um prédio inteiro para si n’“O Bairro” tavareano, gesto que recai na injustiça de não destinar sequer um apartamento de zelador a Piglia. Ao ver o volume muito bem conservado, imaginei que o exemplar permanecera intocado por todos aqueles meses. O fato de este texto existir é a prova da precocidade de meu julgamento.

Meu amigo G. o havia lido. E lido bem, como comprova a anotação que encontrei logo ao abrir o exemplar. Vendo o desenho em que figura “O Bairro”, ele percebeu se tratar de uma série que remetia a autores e artistas, mas não identificou o citado senhor Henri. Antes de recorrer ao Google, imagino, buscou referentes no próprio livro, assinalando os nomes que se avizinhavam: senhor Melville, senhor Cortázar e senhor Gogol. Apaziguado com os nomes familiares e o “M.” que figurava após Henri, reconheceu Henri Michaux no edifício. Esse percurso fiz quase por intuição, me colocando no lugar de G., e a partir daí não pude deixar de percorrer o livro aplicando o mesmo método, ciceroneado por meu amigo que se revelava em intervenções frequentes.

Um de seus hábitos peculiares, que eu já conhecia de outros volumes, é o de circular palavras. Vale ressaltar que o português não é a língua materna de G., e que inclusive o carregado sotaque que conserva, mesmo tendo chegado ao Brasil ainda na primeira infância, valera-lhe muito *bullying* em criança. Depois de adulto, entretanto, o mesmo sotaque lhe garante muitas aulas de espanhol como professor nativo. Ouso dizer que a balança pesou em seu favor: há quem sofra na infância e siga com isso como uma questão não resolvida, já G. soube ressignificar a causa do *bullying* e a tornar um trunfo em seu trabalho. Quanto aos círculos, ele próprio não esclarecia, mas se fui bem-sucedido ao verificar um padrão no procedimento, dignas de serem circuladas eram as palavras que escapavam de seu vocabulário cotidiano. Em *O senhor Henri* irrompiam destacados apenas nomes próprios como Stradivarius, Guillotin, Hunaus.

Observar a pouca ocorrência desses círculos ressaltou a simplicidade do vocabulário que Tavares lança mão neste livro.

Já as anotações eram menos raras que seus círculos. Ainda que incisivas, foi talvez mais a localização das notas que me levou a recordar os versos de Brecht: “Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. / Mas ninguém diz violentas / As margens que o comprimem” (BRECHT, 1973, p. 71). O rigor desmedido na leitura levou G. a um persistente tom de censura. No início encarei como pilhéria, mas à medida que a diatribe persistia a reiteração me incomodou. Seus comentários, mesmo no tom dominante de contestações – às quais tenho objeções –, permaneceram acompanhando a leitura do início ao fim, o que mostra que algo o fez permanecer no livro, nem que fosse a vaidade de praticar sem oposições seu julgamento particular. Das beiradas – mesmo involuntariamente, já que a leitura parecia viciada em ressaltar “defeitos” –, suas anotações espremiavam o texto central com tal violência que conseguiam extrair mais sumo do que alguém que, por demasiada admiração ao fruto, tornava-se incapaz de apertá-lo com a força necessária.

G. é adepto da tese de que todo autor escreve imaginando o leitor ideal. Comumente imagina-se esse leitor ideal com um tipo de boa vontade, alguém com grande disposição para ler com máxima abertura o texto. Nesse sentido, dialeticamente, meu amigo poderia ser caracterizado como o oposto do leitor ideal, isto é, como um anti-leitor, leitor que censura e mesmo modifica o livro de acordo com seus próprios critérios – uma espécie de senhor Eliot (TAVARES, 2012b). De algum modo, a filiação de G. a uma linhagem de autores que não encaravam os críticos com bons olhos o levou a incorporar a prática do exercício crítico como maldade. Contudo, a qualidade da atenção é determinante para a qualidade da experiência, e mesmo com uma intenção que poderia se nomear “má vontade” meu amigo realmente se dedicou à leitura. Como referi, nem que fosse pelo gosto por emitir juízos, alguma coisa o prendeu até o último texto do conjunto e, como esclarecerei adiante, levou-o inclusive a uma releitura. Arrisco dizer que foi a ambiguidade de seu gesto que gerou a particularidade da leitura que realizou.

\*\*\*

O que exponho aqui, devo confessar, é uma reflexão *a posteriori*. Num primeiro momento, a nada dissimulada má vontade de meu amigo com o livro reverberou em minha própria má vontade com seus comentários, que adotavam um insistente tom de censura. Recordei minha mãe que, ao recriminar meu interesse pelas artes cênicas, defendia que eu confundia ficção com realidade, pois nada no palco era verdade, mas apenas pessoas encenando; logo, naquilo não residia qualquer valor de verdade. Se em minha mãe isso era compreensível, não tive a mesma complacência para com um autor. No caso de ambos não notei qualquer predisposição para embarcar na ficção, o que impossibilita de antemão a travessia para a instauração de uma experiência. Para mim – e continua sendo assim neste momento –, a realização do fato estético pressupõe se colocar em estado de jogo.

Meu novo contato com *O senhor Henri* corria sem grandes novidades e eu já me distraía imaginando modos de provocar G. Na página 21, ele anunciava: "o livro é um porre". Pensei em porres em que apenas alguns *flashes* resistem ao pleno esquecimento e que são justamente esses os porres mais marcantes. Pensei então que meu acesso àquela leitura se dava de modo análogo a um porre, apenas a partir de poucos *flashes*, seus comentários, e não na integridade do que lhe ocorreu durante a embriaguez da leitura. Além disso, a leitura estava de fato me aporrinhando. Alguns trechos destacados e os comentários marginais se restringiam a reforçar o que já estava dito. Por exemplo, na página 15, lia-se "outros se interessam apenas pelo seu próprio local", enquanto, na página 49, "teoria do conhecimento: absinto"; já na página 65 uma nota "cerebral sem sobriedade" já assumia um tom mais pessoal. A partir de meados do livro, peguei-me disperso, até que, na página 84, um círculo retomou minha atenção. O marginal pulou para o cerne do texto: o anti-leitor, que se dedicava a buscar defeitos, encontrou o que qualquer outro leitor teria encarado como uma falha, porém, seguindo sua vocação para o imprevisível, não diminuiu o encontro a um mero deslize de revisão.

O objeto circulado por ele dessa vez não era uma palavra infamiliar ou um nome próprio, mas um "s" perdido na cola de um ponto final. Transcrevo o trecho em sua integridade:

... um fato é que os ossos não se embebedam porque a bebedeira é sempre uma coisa superficial.s





entretanto reconhece que o modo de articulação desse conhecimento adquirido é particular. Um leitor que não se deixasse embeber pela errática rota do absinto proposta pelo senhor Henri passaria reto pela sutileza dos desvios, voaria por sobre as curvas sem percorrê-las. Esse grosseiro gesto de leitura pode ser muito bem representado pelo símbolo que G. marcou sem maiores explicações na página 72 (\$) – símbolo este, em geral, estranho aos que se dedicam ao prazer do texto.

Em termos formais, a ruptura com a linearidade proposta por sua leitura em s é expressa especialmente por dois elementos que aparecem em tom crescente, conforme o narrador vai cedendo espaço ao discurso direto do senhor Henri: a quebra do texto, composto por frases que se assemelham a versos, e o largo uso de reticências. Se uma enciclopédia pula de linha entre um verbete e outro, o senhor Henri, inimigo do caminho mais curto e entusiasta de enciclopédias, conforme o texto avança adota cada vez mais, em sua exposição salteada, uma quebra de linha por frase. Essa escrita saltitante, que se desenvolve em constante flerte com a queda, vai tendendo mais a ir para baixo que para o lado – o que se liga ao fato de nem o mais experiente dos bêbados, quando no auge de uma bebedeira, ser capaz de caminhar em linha reta, mas seguir num andar trôpego, cambaleante, claudicante, ziguezagueando. Na inevitabilidade da queda, o melhor a se fazer é aprender a cair. Nesse sentido, as frequentes reticências também reforçam o estado de bebedeira, operando como marcas que se assemelham ao soluçar no bêbado. O senhor Henri avança frase a frase, retrocede verso a verso, e suas digressões, como um passo para cá e dois para lá, são constantemente interrompidas pelas variações sobre um mesmo tema, que ao longo das passagens constituem um estribilho: mais um copo de absinto. Desse modo, o texto segue acumulando frases entrecortadas por reticências à medida que transborda o absinto.

Pelo que pude identificar, a leitura de meu amigo se ancora em certos pontos de inflexão, em especial pela reiteração da bebedeira: o desajuste do álcool se reflete no descompasso do autor com relação ao tempo – serpenteou o trecho na página 17 que diz “O senhor Henri, entretanto, estava baralhado com as horas. Pensava que eram quatro da tarde e, afinal, eram só onze da manhã” – e ao espaço – “Entretanto, do outro lado do balcão, alguém disse, ríspido: só me interessam os assuntos do meu bairro”, destacou na página 15, em que também anotou “outros



com descrença as palavras de um bêbado apenas a fim de ridicularizá-lo. G. se portou como um legítimo companheiro de balcão, alguém que aparece tarde no bar e, ainda que chegando depois, tenta acompanhar o adiantamento do colega de copo. A leitura de meu amigo não planou sobre as curvas do texto, mas seguiu firme no chão – e quando se vai ao chão, o que cai é o corpo todo.

\*\*\*

Encarando as anotações marginais de G. – em minha leitura, inevitavelmente elevado a co-autor –, examino a voracidade de um leitor que não lê o livro que existe, mas o livro que gostaria que existisse. Seu desejo, por si só, já constitui outro livro, esse livro que então se revelou para mim.<sup>2</sup>

Quando se abandona certa ingenuidade, persiste uma impressão de que quanto mais autoconsciente um texto é, mais algo de fundamental está escapando à leitura. E isso não se dá porque o texto esteja sendo lido com desleixo, pelo contrário: mesmo bem-feita a leitura está fadada à insuficiência, está de antemão em falta, já que a própria natureza dessa espécie de texto densamente autoconsciente é a multiplicidade, que leva à falência qualquer pretensa unidade totalizante. Não que esse modo menos ingênuo de leitura seja essencialmente melhor, é só que a partir de certo momento já não é uma escolha; uma vez que se lê assim, o processo é irreversível.

Meu costume de pensar contra mim, a lidar com minhas invenções ao ponto de dissecá-las para lidar com restos, leva a um estado constante de insuficiência. Se a impressão é que esse modo de pensar garante movimento, é preciso atenção para que as contradições não levem à inação. Por vezes sinto-me sem saída, exaurido como o rato da Pequena Fábula (cf. KAFKA, 2011, p. 171). Radicalmente diferente de mim, que por vezes me distancio do que penso, meu amigo parece se apoiar todo em sua descoberta e tirar dela energia para o movimento. Desconfio de

---

<sup>2</sup> Alejandro Zambra afirma que escrevemos para ler aquilo que queremos ler. Segundo o autor: “Se escribe para leer lo que queremos leer. Se escribe cuando no queremos leer a los otros. Pero la mayor parte del tiempo queremos leer a los otros; por eso no entiendo la envidia de Sting (o de Bono): muchas veces, casi siempre, queremos leer lo que escribieron otros; se escribe sólo cuando esos otros no han escrito el libro que queríamos leer. Por eso escribimos uno propio, uno que nunca consigue ser lo que queríamos que fuera. Decimos que no a la literatura para que la literatura, a su vez, nos diga que no. Para que el libro sea, siempre, un espacio que no esperábamos; una salida, pero no la salida que esperábamos” (ZAMBRA, 2012, p. 145).



Não foi no mesmo dia da descoberta do livro que o abordei sobre as impressões quanto a *O senhor Henri e a enciclopédia*. Quis estar familiarizado com as anotações antes de interpelá-lo. Como a instabilidade que eu atravessava ainda se refletia em minha concentração, isso levaria mais um dia. Mas essa mesma instabilidade que me afetava o desempenho não me permitiu levar a cabo o plano. Eu já me sentia mais leve ao longo do dia, retomada a capacidade de rir sem me culpabilizar, e pensamos que naquela noite já seria possível explorar os benefícios do álcool sem recair em abatimento nostálgico.

Parece-me que num instante resolvemos beber e, quando me dei conta, os copos já haviam se multiplicado algumas vezes aos pares. A imagem me recordou o fatídico livro, e me animei a fazer a transposição da filosofia de boteco. Casualmente lhe perguntei o que havia achado da leitura. Quase fui capaz de vislumbrar um chilrear inaudito em seu silêncio: *shhh*. Não sem algum constrangimento, G. me respondeu que ainda não tivera tempo de ler o livrinho – minha ebriedade não conseguiu identificar se o diminutivo era mais afetuoso que pejorativo. Ele então se ergueu para procurar pelo exemplar em sua estante e ali permaneceu, como uma pedra pesada submersa num rio bravo. Não insisti na pergunta, o que não quer dizer que, ao retornar à capital, eu tenha deixado de desconfiar. Talvez seja este seu modo de revelar suas descobertas: não dizendo explicitamente, mas escrevendo de modo cifrado. Quem sabe G. não tenha se embrenhado n’*“O Bairro”* e se deparado, na página 13 da edição de *O senhor Kraus* pela mesma Casa da Palavra (TAVARES, 2007), com uma vírgula muito sugestiva, suspeitamente deslocada. Teria sido ação do mesmo revisor sob a tentação de Titivillus? E se descobrisse ainda que o senhor Kraus tinha interlocução com o senhor Henri? Sinto curiosidade pelo estrago que ele teria feito a partir de uma “,”. Quem sabe ele não tenha mergulhado na obra de Tavares e esteja agora retirando do *Atlas* algum dos tantos trechos com potencial promissor para se tornarem epígrafes?<sup>3</sup> Desconfio que desta leitura algo ora inconfessável ainda surgirá.

---

<sup>3</sup> “A imaginação não é assim um ver correcto, pelo contrário: é um ver *errado*, um ver *que distorce*, um interpretar que falha. Mas este erro não é o erro de diminuir, de reduzir a intensidade, pelo contrário: é o erro que exagera, é um erro monstruoso, que aumenta um lado de modo desproporcional” (TAVARES, 2013, p. 383).

## REFERÊNCIAS

- BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Trad. Arnaldo Saraiva. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012a.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012b.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.
- ZAMBRA, Alejandro. *No leer*. Buenos Aires: Excursiones, 2012.

Recebido em 1 de agosto de 2021

Aprovado em 22 de dezembro de 2021

Felipe Marcondes da Costa

Doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Portuguesa e bacharel em Letras-Português pela mesma Universidade. Dramaturgo com formação pela SP Escola de Teatro.

Contato: [gumpfelipe@gmail.com](mailto:gumpfelipe@gmail.com)

📄: <http://orcid.org/0000-0003-4393-0366>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – [Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# RENASCIMENTO E HUMANISMO NAS LETRAS PORTUGUESAS E AMÉRICO-PORTUGUESAS: COMO E ONDE SE SITUAM NO ENSINO E NA LEITURA ESCOLAR?

**RENAISSANCE AND HUMANISM IN PORTUGUESE AND PORTUGUESE AMERICAN LETTERS: HOW AND WHERE ARE THEY LOCATED IN SCHOOL TEACHING AND READING?**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p66-91>

Dreykon Fernandes Nascimento <sup>I</sup>

Leni Ribeiro Leite <sup>II</sup>

## RESUMO

Este artigo é fruto de investigações acerca do que se entende por Renascimento e Humanismo português segundo autores como André (2013), Osório (1976; 1992; 2013), Ramalho (1972; 1985) e Soares (2011; 2014), e qual seu tratamento oferecido pelos livros didáticos do 1º ano do Ensino Médio no Brasil. Longe de serem recortes positivados do tempo em estilos periodizáveis, entendemos, junto com Hansen (1995; 2001; 2006), Kossovitch (1994) e Lachat (2019), estes conceitos como concepções práticas da atividade letrada durante toda a Primeira Modernidade europeia, aqui particularmente a portuguesa e a américo-portuguesa, *modus operandi* moderno que incide, portanto, nas letras até finais do Setecentos, compreendendo toda a base de leitura literária prevista para o 1º ano do Ensino Médio. Por este motivo, à esteira de Dalvi (2013), Martini (2016) e Rouxel (2013), cumpre pensar o ensino e a leitura como integrativos e concatenadores, em uma sequência que não apenas respeite a integridade simbólica dos textos, mas segundo uma *práxis* que priorize, no evento da leitura dos alunos e professor, a apreciação retórica ou estética do texto, experienciada simultaneamente à paramentação teórica — atentando à teoria que se engendra no próprio evento da leitura.

## PALAVRAS-CHAVE

Ensino de literatura; Literatura no Ensino Médio; Renascimento português; Humanismo português.

## ABSTRACT

*This article is the result of investigations about what is meant by Portuguese Renaissance and Humanism, according to authors such as André (2013), Osório (1976; 1992; 2013), Ramalho (1972; 1985) and Soares (2011; 2014), and what its treatment is in Brazilian basic education. Contrary to being positivized and periodizable styles, based on Hansen (1995; 2001; 2006), Kossovitch (1994) and Lachat (2019) we understand Renaissance and Humanism as a practical activity of letters throughout European Early Modernity, here particularly the Portuguese and Portuguese American, a modern *modus operandi* that focuses on the writings until the end of the 18th century, fulfilling the entire literary reading base usually seen during the first year of High School in Brazil. For this reason, teaching and reading should be thought of as integrative and concatenating, in a sequence that not only respects the symbolic integrity of the texts, but according to a *práxis* that prioritizes rhetorical or aesthetic appreciation of the text, experienced simultaneously with the theoretical vestment - paying attention to the theory that is produced by and during the reading event.*

## KEYWORDS

*Literature teaching; Literature in High School; Portuguese Renaissance; Portuguese Humanism.*

<sup>I</sup> Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

<sup>II</sup> Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

## INTRODUÇÃO

Este artigo parte de observações acerca do tratamento oferecido pelos livros didáticos do 1º ano do Ensino Médio no Brasil acerca do que se entende por Renascimento e Humanismo. Estes conceitos, como concepções práticas da atividade letrada durante toda a Primeira Modernidade europeia portuguesa e américo-portuguesa, incidem nas letras até finais do Setecentos, compreendendo toda a base de leitura literária prevista para o 1º ano do Ensino Médio. No entanto, os livros didáticos que ainda conservam espaços para as letras<sup>1</sup> humanístico-renascentistas, muitas vezes o primeiro contato do aluno ao deixar o Ensino Fundamental em direção ao Ensino Médio ante textos mais densos em meio a processos de leitura mais complexos (DALVI, 2013a, p. 128-129), teorizam em excesso sobre fenômenos tangenciais às letras, esquecendo ou não cuidando para a própria teoria que se forma junto ao texto. Assim, fez-se necessário, em um primeiro momento, excursar sobre o que seja essa *práxis* renascentista e humanista na Europa e, particularmente, em Portugal, cujo aproveitamento pelo docente pode ser feito tanto na forma de material de estudo para a preparação da aula, como contraponto ou suplementação ao livro didático ou mesmo para a abertura de discussões junto à turma. Em um segundo momento, depois de já estabelecidos conceitos fulcrais à prática renascentista e humanista, parte-se à análise propriamente dita dos livros didáticos, perquirindo suas abordagens e consequências à leitura e interpretação desenvolvidas pelos leitores — professor e aluno. Por último, propomos contrapontos, sempre visando à leitura integrativa e concatenadora, de onde surjam interpretações verossímeis e que respeitem os modelos e sistemas culturais passados, multiplicando e não minando as potencialidades latentes dos textos literários.

---

<sup>1</sup> Segundo Hansen (1995, p. 157), o termo *literatura* implica historicamente um tipo particular de regime discursivo artístico, cuja matéria ficcional é esteticamente taxada autônoma em relação a discursos “outros”, enquanto *letras*, pela sua operação retórica generalizada e não estetizante, são ora discursos orais, ora escritos, constituídos antes como gêneros específicos e situacionalmente especificadores, do que formados por saberes esteticamente autonomizados em relação a outros, técnicos, filosóficos, religiosos, científicos etc. Além disso, nas *letras* não há espaço para conceitos historicamente contemporâneos como *autoria* e *originalidade*, haja vista que não havia ainda o estabelecimento de um Estado burguês-capitalista, dentro do qual a atividade intelectual é integrada à divisão comum do trabalho, cujo *produto* (a *originalidade*) é vendido no *mercado* (por isso o direito legal sobre o produto, calcado na *autoria*) como um tipo de *mercadoria*.

## 1 O QUE RENASCIMENTO E HUMANISMO DE FATO SIGNIFICAM PARA AS LETRAS PORTUGUESAS E AMÉRICO-PORTUGUESAS?

Por muito tempo o Renascimento europeu tipificou-se no espantelho conceitual disjuntivo entre uma Idade Média, vexada como um tempo de trevas, e uma Idade Moderna, contrabalanceando o passado com tempos de luzes, como se entre ambos houvesse certo salto qualitativo que os diferenciasse ontologicamente (ANDRÉ, 2013, p. 18). No entanto, embora repleto de novidades, esse novo tempo cultural dito renascido e hoje nomeado a Primeira Modernidade europeia legou aos pósteros operações ainda muito caras à Idade Média (ANDRÉ, 2013, p. 18-19). O passado, apesar de ponderado, não foi de forma alguma rechaçado, porque a monumentalidade greco-romana que fascinava os novos homens estava intimamente relacionada aos arquivos copiados e conservados em mosteiros medievais pelos *scriptoria* da Idade Média, contrariando a tese de que, durante esse período, houvera um vácuo na produção cultural e letrada (ANDRÉ, 2013, p. 19).

Sem muita certeza, Osório (1976, p. 24-25) considera Petrarca (1304-1374) o primeiro erudito laico (isto é, pertencente a nenhum órgão eclesiástico) que mais cedo se preocupou em investigar quais eram os textos mais legítimos dentre os disponíveis. O poeta tinha predileção pelas *historiae rerum gestarum*, lendo, anotando e corrigindo textos de Tito Lívio e de Plínio, o Velho, e sempre circulando suas conclusões com outros leitores eruditos, revelando-nos os primeiros gestos do que entendemos por certo ideário geral renascentista. Estendido em Humanismo, tais gestos convertem-se em manifesto anti-medieval, detratando os tempos *recentiores* (mais recentes), nas palavras de Erasmo de Roterdã (1466-1536) (ERASMO, 1906, p. 375), por terem esquecido o latim, barbarizando o saber literário.

Assim, o Humanismo renascentista inventado retórica e poeticamente nos séculos XIV-XVIII foi um movimento cujo programa cultural restituiu aos antigos o protagonismo que lhe fora atenuado durante a Idade Média — o que não é dizer não ter havido durante todo este tempo o uso e a reflexão dos saberes clássicos —, perfilando-se como um movimento altamente preocupado com a língua e a aplicação difundida das letras (KOSSOVITCH, 1994, p. 59). Consequentemente, houve uma recuperação privilegiada das artes retóricas em suas versões clássicas, com os inúmeros tratados escritos, traduzidos e compilados a

partir do Renascimento, que redefiniram a posição ocupada pela arte retórica no conjunto hierarquizado de saberes e disciplinas do horizonte discursivo de então, promovendo certa “literaturização” da retórica (OSÓRIO, 2013, p. 212-13), em que, apoiados mais em Aristóteles, Cícero e Quintiliano do que em Platão, retiraram a arte retórica da órbita da dialética, retoricizando a gramática em busca de uma *eloquentia* (eloquência) que priorizava a *captatio benevolentiae* (captação da benevolência) e a persuasão em detrimento da demonstração da verdade, contaminando a *recte loquendi scientia* (ciência do falar corretamente) com a *ars bene dicendi* (arte do bem falar) (SOARES, 2014, p. 22). A um mesmo tempo, ensejavam a *questione della lingua*, porque a reavaliação da arte retórica estava ligada à das línguas antigas, especialmente do latim clássico, em detrimento do medieval, predicado como bárbaro. Vasco Fernandes de Lucena, por exemplo, em cartas trocadas com Poggio Bracciolini (1380-1459), escreve que, para melhorar a sua arte oratória, deveria antes melhorar o seu latim (SOARES, 2014, p. 11). Na introdução das *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae libri tres* (1521[1445]), Lorenzo Valla (1407-1457) defende a tese de que tanto a história como a poesia eram superiores à filosofia, superestimando a retórica face à dialética, mas também afirmando que a história seria superior até mesmo à poesia, já que aquela era mais antiga que esta, apesar de evitar tratar da opinião comum de que a história era inferior ao poema épico: “entre os Latinos os *anais* precederam os *poemas* e entre os Gregos, se é verdade que Dares Frígio e Dictis Cretense de facto existiram, foram anteriores a Homero” (OSÓRIO, 1992, p. 467, grifos no original). Em Portugal, nas *Décadas da Ásia* (1628 [1552-1553]), de João de Barros (1496-1570), o silogismo da filosofia deveria ser preterido aos *exempla* (exemplos) retóricos, baseando-se na *Retórica* aristotélica e na autoridade de Sêneca: *longum iter per praecepta, breve et efficax per exempla*<sup>2</sup> (OSÓRIO, 1992, p. 472-474).

Na Península Ibérica, as principais transformações do Renascimento ocorreram nas universidades, quando deixaram de funcionar somente como guardiãs do saber, pensando o mundo e as suas transformações, incluindo no currículo, com o infante D. Henrique, além das *artes sermocinales* do *trivium*, as disciplinas do *quadrivium*, indispensáveis à empresa dos Descobrimentos (SOARES, 2014, p. 13). Isso causou a formação de círculos de homens doutos que se atribuíram certa

---

<sup>2</sup> Tradução nossa: “Pelos preceitos, longo caminho; pelos exemplos, breve e eficaz”.



pensadores estrangeiros, como Cataldo Parísio Sículo (1455-1517), George Buchanan (1506-1582) e Nicholas Cleynaerts (1495-1542) (BELLINI, 1999, p. 9). Exemplos dos bolseiros são a família Gouveia, com destaque em André de Gouveia (1497-1548), mas também João Rodrigues de Sá de Meneses (1482-1579), Aquiles Estácio (1524-1581), Luís Teixeira (?-1604) e André de Resende (1500-1573). Além desses pensadores, sobressaem-se também Diogo de Teive (1514-1565), Henrique Caiado (1470-1508), Aires Barbosa (1470-1540), Jerônimo Osório (1506-1580) e Amato Lusitano (1511-1568). Estes e outros cobriram todos os gêneros de estudo que o Humanismo europeu abraçou, como a filologia, a oratória, a epistolografia, o teatro, a historiografia, a poesia (ANDRÉ, 2013, p. 23). Por isso, a supervalorização da língua, dos textos e dos modelos clássicos não apenas revaloriza a cultura antiga (OSÓRIO, 2013, p. 216), mas renegocia possibilidades discursivas cultas da Modernidade com a Antiguidade.

No livro 2 das *Tusculanas*, Cícero comparara o cultivo do campo com o cultivo do espírito, no esforço de representar que, assim como *sine cultura* (sem cultivo) um campo fértil não dá frutos, o espírito humano não dá frutos *sine doctrina* (sem doutrina), concluindo que *cultura autem animi philosophia est*.<sup>6</sup> Apesar de haver nuances cristãs em vocábulos latinos como *animus* e *anima*, *cultura* permaneceu termo habitual para se referir a temas agrícolas, atestado pelo primeiro dicionário de latim-português de Jerônimo Cardoso (1508-1569), cuja entrada do verbete traz em destaque as acepções “A lauoura, ou honra”. Em raras exceções, como na *Oratio habita bononie publice (...) in omnium scientiarum & in ipsius bononie laudes*, proferida em 1504 por Cataldo Sículo (1455-1517), a acepção do termo se aproxima de Cícero ao definir a filosofia como *animi cultura* (cultivo do espírito). O mesmo se diz de *litteratura*, sob a qual sempre recai, não uma concepção moderna, mas antiga, que designa, de forma muito concreta, um texto escrito formado por palavras. Assim o faz Aires Barbosa em seu *Arii Barbosaes Lusitani in verba M. Fabii. Quid? quod & reliqua. Relectio de verbis obliquis*, comentários que tece às considerações de Quintiliano sobre os usos de *quid* e *quod*,<sup>7</sup> ao escrever *Nec solum*

<sup>6</sup> Tradução nossa: “a filosofia, no entanto, é o cultivo do espírito”.

<sup>7</sup> Reparem no “preciosismo” filológico que caracteriza a obra de Barbosa, traço marcante da crítica *textualis* do homem renascentista (e não de um suposto período estilístico, chamado Renascimento). Durante a constituição da Companhia de Jesus na Europa, Bellini (1999, p. 17) destaca como a circulação nas escolas da Península Ibérica, mas também da Alemanha, França, Itália e dos Países Baixos, de uma série de comentários às obras aristotélicas serviram para difundir certo viés teológico, científico e judicial tradicionais, estabelecendo com força o aristotelismo, marcadamente jesuítico, como corrente intelectual

*quottidianis lectionibus uobis prodesse uelim iuuenes politioris litteraturae candidati.*<sup>8</sup> Da mesma forma faz Juan Fernández em uma *oratio pro rostris* proferida em 1539, ao dizer que *Jam extincta reuisset charitas, pietas & peregrinationis Religio vna cum christiana litteratura pullulat*<sup>9</sup> (OSÓRIO, 2013, p. 220-221).

Entretanto, houve um sintagma latino muito difundido nesse tempo e que, acionados os devidos cuidados históricos, mais se aproximava do que hoje entendemos por literatura: os *studia humanitatis* (estudos da humanidade). Também com Cícero, agora no *De Oratore*, temos a ligação frástica e semântica entre *studium/studia - humanitas* e *humanitas - litterae*, enfatizando o elo nocional entre os termos, ao ponto de definir o orador sob a afirmação de *in omni genere sermonis, in omni parte humanitatis dixerim oratorem perfectum esse*.<sup>10</sup> Salienta-se, porém, que a noção de *humanitas* pertence originalmente àquilo que é próprio do ser humano em oposição aos animais, só tardiamente integrando o campo semântico da formação intelectual, até que Aulo Gélcio, em suas *Noctes Atticae*, assumisse à *humanitas* ciceroniana a prevalência nocional de cultura ou “mais ou menos aquilo a que os gregos chamam παιδεία [paideia] e nós chamamos erudição e educação nas belas letras” (RAMALHO, 1985, p. 42-44). Recuperada no Renascimento, a *humanitas* dos *studia* ciceronianos foi fortemente cristã, quer inspirada em correntes filosóficas do neoplatonismo, quer na própria tradição meditativa do cristianismo ortodoxo, não abandonando os *auctores* dos estudos medievais (OSÓRIO, 2013, p. 222). O que no Humanismo se conectou aos *studia* da Antiguidade foi a relação concreta com os estudos das letras, revalorizando a palavra, entendida como veículo à comunicação do saber do homem, que o dignificava, confluindo letras e cultura, já que os *studia humanitatis* tornam-se programa de formação (*institutio*) do indivíduo que lhe institui a sua dignidade enquanto homem (*dignitas hominis*), porque, de simples falante (*loquens*), ele deveria tornar sua fala (*sermo*) eloquente (*eloquens*).

---

moderna, que havia sido até então preterido por uma filosofia platônica e estoica. Ou seja, ao contrário de cerrarem meros exercícios preciosistas de filologia, tais obras participavam ativamente das disputas políticas e discursivas que aconteciam em seu tempo.

<sup>8</sup> Tradução nossa: “nem queira eu ser úteis às vossas lições diárias apenas as literaturas juvenis dos asseados candidatos [isto é, dos jovens cuja toga não apenas é a cândida, símbolo de inexperiência, mas também polida, ainda limpa, tersa, intensificando a imagem da falta de experiência]”.

<sup>9</sup> Tradução nossa: “já tornará a extinta caridade e piedade, e a religião, unida com a cristã literatura de peregrinação, pulula”.

<sup>10</sup> Tradução nossa: “que eu disse ser perfeito o orador em todo gênero de discurso, em toda parte [nos estudos] da humanidade”.

Desse modo, o registro pelas letras desempenhou papel formativo pedagógico, mas também integrativo do *ser* homem no Humanismo, já que a língua suportada pelo texto fora considerada traço determinante da superioridade do homem em relação às demais coisas, sobrepondo ao epíteto *eruditus* o estudo assíduo das *litterae humaniores*<sup>11</sup> (OSÓRIO, 2013, p. 223-225). Não devemos nos esquecer, porém, da definição de “humanismo” resgatada em Aulo Gélío (*Noctes Atticae*, 13.17) por vários catedráticos quando, ainda não dispendo do termo “humanista”, serviram-se da expressão *humanitatis peritus*<sup>12</sup> e *doctus*:

Ora esta explícita dependência de Aulo Gélío aponta, ao que nos parece, para uma faceta importante do Humanismo renascentista, na medida em que nos coloca na presença do interesse pelas coleções de histórias, sentenças, notas, curiosidades, antiguidades, que é possível ver exemplificado quer no interesse também por Plínio, quer nas edições de dicionários, de coleções de provérbios e adágios, de antologias, de tratados de natureza enciclopédica e histórica, de silvas, de miscelâneas em latim e em vulgar, quer ainda nas coleções de medalhas, estatuetas, fragmentos de escultura grega e romana, etc. (OSÓRIO, 1976, p. 28).

Se as *elegantiores litterae* eram necessárias à obtenção da *dignitas hominis*, sua utilidade era a de que *studia ad pietatem, et humanitatem nos informant, et divinarum atque humanarum rerum scientia struunt*,<sup>13</sup> como proferiu Arnaldo Fabrício em um discurso de abertura no Colégio das Artes, em 1548.<sup>14</sup> Para o catedrático, as letras eram perpetuadoras de todo saber acumulado pelos homens,<sup>15</sup> inclusive a própria compreensão do *ser* homem que, embora já revelada pela palavra divina, deveria ser acessada

---

<sup>11</sup> Ou as letras humanistas que, por serem compostas por sujeitos *eloquens* e não apenas *loquens*, são mais do que simplesmente *humanas*, epíteto que, do geral ao particular, distingui-la-ia simplesmente de uma produção feita por um humano e não por um animal. As *litterae humaniores* são letras mais do que humanas, letras de *homens*, porque caracterizadas, do geral ao particular, como acima dos discursos humanos comuns.

<sup>12</sup> Ou aquele perito nos estudos da humanidade.

<sup>13</sup> Tradução nossa: “os estudos moldam-nos à piedade e à humanidade, e nos instruem nas ciências das coisas divinas e humanas”.

<sup>14</sup> *Arnoldi Fabricii Aquitani de Leberalium Artium studiis oratio Conimbricæ habita in Gymnasio regio pridie quam ludus aperiretur IX Cal. Matii.*

<sup>15</sup> *Et certe nulla hominum conditio, nulla fortuna, nullus ordo, qui earum usu carere possit. Etenim sive in rerum cognitione, sive in actione versamur, sive privata, sive publica negotia gerimus, litterarum subsidio nobis opus est.* [Tradução nossa: “E certamente não há nenhuma condição, nenhum destino, nenhuma ordem de homens, que delas [as letras] possa ficar sem usar. E, assim, se nos voltamos ou sobre a inteligência ou sobre a ação das coisas; ou se gerimos negócios públicos ou privados, é necessário a nós o subsídio das letras”].

nas fontes mais primitivas, sem adulteração circunstancialmente histórica (OSÓRIO, 1976, p. 29-30). Assim, o *reuocare ad fontes* (retornar às fontes) humanista adquire um significado duplo ao, verticalmente, intentar uma penetração no tempo histórico e, horizontalmente, assumir atitudes polêmicas, acusado de ateísmo por Pedro Juan Núñez (1522-1602), que justapõe a revisão dos textos greco-romanos à revisão (e possível contestação e adulteração) das Escrituras. Apesar de anti-medievalista, o humanismo renascentista mantém tradições caras ao Medievalo, como a da *reductio omnium ad unum*<sup>16</sup> (OSÓRIO, 1976, p. 31), e o engajamento fontanário encontrado no prefácio dos *Elegantiarum Linguae Latinae Libri Sex* (1540) de Valla (1407-1457), por exemplo, que condena os medievais por não usarem corretamente o latim, mas acena, ao mesmo tempo, para o ressurgimento de uma *latinitas* (latinidade), atualizada em *christianitas* (cristandade), “numa união da Europa cristã sob uma autoridade comum” (OSÓRIO, 1976, p. 32). O interesse pelas origens latinas, principalmente na Península Ibérica, aponta para o uso da língua como indício da fundação de novos impérios:

Ora a verdade é que parte do pensamento linguístico do século XVI andou ligado também à defesa política do nacionalismo; ou, por outras palavras, à ideia de que a língua, se purificada das corrupções a que os tempos a sujeitaram, pode renascer em si a dignidade antiga do latim como língua imperial. É neste contexto que Luís de Camões afirma com tanto interesse que, exceptuada alguma pouca corrupção, a língua portuguesa era quase a latina: o motivo de orgulho reside na proximidade do português em relação à fonte; isto é, reside na sua *dignitas* histórica, agora ao serviço de um grande império (OSÓRIO, 1976, p. 33).

Ao mesmo tempo em que há um impulso crítico e filológico sobre os textos antigos, há tensões, como a acusação de um juiz a S. Jerônimo, que, reprovado por ter se tornado mais ciceroniano que cristão, abandonou a leitura dos textos antigos. Poliziano (1454-1494), manifestando-se sobre a questão, defende que exprimir-se em latim cuidado não era o mesmo que ser antigo e que era impossível abordar a inteligência do texto sagrado sem a cultura dos antigos. O homem devia ter cultura e erudição para que melhor interpretasse as Escrituras, visto que “a pior das ignorâncias,

---

<sup>16</sup> Toda criatura ou coisa criada, por ser efeito de uma Causa primeira ou ente (*ens*) do Ser (*Esse*) de Deus, pode ser reduzida a um corpo unificado, seja social, seja religioso, seja histórico etc., assim como em 3 reduz-se a 1 a geração divina.

aquela que realmente devia preocupar a um cristão, era a que impedia a interpretação do texto sagrado” (OSÓRIO, 1976, p. 36). O mesmo aconteceu em Portugal com Cataldo Sículo, quando *quosdam theologiculos* (alguns teologozinhos) acusavam o ensino do latim clássico e das letras antigas como degeneração da fé cristã, ao que rebate Cataldo com a autoridade dos próprios padres e decisões eclesiais, recomendando a leitura dos latinos (RAMALHO, 1972, p. 439).

Longe de ser um movimento apenas preocupado com edições fundamentais à formação do homem ideal, o Humanismo funcionava sobretudo por condição religiosa, que norteava todas as outras — intelectual, moral, política. Lorenzo Valla (1407-1457), baseado na razão filológica de *obaudio* (obedeço) originar *oboedio* (sirvo, subordinome),<sup>17</sup> escreve que a obediência é característica do homem esclarecido e que ela, com *doctrina*, afasta o homem do *mos bestiarum* (costume de feras), elevando-se na contemplação das coisas divinas, pois a palavra, a faculdade de falar, ao lado da razão, compõe a *dignitas hominis*. A palavra, diferentemente de hoje em que pode ser estudada *per se*, cientificamente, significava o discurso divino no mundo; por isso, lendo os melhores textos se dispunha das melhores impressões, estando mais próximo do que assinalou Deus (OSÓRIO, 1976, p. 39-40). Além dos textos, a aprendizagem de línguas, mormente do latim, mas também grego e hebraico, também serviam de falanges na leitura e interpretação das Escrituras.

André (2013, p. 38) assinala como o Humanismo português foi cosmopolita, composto por expatriados e estrangeiros. A maior parte dos autores estudaram e floresceram fora do país, o que torna o Humanismo português especial. Seu indício mais remoto é encontrado na prosa latina da dinastia de Avis, mas seu impulso mais forte se dá pelo último quartel do séc. XVI, com a mobilidade estudantil portuguesa entre universidades europeias. Américo da Costa Ramalho (1972, p. 435) aponta Cataldo Sículo como o introdutor do Humanismo em Portugal, enquanto Henrique Caiado (1470-1508) o primeiro humanista português. Assim, o Humanismo em Portugal não foi tardio, mas peculiar, já que coincidiu com o recrudescimento da intolerância religiosa. Ao fim do séc. XVI, a

---

<sup>17</sup> A interessante relação entre esses dois verbos é a de que *obaudire* (obedecer) é formado pelo verbo *audire* (ouvir) mais o prefixo *ob* (por causa de, em consequência de), e *oboedire* (servir, subordinar-se), em alguns casos, assumir o sentido de “ouvir, dar ouvidos a”. Isto é, a *obediência*, ação *voluntariosa*, condicionada exclusivamente pela *vontade* humana, sempre *racional*, era uma *servidão* do homem em consequência ao dar *ouvidos* à palavra que, por sua vez, era divina.

Contrarreforma se instalara em muitos países da Europa, e Portugal, derrotado na batalha de Alcácer-Quibir, ensimesmara-se nas suas angústias, buscando reparar a sua esfacelada identidade nacional. Efeito disso é o *De antiquitatibus Lusitaniae* (2009 [1593]), de André de Resende, obra que se propõe um tratado de ciência filológica, útil para investigar e revelar a *dignitas* da nação lusitana pela permanência territorial dos romanos, filiando-se a Valla ao coadunar o exercício filológico à indagação da *historia rerum gestarum* (OSÓRIO, 1976, p. 47-48).

Radicando-se no campo cultural ibérico, esses aspectos prolongam-se por toda a Primeira Modernidade. Em Vieira, por exemplo, a fórmula do *reuocare ad fontes* adiciona-se à ideia de que as letras antigas, apesar de serem profanas, são indícios primitivos da teleologia católica da *reductio omnium ad unum* e, por isso, fundamentais à interpretação da manifestação de Deus no mundo, dos caminhos históricos desenvolvidos pela Providência. Essa supervalorização da historiografia, aliada a um intenso multilinguismo, dá-se pelas justificativas: razões filológicas de recuperação de certa *dignitas textualis* ligada à *dignitas hominis*; criação de repertório pela leitura de textos em várias línguas, variando as impressões e apurando o saber divino; e uma vontade de restaurar a *latinitas* antiga pelo latim, a fim de aproximá-la à *dignitas humanitas* moderna, em descendência e homologia. Se a língua é o discurso de Deus no mundo e os romanos conquistaram um Império principalmente pelo sucesso da *dignitas linguae latinae* (nobreza da língua latina), o português, não apenas descendendo do latim, mas possuindo a mesma pureza da língua latina, deveria possuir, homologamente, a mesma *dignitas hominis* ou *latinitas*, tornando-se, por consequência, uma língua também digna de um Império. A palavra, por isso, era o meio pelo qual se ouvia (*oboedio*) o que deveria ser obedecido (*obaudio*) para que houvesse a adequação do homem à vontade divina (*conformatio*). E tudo com o auxílio da *ordo* (ordenação) retórica, que organizava sensivelmente o insensível do plano divino, impossível de ser lido e interpretado *in se*.

Nessa esteira, a historiografia humanista distanciou-se da de tradição medieval, cujo expoente principal fora Santo Isidoro e para quem a história, por ser relato de uma coisa feita, pertencia à Gramática. Atualizada por figuras como João de Barros, a historiografia tornou-se construção retórica (para que fosse persuasiva) e justificada do reino, preocupada em enaltecer a dignidade régia e seu passado mítico

(OSÓRIO, 1992, p. 478). Apesar disso, Osório (1992, p. 479) afirma que a estreita relação entre historiografia e mitografia é herança direta do Medievo, cuja *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, fazia grande sucesso desde o séc. XII, esquecendo-se, contudo, de que a própria prática historiográfica antiga já funcionava intimamente com a mitografia, buscando nos grandes mitos de fundação a justificação da identidade local de um povo. Em Portugal, destaca-se o já mencionado *De antiquitatibus Lusitaniae*, de André de Resende, engajado em legitimar a dignidade Lusitânia ao recuperar o antigo herói Viriato e ao definir a genealogia como critério determinante da comprovação teleológica de um reino, o que vemos também na *Crónica do Imperador Clarimundo* (1742 [1522]), de João de Barros, e nos *Diálogos de vária história dos Reis de Portugal* (1594), de Pedro de Mariz (1550-1615).

## 2 RENASCIMENTO E HUMANISMO PORTUGUÊS NOS LIVROS DIDÁTICOS: SERIA UM DELÍRIO?

Intentando compreender como esse tema, longo, complexo e multifacetado, é trabalhado no ensino básico, centramos nossa análise em dois livros didáticos, ambos do 1º ano do Ensino Médio, estágio escolar em que o aluno, segundo o *Currículo básico da escola estadual*, deve refletir sobre os conteúdos do “Ciclo Humanístico e Renascentista e a literatura portuguesa” (ESPÍRITO SANTO, 2009, p. 72). O primeiro, *Viva português: Ensino Médio*, de Elizabeth Marques, Paula Marques Cardoso e Silvia Letícia de Andrade, foi publicado em 2010, integrando o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), de 2012 a 2014; o segundo, *Português: contexto, interlocução e sentido*, de Maria Luiza M. Abaurre, Maria Bernadete M. Abaurre e Marcela Pontara, apesar de publicado pela primeira vez em 2008, apenas em sua 3ª edição, de 2016, foi aprovado pelo PNLD de 2018, ainda em vigência, portanto.

Em ambos os livros, o conteúdo programado às aulas de Renascimento e Humanismo compõem exclusivamente capítulos dentro de unidades e, curiosamente, ambos os livros didáticos trazem os capítulos na sua segunda unidade. Mas, enquanto no primeiro livro a unidade se chama “A humanidade em cena”, título que adianta a escolha preferencialmente de gêneros dramáticos para a leitura do período, no segundo intitula-se “Origens europeias”, que opta por expandir as explicações para além das fronteiras portuguesas, chegando,

principalmente, às italianas. Apesar de haver diferenças entre as obras, principalmente em relação ao tamanho das unidades, pois do primeiro ao segundo livro a quantidade de páginas foi reduzida pela metade, as semelhanças muito sobressaem, indicando-nos certa manutenção dos mesmos conteúdos trabalhados em sala de aula durante cerca de uma década, motivo pelo qual selecionamos tais livros.

À revelia das grandes e importantes mudanças no tratamento dos conteúdos sobre Renascimento e Humanismo processadas na academia, os livros dividem periodologicamente Humanismo de Renascimento, como se aquele fosse um pré-estágio para a formação deste, que desembocaria no Classicismo. De acordo com ambos os livros (CAMPOS; CARDOSO; ANDRADE, 2012, p. 102-123; ABAURRE; ABAURRE; PONTARA, 2016, p. 66-75), o Humanismo, por ainda operar como no Medieval, distingue-se de maneira paradigmática do Renascimento, período estético responsável pela plena autonomização funcional das letras até então toldadas pela insistente sombra da Idade Média, do qual adviria o Classicismo. Há algum tempo, estudiosos como Kossovitch (1994), Hansen (1995; 2001; 2006), Vieira (2016), Martini (2016a; 2019), Leite (2019), Lachat (2019), Brito (2019) e muitos outros vêm questionando a validade de categorizações periodológicas para produções anteriores ao séc. XIX, momento histórico em que começam a surgir, interessadas exclusivamente em valores de seu tempo e não nos pertencentes aos objetos do passado. O problema não é a categorização contemporânea de Renascimento e Humanismo, já que, como supracitado, são rótulos verossímeis aos fenômenos ensombrados. O problema são categorias que atendam apenas expectativas e juízos presentes, descuidando da verossimilhança virtual e prática dos materiais recepcionados. Separar a *práxis* humanista da renascentista pela categoria nocionalmente anacrônica de Classicismo, que passa a distinguir o mais clássico do menos ou não clássico, é completamente inverossímil ao seu tempo.

Cataldo Sículo, ao escrever *Arcitinge*, é tão clássico quanto Camões ao erigir *Os Lusíadas*, e ambos trazem consigo igualmente a tendência medievalista de mesclar historiografia e mitografia, herdada dos antigos. Se seguirmos à risca a retomada da cultura clássica como renascimento evolutivo da cultura europeia, Cataldo Sículo seria ainda mais clássico que Camões, pois não apenas recupera padrões clássicos da retórica e da poética, mas também a língua, compondo a sua épica toda em latim,

diferentemente de Camões, que escreve em vernáculo. Renascimento e Humanismo aqui, longe de assentarem sobre razão periodológica que homogeneiza produções em recortes temporais específicos, rompendo a sua continuidade temporal-histórica com o passado e o futuro por meio de *crises*, *rupturas* ou *revoluções*, são sinalizadores de aspectos fulcrais da Modernidade, como a renegociação com a Antiguidade sobre o latim e os modelos retórico-poéticos do pensamento e do discurso, que já haviam sido negociados pelas sociedades medievais; a recuperação de uma formação humana, baseada no conceito ciceroniano dos *studia humanitatis*; e no valor dessa formação, implicado no conceito de *humanitatis peritus*, de Aulo Gélcio.

Não são tampouco “estilos” positivados e suscetíveis às adjetivações, hiperpositivando-se<sup>18</sup>, pois uma história positivista dos estilos unifica traços para tornar tal ou qual arte periodizável, reduzindo-a a uma plasticidade formal, baseada na dicotomia moderna entre forma e conteúdo. Inverossímeis não são as nomenclaturas Renascimento e Humanismo, mas a distinção temporal qualitativa entre o que vem antes e, por isso, menos clássico, do que vem depois e, por isso, mais clássico. Essas são diferenciações pedagógicas para fenômenos que, na *práxis* letrada, aconteciam simultaneamente e legitimavam-se mutuamente. Não são categorias estetizantes que homogenizam estilos e modelos de um tempo, produzindo obras originais em uma mesma sincronia, mas um aspecto articulador dos discursos de toda uma Modernidade Clássica, prolongada até finais do Setecentos: “Supra-histórico, o ‘classicismo’ é norma e, mais que estilo, lei” (KOSSOVITCH, 1994, p. 61).

Outro aspecto acentuado nos livros analisados é a escolha exclusiva de textos cujos gêneros fazem parte unicamente dos que consideramos hoje literários, como peças teatrais e poemas narrativos e líricos. Já atento a esse aspecto, Martini (2016a, p. 131) conclui ser herança metodológica do romantismo, que exclui tudo que não faz parte de um regime estético restrito do que seja literatura, apagando da arte a sua realidade retórica. No entanto, como já comentado e reforçado por Hansen (1995, p. 157-159) e Lachat (2019, p. 48-51), o regime discursivo hoje entendido por literário

---

<sup>18</sup> Como movimento nacionalista e cientificista, o positivismo nas artes tende a supercategorizar obras em estilos, em prol de diagnósticos evolutivos e, por isso, qualitativamente distinguíveis, como temos entre Classicismo, Barroco e Neoclassismo, também em Barroco italiano, Barroco brasileiro, Barroco alemão, e ainda mais em Barroco (brasileiro) mineiro, Barroco (brasileiro) baiano, Barroco (espanhol) flamengo etc: “O que positiva a periodização é ‘estilo’, que se positiva” (KOSSOVITCH, 1994, p. 60).

funcionou, até ao séc. XVIII, pelo conceito antigo das *litterae*, a rigor, qualquer discurso servido de palavra, oral ou escrita. Era literatura tanto um poema, quanto uma oração inaugural apresentada por ocasião da abertura dos semestres nas universidades; era tanto literatura um auto ou uma comédia, como uma carta ou comentários tradutológicos. Apagar essa diversidade genérica é tanto estropiar a verossimilhança do campo cultural dos textos, como criar um projeto estético ilusório, já que se perceberia gradualmente a evolução dentro de gêneros considerados hoje estritamente literários, conduzindo ao que Dalvi (2013b, p. 91) chama de “enquadramento ou reducionismo dos autores e de suas obras”, esvaziando dos textos a sua dimensão historicamente prática.

Há, nos livros analisados, uma relação artificialmente montada entre arte e estética, facilitadora da exclusão da arte retórica, recrudescendo o viés evolucionista da *Geschichte* porque a história, aqui dos gêneros, por se fazer universal e coletiva, deve necessariamente atender às nossas expectativas do presente, pois o tempo presente torna-se um resultado direto do passado: vislumbra-se o passado para compreender o presente, não para nele agir; as *experiências* passadas não servem nunca para preencher e serem repetidas nas *expectativas* futuras, como prescreve a *historia magistra vitae* ciceroniana. A escolha de gêneros considerados hoje literários favorece exclusivamente a compreensão de nosso presente, e as intertextualidades são sempre do texto humanista/renascentista com um texto contemporâneo, nunca com um texto antigo, mesmo que o próprio livro didático tenha acabado de anunciar que o Classicismo é o renascimento do interesse na Europa em relação aos textos da cultura antiga. Em ambos os livros didáticos não há sequer um texto de autor grego ou romano nos capítulos de Humanismo e Classicismo/Renascimento, e até mesmo a referência a esses autores é módica. Em *Viva português: Ensino Médio*, o nome *Vergílio* é citado duas vezes: uma para descrever uma ilustração da *Divina Comédia*, feita por Gustave Doré, na qual Dante se encontra ao lado do poeta latino (CAMPOS; CARDOSO; ANDRADE, 2012, p. 107); e outra ao lado de Homero, já no corpo do texto, indicando apenas que Camões fora influenciado pelos poetas, nada mais (CAMPOS; CARDOSO; ANDRADE, 2012, p. 160). Em *Português: contexto, interlocução e sentido*, apesar do maior número de referências a nomes, o descaso com as letras antigas continua o mesmo. Exemplo é ambos os livros trazerem o



aniquilem. Com Martini (2016a, p. 137), criar uma realidade textual artificialmente presente, “modernosa”, de valores humanos permanentes, só para justificar a conservação de tal ou qual texto, é do mesmo modo criar a ilusão de que pode haver nesse processo um leitor crítico.

### 3 REPENSANDO CONCEPÇÕES, ABORDAGENS, CONTEÚDOS E GÊNEROS NO ENSINO DAS LETRAS DOS SÉCULOS XV-XVIII

Como defende Dalvi (2013b, p. 68), no ensino de literatura a experiência da leitura carece de contextualização acerca da semântica subjacente ao que chamamos “literatura” e “leitura literária”, o que, ao nosso parecer, pode-se fazer pela própria prática de leitura, seja no texto lido, desdobrado em metaliterário, seja pelo próprio programa de aula, na razão da seleção dos textos, das discussões direcionadas, dos objetivos das avaliações. O que está em jogo não é apenas a aprendizagem de um modelo cultural do passado, mas, reciprocamente, a construção do nosso próprio modelo epistemológico presente de literatura e de leitura<sup>19</sup>, desconstruindo, por uma *práxis*, tanto o extremo do ensino *sobre* literatura, que infla a aula de literatura com terminologias devastadoras à relação dos alunos com o texto e ao tempo disponível para a leitura (DALVI, 2013b, p. 81), como o extremo da leitura literária como apenas “leitura por prazer”, privilegiando uma função hedonista para a literatura (DALVI, 2013b, p. 74). A aprendizagem prevista pela escola se daria praticamente, alimentado tanto pela leitura literária, como pela estrutura pedagógica e metodológica que a entremeia durante todo o processo com o texto, com o professor e o aluno e com os alunos entre si, o que nos leva ao movimento urgente de “literaturizar” a escola e a pedagogia, ao invés de escolarizar ou pedagogizar a literatura (DALVI, 2013b, p. 76). Como indagam Silva e Leite (2020, p. 130) sobre a leitura escolar dos textos periodizados arcádicos, por que, ao invés de se bastar na teorização de tópicos caras ao período como as do *carpe diem*, do *fugere*

---

<sup>19</sup> “Colocado em perspectiva, os valores do mundo clássico poderão ser motivo de discussão dos valores do nosso mundo, cujo conhecimento é franqueado também quando nos colocamos diante de nossas origens: indígenas, africanas, europeias, asiáticas, clássicas, múltiplas. O mundo antigo romano é apenas um entre os universos que entram na composição multicultural brasileira. De resto, a análise de textos e imagens da Antiguidade, em diferentes gêneros e datados de diferentes épocas, pode mobilizar saberes de áreas diversas (saberes históricos, literários, linguísticos, artísticos, dentre outros), na formulação de um projeto transversal que contribua para o desenvolvimento cultural e cognitivo dos sujeitos da escola” (FORTES; MIOTTI, 2014, p. 161).





a língua pela literatura e se produzia literatura sobre a língua. As letras (língua e literatura) portuguesas, em acirradas e ininterruptas disputas políticas e imperialistas na *questione della lingua*, legitimavam-se dialogando diretamente com as letras (língua e literatura) clássicas, sobretudo com o latim. Exemplos são obras como o *Dialogo em louvor da nossa linguagem* (1540), de João de Barros (1496-1570); o *Dialogo em defesa da lingua Portuguesa [...]* (1574), de Pero de Magalhães Gândavo (1540-1580); a *Origem da lingoa portuguesa* (1606), de Duarte Nunes Leão (1530-1608); as cartas *A Pero de Andrade Caminha* (2000 [1554]), *A Diogo de Teive* (2000 [1557]) e *A D. Simão da Silveira* (2000 [1557-1559]), de Antonio Ferreira (1528-1569); a *De scientiarum disciplinarumque omnium laudibus oratio*,<sup>21</sup> de Jerónimo de Brito, proferida em 1554 na Universidade de Coimbra; a *Oratio de scientiarum omnium magnarumque artium laude*,<sup>22</sup> de António Pinto, proferida em 1555 na Universidade de Coimbra; a *De liberalium artium studiis oratio*,<sup>23</sup> de Arnaldo Fabrício Aquitano, pronunciada em 1648 no Colégio Real; a *De disciplinarum omnium studiis oratio*,<sup>24</sup> de Belchior Beleago Portuense, pronunciada em 1548 na Academia de Coimbra; a *In doctrinarum scientiarumque omnium commendationem oratio*,<sup>25</sup> de Pedro Fernandes, proferida em 1550 na Academia de Coimbra; o *De antiquitatibus Lusitaniae*<sup>26</sup> (1593), de André de Resende (1500-1573), entre muitas outras. Essas obras correspondiam às *litterae* tanto quanto os autos de Gil Vicente ou os poemas camonianos, e eram, tanto quanto estas, trabalhadas “literariamente”, aspecto que não se apreende quando consideradas obras “outras” em oposição às “literárias”. Resgatar tais obras às salas de aula e propô-las como leituras literárias é respeitar a sua verossimilhança textual, restituindo-lhes valor de uso, como prática que tinham de, ao mesmo tempo deleitar, ensinar e mover, porque não havia literatura que não ensinasse, e não havia ensino que não deleitasse e movesse. Devolvê-las à escola é propor confluir língua, literatura e teoria no evento da leitura, em que a teorização do texto literário se dá na leitura do próprio texto, restituindo aos agentes leitores, aluno e professor, a voz e a autonomia interpretativa, recalcadas pelos roteiros dos livros didáticos.

<sup>21</sup> *Oração acerca dos louvores de todas as ciências e saberes*, traduzida por António Guimarães Pinto.

<sup>22</sup> *Oração em louvor de todas as ciências e das grandes artes*, traduzida por António Guimarães Pinto.

<sup>23</sup> *Oração sobre os estudos das artes liberais*, traduzida por Maria José Pacheco.

<sup>24</sup> *Oração sobre os estudos de todas as disciplinas*, traduzida por Maria Helena da Rocha Pereira.

<sup>25</sup> *Oração em louvor de todas as doutrinas e ciências*, traduzida por Maria Manuela Pereira Pinto Dourado Alvelos.

<sup>26</sup> *As antiguidades da lusitânia*, tradução de R. M. Rosado Fernandes.





BRASIL. *LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de edições técnicas, 2017. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm). Acesso em: 10 set. 2020.

BRITO, Matheus de. Periodização imperativa: retórica, teoria e história literária. *Letras, Santa Maria, Especial*, n. 1, 2019. p. 305-18.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CAMPOS, Elizabeth; CARDOSO, Paula Marques; ANDRADE, Silvia Letícia de. *Viva português: Ensino Médio*. São Paulo: Ática, 2010.

CARDOSO, Jerônimo. *Dictionarium latino-lusitanicum et vice versa lusitanico-latinum, cum adagiorum ferè omnium iuxta seriem alphabeticam perutili expositione*. Olyssipone: expensis Simonis Lopezii Bybliopolæ, 1592 [1562].

CATALDO SÍCULO. Arcitinge. In: *Poemata Cataldis*. Disponível em: <https://am.uc.pt/item/46096>. Acessado em: 22 de outubro de 2020.

DALVI, Maria Amélia. Literatura na educação básica: propostas, concepções, práticas. *Cadernos de pesquisa em educação*, v. 19, n. 38, 2013a. p. 123-40.

DALVI, Maria Amélia. Literatura na escola: propostas didático-metodológicas. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013b. p. 67-98.

ERASMO DE ROTERDÃ, Desiderio. *Adagiorum Des. Erasmi Roterodami chiliades quatuor cum sesquicenturia magna cum diligentia, maturoque iudicio emendatæ, & expurgatæ*. Parisiis: apud Nicolaum Chesneau, 1558 [1550].

ERASMO DE ROTERDÃ, Desiderio. *Opvs epistolarvm Des. Erasmi Roterodami*. Oxonii: in Typographeo Clarendoniano, 1906. Tomo I.

ESPÍRITO SANTO (Estado). *Currículo Básico da Escola Estadual*, v. 1, Vitória: SEDU, 2009. Disponível em: <https://sedu.es.gov.br/Media/sedu/pdf%20e%20Arquivos/Ensino%20M%C3%A9dio%20-%20Volume%2001%20-%20Linguagens.pdf>. Acesso em: 10 set. 2020.

FERREIRA, Antonio. *Poemas Lusitanos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000 [1598].

FORTES, Fábio da Silva; MIOTTI, Charlene Martins. Cultura clássica e ensino: uma reflexão sobre a presença dos gregos e latinos na escola. *Organon*, v. 29, n. 56, 2014. p. 153-173.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. Dialogo em defesaõ da lingua Portuguesa, sobre a qual tem disputa hum Portugues com hum Castelhana, onde por se tratar desta materia usa cada hum de sua linguagem na maneira seguinte. In: *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da lingua Portuguesa, com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma lingua*. Lisboa: Officina de Antonio Gonsalvez, 1574. s/p.

HANSEN, João Adolfo. Práticas Letradas Seiscentistas. *Discurso*, n. 25, 1995. p. 153-84.

HANSEN, João Adolfo Hansen. Barroco, Neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, n. 2, 2001. p. 10-67.

HANSEN, João Adolfo. Letras coloniais e historiografia literária. *Matraga*, n. 18, 2006. p. 13-44.

KOSSOVITCH, Leon. Contra a idéia de Renascimento. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 59-68.

LACHAT, Marcelo. Letras e literatura: continuidades e descontinuidades. *Revista USP*, n. 121, 2019. p. 45-60.

LEÃO, Duarte Nunes. *Origem da lingoa portuguesa*. Lisboa: Officina de Pedro Crasbeeck, 1606.

LEITE, Leni Ribeiro. Leitura e literatura no Brasil Colônia: esquecimentos e apagamentos dos séculos XVI ao XVIII. *Contexto*, n. 36, 2019. p. 210-38.

MARIZ, Pedro de. *Dialogos de varia historia dos Reis de Portugal*. Coimbra: Officina de Antonio de Mariz, 1594.

MARTINI, Marcus de. Fantasmas no sótão: as letras coloniais na escola. In: MARTINI, Marcus de; OLIVEIRA, Raquel Trentin; FELIPPE, Renata Farias de (Org.). In: *Leitura na escola: teoria, prática e (in)disciplina*. Santa Maria: PPGL Editora, 2016a. p. 117-46.

MARTINI, Marcus de. Ainda há lugar para os clássicos na escola? O cânone e os documentos oficiais sobre o ensino de literatura. *Em Tese*, v. 22, n. 3, 2016b. p. 183-202.

OSÓRIO, Jorge Alves. *Crítica e humanismo no Renascimento*. Conferência apresentada na Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 1976. p. 23-51.

OSÓRIO, Jorge Alves. Humanismo e história. *Humanitas*, n. 44, 1992. p. 461-83.

OSÓRIO, Jorge Alves. *O Humanismo: a intersecção da “história cultural” com a “história literária”*. 2013. p. 209-31.

RAMALHO, Américo da Costa. *A introdução do Humanismo em Portugal*. Lição inaugural do I Curso de Atualização para Professores de Filologia Clássica, 1972. p. 435-52.

RAMALHO, Américo da Costa. Cicero nas orações universitárias do Renascimento. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, v. 2, 1985. p. 29-46.

RESENDE, André de. *De antiquitatibus Lusitaniae*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009 [1593].

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino da literatura. Trad. Neide Luzia de Rezende. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org.). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 17-33.

SILVA, Ruth dos Santos; LEITE, Leni Ribeiro. Uma proposta de ensino das práticas letradas coloniais na escola. *Estudos linguísticos e literários*, v. , n. 66, 2020. p. 116-42.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. Retórica de corte no primeiro Humanismo em Portugal. *Máthesis*, n. 20, 2011. p. 231-51.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. O primeiro Humanismo ibérico. In: PANTANI, Italo; MIRANDA, Margarida; MANSO, Henrique (Org.). *Aires Barbosa na cosmópolis renascentista*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014. p. 9-32.

VALLA, Lorenzo. *Laurentii Vallae Elegantiarum Latinae linguae libri sex. De reciprocatione sui, & suus, libellus eiusdem. Ad ueterum denuò codicum fidem ab Ioanne Raenerio emendata omnia*. Roma: apud Seb. Gryphium Lugduni, 1540.

VALLA, Lorenzo. *Historiarum Ferdinandi regis Aragoniae libri tres*. Parisiis: ex aedibus Simonis Colinaei, 1521 [1445].

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Sistema e sistemas na literatura “colonial”. *Remate de Males*, v. 36, n. 2, 2016. p. 381-411.

Recebido em 4 de junho de 2021  
Aprovado em 18 de dezembro de 2021

Dreykon Fernandes Nascimento  
Graduado em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Integrante do grupo de pesquisa LIMES - Fronteiras interdisciplinares da Antiguidade e suas representações.  
Contato: [dreykonfer@outlook.com](mailto:dreykonfer@outlook.com)  
 <https://orcid.org/0000-0002-3021-7468>

Leni Ribeiro Leite  
Professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. Graduada em Letras (Português-Latim) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez Pós-Doutoramento na University of Kentucky, Institutum Studiis Latinis Provehendis. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) pelo CNPq.  
Contato: [leni.ribeiro@gmail.com](mailto:leni.ribeiro@gmail.com)  
 <https://orcid.org/0000-0001-6600-7692>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.





que integra esse livro, busca-se entender como se forma, da temática da destruição, um discurso distópico elaborado por um sujeito lírico que parece querer partilhar com o leitor a experiência de estar inserido em um mundo de restos e de ruína dos valores humanísticos.

Para fundamentar essa discussão, serão recuperadas significativas questões teóricas, como a importância dos poetas de *Cartucho* para a poesia portuguesa, além de alguns apontamentos sobre os processos de intertextualidade. Nesse sentido, constarão no arcabouço teórico do artigo estudos de críticos como Rosa Maria Martelo, Fernando Pinto do Amaral e Antoine Compagnon.

## 1 A RASURA COMO PROCESSO CRIATIVO

Explorar o trabalho de arqueologia poética que Joaquim Manuel Magalhães realiza com sua obra, a partir do momento em que é o próprio poeta que escolhe qual parte de sua produção será lida, mantida ou até mesmo reescrita, necessita passar pela reflexão de questões importantes, como a intertextualidade. Termo composto por Julia Kristeva, em 1966, no seminário de Barthes, em Paris, a *intertextualidade* ratifica a ideia de que um texto é como um mosaico de citações, isto é, produto da absorção e da transformação de um diferente texto.

Ainda que a definição do termo pareça simples e concisa, tratar da intertextualidade rende uma densa análise não só do diálogo de um texto com outro texto, mas também do texto com o mundo – e, no nosso caso, da literatura com a realidade. É sobre isso que nos fala Antoine Compagnon, em capítulo intitulado “O mundo”, presente em *O demônio da teoria* (2014), no qual o teórico põe em evidência duas teses contrárias sobre as relações entre literatura e realidade: uma vinculada à tradição aristotélica e outra que representa a teoria literária moderna. Assim, discutindo o conceito de *mimèsis* e como Platão e Aristóteles enxergavam de maneiras distintas a questão da referencialidade, Compagnon contrapõe à tradição aristotélica clássica – que entendia ser finalidade da literatura representar a realidade – uma tradição moderna, que concebe a referência como uma ilusão e acredita que a literatura fala somente sobre ela mesma (COMPAGNON, 2014, p. 111).

Na esteira dessa argumentação, Compagnon (2014) destaca o conceito de “efeito de real”, de Roland Barthes, a fim de evidenciar como o caminho seguido pela crítica literária moderna – ao entender que a

intertextualidade substitui a referência – endossou o surgimento da noção de intertexto. Assim, embora calcada no que Bakhtin entende por dialogismo, a intertextualidade proposta por Kristeva fechou-se na imanência do texto, orientando uma grande parte da crítica atual à concepção de que “a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2014, p. 111).

Distanciando-se da discussão do binarismo existente nos estudos literários sobre a relação entre mundo e literatura exposto por Compagnon (2014), Laurent Jenny, em “A estratégia da forma”, capítulo que integra a revista *Poétique* (1979), destaca a imprescindibilidade da intertextualidade para a legibilidade literária, na medida em que “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5). Desse modo, é fundamental destacar o que Jenny aponta como um importante efeito da atividade intertextual: ao introduzir no texto centralizador um discurso já falado, implica-se àquele um conjunto ideológico que abarca tanto o novo sentido criado quanto a intenção do autor em criar esse discurso dialógico, o que confere à intertextualidade um *status* de poder. Pelas palavras do crítico,

Sejam quais forem os textos assimilados, o estatuto do discurso intertextual é assim comparável ao duma super-palavra, na medida em que os constituintes deste discurso já não são palavras, mas sim coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de separação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um *poder* infinitamente superior ao do discurso monológico corrente (JENNY, 1979, p. 21-22, grifo no original).

A questão da existência de um conjunto ideológico relacionado a uma atividade intertextual é de grande relevância para o entendimento da operação de reescrita a que Joaquim Manuel Magalhães submete a sua obra poética. Em *O trabalho da citação* (2007), Compagnon afirma que a citação – uma dentre as variadas marcas de um discurso dialógico – deve ser entendida como um fenômeno, e, como tal, impõe um sentido ao texto em que foi inserida, apontando também para a existência de uma motivação inicial que guia a escolha por essa citação. Em outras palavras,

vale recuperar a fala do crítico, ao dizer que a citação “não tem sentido fora da força que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora” (COMPAGNON, 2007, p. 47).

Sob esse viés, discutir o arruinamento da escrita em Magalhães é buscar compreender o que leva o escritor a revisitar a sua obra poética, recortar o que lhe interessa, desmembrar um trabalho de décadas e, por meio de um discurso dialógico construído por palavras anteriores suas, citar a si mesmo, transformando-se em um poeta de recomeços marcados por uma radical operação de lapidação da sua poesia. Em recente entrevista concedida ao jornal *Público*, à ocasião do lançamento de sua mais nova reunião de poemas intitulada *Para comigo*, em 2018, Magalhães afirmou que reescrever a sua obra, que passara a detestar “por razões não meramente declarativas, mas morfológicas e fonéticas” (MAGALHÃES, 2018), foi uma forma de se reencontrar enquanto escritor e produzir algo de que pudesse, de fato, gostar.

Esse *algo* a que o escritor faz menção é, declaradamente, *Para comigo*, livro que constitui 3ª edição revista e modificada – e aparentemente definitiva – de *Um toldo vermelho* e *Galopam*, composições que também surgiram de um processo de reescrita, corte e alteração de todo o seu passado poético<sup>2</sup>. Dessa sucessiva e exaustiva empreitada rumo à rasura de tudo aquilo que já produziu, Joaquim Manuel Magalhães parece ter, finalmente, conseguido elaborar o que quer conservar como sua poesia:

Uso acalmia para designar um enfado de que nunca me livrava com os meus livros de versos. Sempre que me chegavam às mãos não conseguia gostar deles. Quando comecei a poder juntar livros publicados, tentava resolver a situação com emendas parcelares. De novo não me sentia bem. Nunca gostei da minha poesia, mas no fundo tinha-lhe um inquietante amor, precisava daquilo para o meu dia-a-dia e para o meu equilíbrio íntimo. [...] Subitamente percebi. Publiquei a 1.ª edição de *Um toldo vermelho*. Mas senti que o livro estava mal organizado. Precipitara-me sobretudo nas sugestões que dera para a separação das estrofes. Revi tudo com os livros da Vera [Velez], os quais me mostraram imenso graficamente. Aprendi com ela acerca do espaço dos versos num livro. Sobretudo fui capaz de perceber que podia aplicar a ambos os livros os meus intuitos. Agora

---

<sup>2</sup> Vale lembrar que, em nota adicionada ao final da 1ª edição de *Um toldo vermelho*, publicado em 2010, Magalhães avisou aos leitores – e, por que não dizer, à crítica literária – que nada mais produzido antes desse livro importava, já que a parte essencial de sua poesia teria sido concentrada nesse último lançamento.





perante um ‘erotismo global’, em que o corpo é todo o espaço e o espaço se pode reduzir à dimensão de um corpo, podendo ser sentido e percebido como um corpo” (NUNES, 2000, p. 28).

Essa fusão só é permitida, porque o corpo é matéria divisível e neutra, pois seria impossível entrar nessa relação de fusão caso esse mesmo corpo estivesse cercado de uma carga subjetiva – as singularidades de um “eu” não permitiriam a junção completa com um “outro”. Assim, o corpo pelo corpo, isto é, o corpo em sua materialidade, enquanto oportunidade de fusão e transformação, torna-se um grande devir na escrita de Luiza Neto Jorge – um devir-mulher, devir-animal, devir-linguagem, devir-objeto –, além de se transfigurar em um grande e democrático espaço de alteridade, visto que a impessoalidade da linguagem poética corrobora a existência de perspectivas várias.

Voltando a discussão à poesia de 70, essa indiscernibilidade convencional à escrita de LNJ dá lugar a uma escrita subjetiva em que o poeta se transforma no principal observador do mundo que o cerca e aquele que irá compartilhar com o seu leitor essa realidade desagradável. É nesse contexto que se insere a produção de *Cartucho*, nome atribuído à publicação coletiva de Joaquim Manuel Magalhães, Helder Moura Pereira, António Franco Alexandre e João Miguel Fernandes Jorge, que elaboraram poemas e os colocaram, em papel amassado, dentro de um saco fechado com um lacre feito de chumbo em 1976.

A escolha por essa forma de veiculação do literário se associa ao cenário de mercantilização da arte vivenciado pelos poetas portugueses na década de 70. A respeito desse aspecto, Rosa Maria Martelo, em “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”, capítulo da obra *A forma informe* (2010), elucida que

É dentro da mercearia, do cartucho que dela é emblema, ou melhor, é dentro da sociedade de consumo, no trânsito entre mercadorias, que ele coloca a poesia, embora esconda ainda o livro, amarrotado mas à espera, disponível para ser reconstruído pelos leitores. Aí, nesse lugar, a poesia permanece, e resiste, mas reconhece-se (e mostra-se) perto de um mundo que lhe parece demasiado hostil para poder ignorá-lo. Daí a *flânerie* de muitos destes poetas, daí a sua propensão para um lirismo mais expressivista e a sua exploração de micro-narrativas, a sua posição por vezes irônica, às vezes quase cínica. [...] Estou portanto a defender que o realismo [...] não é aqui senão uma questão segunda, uma consequência, e não um fator de determinação. Muito mais



não enaltece essa vida urbana, mas expõe o ambiente degradante que os avanços tecnológicos e o sistema capitalista possibilitam surgir.

Na estrofe destacada – e segue assim ao longo do poema –, o sujeito lírico constrói a imagem de uma cidade marcada pelos abismos sociais, pela fome e pelo desemprego, apesar de ser tecnologicamente próspera. A partir do que parece ser uma espécie de narração de um dia na vida desse que fala no poema e que faz parte dessa cidade arruinada, os versos vão, de forma bastante imagética, desenhando o que tem de pior nesse ambiente paradoxalmente evoluído e moderno, mas desigual, sujo e poluído. Não é à toa, portanto, que despertar para um novo dia se torna um martírio:

Acordo para o cansaço da manhã  
com o cheiro das primeiras vozes  
e os motores acesos da casa que principia.  
De novo. Sempre principia. Setas  
que segregam luz dolente, esfarelam  
por dentro de quem não queria  
acordar nunca, esquecido na rasura  
dos lençóis, o empurrão da voraz claridade (MAGALHÃES, 2001, p. 9).

Esse olhar mais crítico aos efeitos da modernidade no espaço da cidade, viabilizado por um lirismo ora figurativo, ora abstrato, afasta o poema do universo dos temas sublimes, instaurando uma poesia que tende a nos tirar da zona de conforto, devido não só a esse trabalho com as fissuras humanas, estruturais e econômicas do tempo moderno, mas também à utilização de um conjunto lexical vinculado a um campo semântico de negatividade que corrobora o cenário de destruição observado pelo eu lírico. Assim, o leitor é exposto a uma seleção vocabular incômoda e desagradável na qual figuram palavras como “sevícia”, “miasma”, “conflagração”, “epidemias”, “escombros”, “esgoto” e “ácido”.

Mais adiante, em meio a uma sequência de estrofes que denunciam a urbanização desordenada – causando o inchaço urbano e as ilhas de calor –, o desencanto político do eu lírico, o desmatamento e a destruição da fauna, que é materializada na “dura redução da diversidade/ dos animais e da ramaria no alvejado” (MAGALHÃES, 2001, p. 10), surge também a imagem da cruel desigualdade social inerente à solidificação de um modelo econômico capitalista.

Nesse sentido, os abismos sociais se tornam cada vez maiores à medida que a ideologia do progresso vai sendo impregnada na vida dos cidadãos, de tal modo que é possível ver, a essa altura, a formação de duas cidades: uma abastada e outra periférica, ambas muitas vezes separadas por “aparatos” da modernidade e do enriquecimento, como carros blindados e muros eletrificados: “E se os comandos do portão falharem / ao voltar? / Se tiver de abrir o vidro blindado / do carro? A sombra pode estar cheia” (MAGALHÃES, 2001, p. 12-13).

Como consequência inevitável de uma realidade em que uma grande parcela da população luta pela sobrevivência, vivendo em condições muitas vezes desumanas, a insegurança e a violência viram cenas cotidianas, caminhando lado a lado com o progresso e a urbanização. Saindo dos muros eletrificados que dividem os distintos mundos dentro de um mesmo espaço geográfico, o eu lírico confessa que:

Na auto-estrada já não estou mais seguro.  
 Ponho a música, vejo as montanhas  
 E os grandes carregamentos.  
 Sempre a lembrar-me, sempre, do regresso.  
 Das paisagens esventradas por que irei passar.  
 Certas vezes ouço tiroteio. Nada aparece nos visores (MAGALHÃES, 2001, p. 13).

Cabe mencionar, ainda, que o leitor, com quem o sujeito poético partilha toda a sua percepção acerca dessa errância urbana, ao ler esses versos, não é conduzido a nenhuma boa perspectiva futura; ele ganha, no máximo, um comentário final irônico como se fosse uma espécie de recado: “Com isto, vê lá, queria seduzir-te/ leitor, que nunca saberei quem és” (MAGALHÃES, 2001, p. 14). Prática recorrente na escrita de Joaquim Manuel Magalhães, a interlocução aqui se apresenta como materialização da inserção do próprio poeta na poesia, na medida em que há, marcadamente, uma clara expressão do pensamento daquele que está por trás da construção dos versos.

Como nos versos não há a demonstração de crença em uma cidade melhor, as cenas retratadas em “Valvulina” corroboram a leitura de que, dessa poética do arruinamento, emerge um discurso distópico responsável por afirmações categóricas que sinalizam um único e claro futuro para aquele espaço: a destruição completa. Para compreendermos melhor a

construção de uma distopia, é necessário pensarmos no seu reverso, isto é, a utopia. Como bem sublinha Ana Paula Arnaut (2009, p. 223),

Desde sempre associado ao mundo da fantasia ou ao universo do onírico – e, por conseguinte, ao domínio do não-possível, do não-existente –, o conceito de utopia não passa, contudo, sem chamar também à colação as noções de perfeição, de positividade, de bem-estar, de equilíbrio ou de lugar ideal.

É válido dizer, então, que as utopias, independente da maneira como são construídas, tentam colocar em evidência tudo aquilo que é bom, justo e equilibrado, mas que falta ao espaço-tempo em que se insere o autor dessas utopias. Aguçados por uma insatisfação com as desigualdades e imperfeições da sociedade na qual estão inseridos, os que se submetem ao discurso utópico assim o fazem em oposição ao cenário que existe e que lhes é atual, uma vez que “o mundo e as micro-realidades que o compõem têm vindo a oferecer ampla matéria-prima para [...] permitir sonhar com os sempre relativos e nunca totalmente alcançáveis [...] ideais de perfeição, de liberdade, de igualdade e de fraternidade” (ARNAUT, 2009, p. 224).

Na esteira desse raciocínio, o “ponto de partida” para a formação de utopias e distopias parece ser o mesmo: uma realidade marcada por problemas políticos, econômicos e sociais. A diferença se estabelece, entretanto, a partir do momento em que, na construção de uma utopia, a experiência de viver nesse ambiente desolador faz surgir um discurso que idealiza, por oposição, uma realidade paralela, um lugar perfeito que ainda não existe, mas poderia. O desejo por esse *não-lugar* revela, portanto, a alta carga de esperança comum aos discursos utópicos.

Em contrapartida, os discursos distópicos parecem se abster dessa expectativa, na medida em que, devido à complexidade dos problemas da realidade na qual estão inseridos, os que optam por essa criação estética já não conseguem mais idealizar um novo ambiente, permanecendo em um local de fala que beira, quase sempre, à resignação. No caso de “Valvulina”, que representa a questão da destruição em *Alta noite em alta fraga*, a urbanização, a modernidade e os avanços científicos, que deveriam transformar a cidade em um lugar ideal para viver, tornando o *não-lugar* utópico em espaço real, geram, na verdade, consequências drásticas. É assim que surgem fissuras irreparáveis, transformando o ideal em uma grande distopia.

Analisando como desabrocham distopias de cenários que, teoricamente, deveriam ser perfeitos, Arnaut (2009) cita como exemplo o romance finissecular de Teixeira de Queirós, *O famoso Galvão*, publicado em 1898, cuja narrativa distópica nos remete à desolação evidenciada em “Valvulina”:

O que parece acontecer, portanto, é que, à medida que os sonhos e as ficções (as utopias) do passado se vão cumprindo, materializando-se na realidade em que se vive, esta torna-se cada vez mais ameaçadora, transformando-se num verdadeiro pesadelo e formando o “fundo tenebroso da Cobiça Humana” de que nos fala Galvão. Isto é, se os avanços científicos e tecnológicos contribuem para vidas e sociedades mais confortáveis e mais evoluídas, a verdade é que, em concomitância (numa espécie de consequência sem remédio), emerge uma panóplia de irresolúveis problemas sociais e humanos que, inevitavelmente, fazem com que as utopias resvalém para o seu inverso: as distopias (ARNAUT, 2009, p. 228).

Não é difícil reconhecer, portanto, traços desse discurso distópico na composição de Joaquim Manuel Magalhães. Em inúmeros momentos do poema, a esperança deu lugar a afirmações categóricas de que as opções econômicas e tecnológicas dos cidadãos os levariam antes à sua completa e total destruição do que a um lugar ideal: “O dano morto da linguagem, / um temor volátil, uma combustão / em séculos que principiam a ser desaparecidos. / Todo o passado se perturba / na inundação futura” (MAGALHÃES, 2001, p. 10).

Percebe-se, por fim, que a transformação da matéria urbana, do homem, da diversidade animal e das plantas em restos é cantada ao longo dos versos por um eu lírico que já nem acredita mais na força da poesia para vencer a podridão de seu tempo, o que parece ser ainda uma ressonância do juízo crítico que Magalhães fazia do local da poesia na época da composição de *Cartucho*:

Nada mais resta de cada abraço,  
Um mensageiro sem recado algum.  
A terra corre junto com a terra  
Num escuro labirinto por onde regressava  
Aquele que não vinha. E eu quase ouvia:  
Defende-te da traição da palavra feliz (MAGALHÃES, 2001, p. 11).

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão realizada neste artigo pretendeu levantar a hipótese de que há, no processo criativo de Joaquim Manuel Magalhães, uma *poética da destruição*, uma vez que o autor vem, ao longo das décadas, reescrevendo seu percurso literário e decidindo o que será acolhido, o que será modificado para uso em produções posteriores e o que será rechaçado. Em um segundo momento, identificamos que a “destruição” aparece também como tema em poemas que integram a obra *Alta noite em alta fraga*, especialmente em “Valvulina”, composição aqui analisada.

Enxergamos, portanto, a questão da destruição como um duplo na obra de Magalhães: ora como procedimento estético vinculado a uma rasura do percurso literário do autor, ora como tema que invade a cena poética, sobretudo quando o olhar do eu lírico se dirige ao ambiente da cidade degradado pela urbanização. Assim, apesar de *Alta noite em alta fraga* estar inserida no conjunto de livros rechaçados por Magalhães, a obra muito nos serve para explorar não só o processo de revisita ao passado poético intentado pelo autor, como também a presença de um discurso distópico extremamente relevante para o entendimento de sua obra.

### REFERÊNCIAS

AMARAL, Fernando Pinto do. “O sentir e o dizer em Joaquim Manuel Magalhães”. In: *O mosaico fluido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

ARNAUT, Ana Paula. “Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias?” In: SILVA, Maria de Fátima (coord.). *Utopias & Distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 223-234.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent. *Poétique: revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Org. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

MAFFEI, Luís. “Os poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível”. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 151-171, 2005.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Alta noite em alta fraga*. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. “Odiaria ser um totalitário do gosto”. *Público*, Lisboa, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/10/26/culturaipilon/noticia/magalhaes-1848390>. Acesso em: 18 abr. 2021.

MARTELO, Rosa Maria. “*Cartucho* e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX”. In: MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. “Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos”. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40-59, jan./dez. 2017.

NUNES, José Ricardo. *Um corpo escrevente*. Lisboa: & etc, 2000.

SILVA, Míriam Soares. “Joaquim Manuel Magalhães: o eros sem máscaras”. *Boletim do CESP*, v. 20, n. 27, p. 131-144, jul./dez. 2000.

Recebido em 16 de julho de 2021

Aprovado em 9 de dezembro de 2021

Ana Carolina Botelho

Doutoranda em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) na Universidade Federal Fluminense. Mestre em Estudos de Literatura (Teoria Literária e Literatura Brasileira) e Licenciada em Letras Português-Literaturas pela mesma Universidade. Tutora a distância da disciplina Literatura Brasileira III na Graduação em Letras EAD da Universidade Federal Fluminense no Consórcio CEDERJ.

Contato: [botelhoana@hotmail.com](mailto:botelhoana@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2843-1019>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# ANTÓNIO RIÇO: UM OPERÁRIO ILUMINADO

## ANTÓNIO RIÇO: AN ENLIGHTENED WORKER

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p107-127>

Riccardo Cocchi<sup>1</sup>

### RESUMO

Neste artigo pretende-se, em primeiro lugar, resgatar uma parte da biografia e da produção literária do operário-escritor António Riço, oriundo da cidade de Covilhã (Portugal). Para esse efeito, serão recolhidos – principal, mas não exclusivamente – os dados biográficos contidos na própria obra de Riço. Secundariamente, visa-se evidenciar, por meio dos excertos retirados dessa mesma produção literária, como a escrita tem sido para esse autor uma via para expressar a necessidade e a urgência de denunciar as várias problemáticas de natureza sociocultural e injustiças do seu tempo. Finalmente, em anexo, vão ser disponibilizados os endereços eletrônicos para consultar, na íntegra, de todos os números da revista *Florinda*, que António Riço contribuiu para fundar e da qual foi coordenador editorial.

### PALAVRAS-CHAVE

António Riço; Covilhã; Revivências; Florinda; Literatura portuguesa.

### ABSTRACT

*In this article it is intended, in the first place, to rescue a part of the biography and literary production of the worker-writer António Riço, who was born in the city of Covilhã (Portugal). For this purpose, biographical data contained in Riço's work will be collected – mainly, but not exclusively. Secondly, it aims to show, through excerpts taken from that same literary production, how writing has been a way for this author to express the need and urgency to denounce various problems of socio-cultural nature and injustices of his time. Finally, in an attachment, the electronic addresses will be made available to consult, in full, all the editions of Florinda magazine, which António Riço contributed to found and of which he was the editorial coordinator.*

### KEYWORDS

*António Riço; Covilhã; Revivências; Florinda; Portuguese literature.*

<sup>1</sup> Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

*As the sun goes down on a broken town  
And the fingers bleed in the factories  
Editors – Fingers in the factories*

## INTRODUÇÃO

Na música *Chuva*, composta por Jorge Fernando, os últimos dois versos da primeira estrofe recitam: “Há gente que fica na história, na história da gente / E outras de quem nem o nome lembramos ouvir”. Dir-se-ia que o sentido dessas duas sentenças cabalmente se aplica a António Riço, cuja vida e obra são convocadas neste artigo para dar a conhecer a sua figura ímpar dentro do panorama histórico da cidade de Covilhã (Portugal), fazendo assim jus aos seus méritos de cidadão engajado, tanto no que toca às suas vivências de luta social quanto à sua atividade literária.

## 1 NOTA BIOGRÁFICA SOBRE ANTÓNIO RIÇO

António Riço – cujo nome completo é António Manuel Martins Nunes Riço – nasceu na cidade de Covilhã, na freguesia de Santa Maria, a 29 de julho de 1942. Diz-nos esse mesmo autor, no seu poema *Cantar a vida desde pequenino*, que, aos cinco anos de idade, a sua “mãe dedicadilha” comprara-lhe umas “alprecatas” [sic] em ocasião da sua entrada “na pré-primária na escola de Sta. Teresinha” (RIÇO, 2000, p. 37). Sempre nessa composição António Riço refere que aos doze anos, sem que ninguém o consultasse, foi realizado pelo seu pai um pedido para que o jovem começasse a trabalhar dentro de uma fábrica. E é simbólico que, a partir desse dado biográfico, sejamos confrontados com uma outra declaração análoga desse operário-escritor em que delineia uma hipotética conversa de uma família covilhanense, na qual, ainda assim, utiliza o seu nome de batismo. Vejamos em concreto:

Quantas vezes, em quantos lares, não se travou este diálogo entre esposa e marido a propósito do futuro e da sorte dos filhos: - o nosso António acabou agora a instrução primária, tu não achas que devíamos fazer uns sacrifícios e manda-lo para a Escola Industrial fazer um curso, ele, até tem inteligência, era só uma questão de oportunidade e estímulo... - disse o pai -. - Até parece que tu não conheces as dificuldades que vão cá por casa? ... Estudar, é só para quem pode!..., vai mas é trabalhar prá fábrica..., precisamos da fêria dele para ajudar a criar os irmãos... - disse a mãe (RIÇO, 1999a, p. 31-32).



Naquela fábrica aonde amassava o corpo e a mente  
dali não podíamos sair éramos operário-dependentes.  
Breve pausa quando abria uma janela e por encanto  
e do trabalho me esquecia nesse pequeno entretanto.  
Por debaixo da janela em cada passo dela: liberdade  
e passando ondeando sua beleza nela havia claridade (RIÇO, 2000, p. 37).

É essa claridade, pois, a faísca que acendeu o estopim do gênio criativo e crítico de António Riço; e, para além disso, esse seu anseio pela liberdade, juntamente com o fervoroso desejo de transformar aquele que era o *statu quo* de miséria em que se encontravam na Covilhã milhares de outros indivíduos operários como ele, determinaram, no final da década de sessenta, o começo da sua empreitada literária.

## 2 SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DO OPERÁRIO-ESCRITOR

### PARTE PRIMEIRA: AS *REVIVÊNCIAS*

Sem sombra de dúvida, o fato de António Riço ter sido um autodidata, no que diz respeito à sua formação literária, confere um ulterior motivo de mérito para a produção escrita desse operário exemplar. De resto, conforme nos informa Manuel da Silva Ramos – outro escritor natural da Covilhã e só de cinco anos mais novo que António Riço – dentro da sua “factoficção”, titulada *Café Montalto*, “[Riço] era o tecelão mais intelectual da Covilhã, mais lido e mais respeitado pelos outros trabalhadores que o escutavam sempre com devoção e simpatia” (RAMOS, 2004, p. 309).

A nível prático, a obra aqui reunida de António Riço resume-se, sensivelmente, a estes dois conjuntos de textos: a seleção de crônicas, escolhidas pelo mesmo autor, já publicadas em jornais e que confluíram no volume titulado *Revivências* e as suas contribuições dentro de *Florinda*, a revista cultural da Câmara da Covilhã, editada com cadência trimestral desde julho de 1997 até novembro de 2001. Ora, sendo o propósito deste artigo apresentar o aspecto mais engajado do operário-escritor covilhanense, é oportuno concentrar particular atenção, no que toca às crônicas de *Revivência*, àqueles textos que remetem à época antes do famoso 25 de Abril de 1974, a qual, segundo o próprio Riço, enquadrava-se dentro de um “tempo difícil”, em que “se tornava essencial e



Ao ler esse texto, é evidente como para António Riço a escrita seja tal como uma arma contundente e, ao mesmo tempo, o combustível necessário à sustentação contínua dos próprios ideais. Ainda assim, é também preciso reparar que, conforme esse ponto de vista do operário-escritor, a Literatura não deve, de jeito nenhum, cair no erro de ser apenas mera válvula de escape, tornando-se “dilatação de frustrações e recalcamientos”; pelo contrário, o escritor tem o dever moral de “transformar a palavra escrita em pedra” que deverá ser direcionada contra o estado de hipocrisia que domina o nosso mundo em geral. E, voltando ao retrato de António Riço que nos fornece Manuel da Silva Ramos, é significativo ver como há uma correspondência entre a declaração presente no texto do próprio Riço, relativa ao arremesso de uma arma contundente que não deverá ferir nenhuma pessoa física, e a frase que o mesmo operário-escritor enuncia, nas vestes de personagem de *Café Montalto*, aquando da ocupação desse emblemático espaço covilhanense:

Embora depois do 25 de Abril o Café Montalto se tivesse tornado uma grande taberna, um lugar agora acessível aos trabalhadores, faltava ser tomado e ocupado esse reduto intimidador da burguesia local. Júlio Sutre, que se encontrava à entrada, e que era patrão de uma fábrica, sócio da firma Berto & Sutre, começou a provocar os operários chamando-lhes vagabundos e sornas. Logo três operários se deitaram a ele e no choque o industrial caiu... Já no chão foi pontapeado... Riço ocorreu e pôs termo à agressão lançando convincentemente para os seus camaradas: – Parem! Nós não queremos tirar a vida aos patrões, queremos só tirar o que eles nos roubam (RAMOS, 2004, p. 309).

A terceira crônica de *Revivências* também carrega uma forte componente de crítica social, sendo uma denúncia contra os abusos realizados pelos funcionários dos Serviços Municipalizados da Covilhã, descritos como “os caçadores de um safari” que “deslocam-se num Land-Rover” (RIÇO, 1999b, p. 12). Em “O corte” – que é o título dessa composição – António Riço aponta o dedo contra a falta de noção dos supraditos Serviços Municipalizados, os quais, ao esquecerem que “as pessoas vítimas desta ofensiva de cortes são trabalhadores cujo orçamento é débil”, estão a desconsiderarem a grave problemática de higiene pública, que é direta consequência da tal ofensiva, sendo que “há famílias, compostas por dez e mais pessoas (por vezes na sua maioria crianças) que,

de um momento para outro, se encontram sem luz e sem água, originando os contratempos que se podem imaginar” (RIÇO, 1999b, p. 12).

Segue-se “Sem justa causa” em que, como o próprio título sugere, é relatado um iníquo episódio de demissão. João, protagonista e vítima dessa crônica, representa a jovem classe de trabalhadores daquela altura que, sob a égide do determinismo, perpetuava o ciclo segundo o qual um filho de operário haveria de ser operário também; nesse episódio, ainda por cima, essa condição é agravada pelo fatalismo acarretado pelo Contrato Coletivo de Trabalho desses tempos que, obrigando os patrões a pagarem um salário conforme a idade e a experiência dos seus empregados, tornou-se o pretexto para prejudicar jovens que, tal como o João, já acumulavam anos de prática de trabalho desde muito novos. Com esse relato, António Riço revela-nos as fragilidades de uma categoria de trabalhadores, isto é, os jovens em idade de serviço militar, “de quem os patrões se procuram desvencilhar”, pois esses rapazes não resultavam ser abrangidos por qualquer legislação nacional do trabalho a diferença, por exemplo, das mulheres grávidas.

A quinta e a sexta crônica, tituladas, respectivamente, “Uma estória de fabrico” e “Escuro é que não”, possuem um matiz mais anedótico e, conseqüentemente, um menor interesse para a nossa análise, embora se possa retirar da segunda composição a seguinte reflexão sobre o racismo: “A pele do homem, tanto pode ser escura pela sua condição biológica, como por ser exposta ao sol e ao frio, nos rudes trabalhos que a necessidade de sobreviver impõe” (RIÇO, 1999b, p. 17).

Depois, o texto “A ‘Manchester’”<sup>1</sup> abre-se com uma reminiscência do período áureo da indústria lanígera e dos resíduos dessa época histórica da cidade de Covilhã que perduram refletidos na divisão nítida entre as camadas sociais. Com as palavras de António Riço:

Era o tempo das ‘vacas gordas’, a indústria ia vento em popa. Os tempos passaram e as vacas mirraram. No entanto, a mentalidade feudalista-empresarial continua a voar, ficando apenas alguns capitalistas ‘poucos’ com os pés assentes na terra firme da realidade... O operário pendurado na sua lancheira, cumpriu ao longo dos anos o fatal itinerário; de casa para o trabalho e do trabalho para casa.

---

<sup>1</sup> Esse foi o epíteto com o qual se costumava designar a Covilhã, conhecida outrora como “a Manchester portuguesa”. Hoje em dia, essa designação caiu em desuso, devido à evidente menor preponderância da indústria dos lanífcios. Geralmente, são as pessoas de idade mais avançada, como se pode deduzir, aquelas que conhecem o verdadeiro significado dessa designação.

Somente lhe era pedida a sua colaboração e compreensão quando a falência chega à fábrica (RIÇO, 1999b, p. 18).

Esse excerto, que remonta – na sua publicação original no jornal *Notícias da Amadora* – à data de 18 de novembro de 1972, representa o processo já em andamento rumo à decadência dos lanifícios, que marcou o panorama histórico de Covilhã nas primeiras décadas da segunda metade do séc. XX e que nos é assim descrito por Elisa Pinheiro e Santos Silva:

Assiste-se então à acentuada e brusca decadência do modelo de desenvolvimento da indústria local, decorrente de uma profunda mudança estrutural, que se vinha desenhando mais nitidamente, a partir de finais da década de cinquenta e que veio agudizar-se durante a década de sessenta, quando se acentuou a perda de competitividade industrial da cidade, face à emergência de novos pólos industriais, em consequência da abertura de novas áreas económicas e novos mercados. A adesão de Portugal à EFTA<sup>2</sup> [...] fez surgir [...] uma maior concorrência que [...] exigia uma resposta pronta no domínio da renovação do anquilosado parque de máquinas instalado e da inovação quer ao nível do produto quer ao da própria gestão empresarial [...]. Os empresários locais, habituados ao protecionismo estatal [...] não conseguiram vencer os obstáculos que entravaram a reorganização empresarial e muitos deles refugiaram-se nos mercados garantidos das colónias portuguesas (PINHEIRO; SILVA, 2012, p. 62).

Ora, como se pode intuir, a Revolução dos Cravos de 1974 foi um evento que, obviamente em concomitância com outros fatores também progressos, deu o golpe da misericórdia àquela que era a já agonizante e moribunda indústria da lã da urbe covilhanense. De fato, desta maneira continua a narração histórica de Pinheiro e de Silva:

A crise energética e a mudança de regime político preconizada pela revolução do 25 de Abril, constituíram os detonadores da grave crise estrutural subjacente, encontrando a maior parte dessas empresas descapitalizadas e obsoletas, sobrevivendo, até então, do preço baixo da sua mão-de-obra. [...] As falências em cadeia [...] arrastaram na enxurrada a maior parte do já frágil tecido empresarial, sem capacidade para resistir à tempestade, transformando a cidade industrial num espaço social depressivo e sem futuro. Os amplos e inanimados espaços industriais foram-se transformando em sucessivas ruínas (PINHEIRO; SILVA, 2012, p. 62).

---

<sup>2</sup> European Free Trade Association.



oportunidade de optar, esta é a vantagem do emigrante que parte de uma zona industrial (RIÇO, 1999b, p. 22).

Finalmente, a décima crônica “Cantando na noite” é aquela que encerra este ciclo. O texto homenageia as janeiras, que são “tradicionais cânticos de uma quadra, levadas de porta em porta [...] em nome da paz e da concórdia entre os homens” (RIÇO, 1999b, p. 23). E é, segundo António Riço, essa tradição, ainda hoje em voga em Covilhã, um baluarte que, mesmo nas noites frias de dezembro, desce à rua “num desafio à máquina trituradora dos valores populares, posta em funcionamento pela civilização em que vivemos, que outro fim não tem, do que reduzir-nos a simples peças de uma engrenagem, sempre funcionais” (RIÇO, 1999b, p. 23).

Coincidentemente, esta última composição, cuja temática está de forma indiscutível ligada à cultura popular, é aquela que agora nos permite uma transição harmônica para o próximo conjunto de textos, publicados ao longo dos vários números da revista cultural da Câmara da Covilhã: *Florinda*.

## **PARTE SEGUNDA: FLORINDA OU A CULTURA À MANEIRA DE UMA COVILHÃ QUE JÁ NÃO EXISTE?**

Para além das inúmeras contribuições em vários jornais, António Riço foi o coordenador editorial da revista cultural da Câmara Municipal da Covilhã e seu “animador”, utilizando a expressão de João Carlos Correia, o qual não só colaborou com a revista em causa, mas é, atualmente, também professor da Universidade da Beira Interior.

Nessa experiência, mantendo constantemente o seu papel referido na revista, que teve um total de nove números publicados, o operário-escriptor chegou a redigir em cada número ao menos um texto, feita exceção pelo penúltimo exemplar da série.

Como é expectável, aqui a maneira de escrever resente do considerável afastamento, em termos temporais, daquela época que era descrita antes da Revolução do 25 de Abril. Inclusive, a revista foi moldada em um cunho mais distante daquele em que se forjaram as crônicas de *Revivências*, nas quais foram utilizadas “as ferramentas com que se talha em verbo, a denúncia subjetiva de gritantes injustiças” (RIÇO, 1999b, p. 7). Com efeito, *Florinda* – cujo nome está inspirado na figura histórica da filha homônima do Conde Julião, a quem, segundo reza a lenda, está ligada a origem do topônimo de Covilhã – é uma

publicação cujo propósito final, conforme nos diz António Riço, se quer alcançar de outra maneira respeito àquele dos seus anteriores trabalhos jornalísticos. Assim, com as suas palavras, no editorial do primeiro número da revista, podemos facilmente comprovar isso:

“Florinda” por ora, só quer dedicar-se exclusivamente à cultura. Ela parte do princípio, segundo o qual ninguém deve ser excluído deste bem que a todos traz benefícios... Cultura e democracia são dois substantivos que se conjugam mutuamente. Coexistem na nossa sociedade vários patamares de cultura, vivendo divididos por interesses económicos. No vértice da sua acção, “Florinda” lutará por uma cultura de fraternidade, procurando na diversidade e na pluralidade o caminho para que a cultura seja toda uma... No fim do ciclo, talvez, a semente agora lançada à terra no chão da palavra, floresça na sua razão primordial, fundida com as revelações do esforço e o rasgo da intuição (RIÇO, 1997a, p. 1).

Nesse excerto, é assim evidente a mudança ocorrida na abordagem àquilo que antes era uma verdadeira luta contra um regime de opressão e a nova realidade que se perspectiva nesse outro tempo em que se editou a *Florinda*; noutras palavras, se antigamente se falava da escrita tal como uma pedra que se devia atirar, a visão atualizada considera aquela atividade ao par de “semente agora lançada à terra no chão da palavra”.

Como já se antecipou, poucas linhas mais acima, António Riço também colaborou por meio de diversas contribuições escritas para a revista *Florinda*. Entretanto – e em linha tanto com o texto desse editorial como com a consideração precedente sobre a nova utilidade da palavra escrita em coerência com a realidade histórica desse tempo – muitos dos textos perderam, como é compreensível, aquela garra que caracterizava a produção de António Riço do período anterior ao 25 de Abril de 1974, conferindo a essas composições em particular umas fortes notas de saudosismo desmistificado. Neste sentido, é suficiente, já desde o primeiro número da revista, ler artigos como “O sindicato como lugar de acção” e “A taberna como lugar de encontro” para entender o sentimento de Riço em relação às realidades que pertencem a um tempo que já não existe mais na altura em que o autor os publicou. Em verdade, dentro da maioria das contribuições que ele nos legou por meio da *Florinda*, podem-se retirar diversas expressões que refletem exatamente esse sentimento, entre outras: “no final dos anos 90, a classe operária é um fantasma que







rescaldo breve da refrega, bastão caído em descanso, deu de novo de caras com o porte firme e desafiador da operária Otilia. À distância, ouvia ainda os gritos de desafio daquela mulher...de chanfalho em punho, deixou-se levar pelo lado emocional da questão, deu consigo a replicar aos insultos entre-dentes: “*Galinha choca, vai mas é limpar a capoeira onde vives!... Vai trabalhar!*” Não fora o sabor desta história tipicamente covilhanense, mais as exigências do neo-realismo, aquilo que poderia ter sido o princípio de uma grande amizade, ia ter o seu epílogo em recíprocos e raivosos insultos. Ouviu o último arremessado pela Otilia: “*Se todos os polícias fossem como tu, já tínhamos tomado o poder!...*” (RIÇO, 1997b, p. 36).

### 3 UMA PROPOSTA DE CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DE ANTÓNIO RIÇO NA LITERATURA PORTUGUESA

À luz de todos esses elementos, ou melhor, tendo-se em particular consideração as temáticas abordadas na obra de António Riço aqui analisada e o contexto histórico em que esta última foi produzida, considera-se oportuno trazer para esta discussão uma proposta de enquadramento do trabalho desse autor dentro do panorama literário português.

É consensual, de fato, o posicionamento de diversos críticos – conforme nos lembra Juarez Donizete Ambires (2013) – que estabeleceram como marcos do movimento artístico-literário conhecido como Neorrealismo as datas de 1939 e de 1974, respetivamente ligadas à publicação do romance *Gaibéus* de Alves Redol e, como já foi mencionado, à Revolução dos Cravos.

Ora, como é evidente, tendo nascido em começos da década de quarenta, António Riço, sobretudo em virtude das suas vivências diretas como operário e do seu percurso formativo como autor, em que – reitera-se – é de significativa importância a componente autodidata, representaria, em hipótese, um válido candidato a ser considerado como escritor neorrealista. Para esse efeito, não só concorreriam a coincidência desse escritor se encaixar, biograficamente falando, no intervalo temporal que abrange tanto o auge do mencionado movimento artístico-literário como o seu encerramento, ou as temáticas proletárias tratadas nos seus escritos, cuja presença claramente é relevante, mas não determinante por si; pelo contrário, pode-se dizer que o indício mais simbólico – que, inclusive, motivaria um questionamento mais ponderado sobre a

eventual inclusão de uma parte da obra de António Riço sob a denominação de “neorrealista” – nos seja dado pelo próprio autor.

Com isto, volta-se a convocar uma parte do último excerto citado do texto “Uma grande amizade”, chamando em particular a atenção sobre a alusão direta ao dito movimento artístico-literário. Nas palavras de António Riço: “não fora o sabor desta história tipicamente covilhanense, mais as exigências do neo-realismo” (RIÇO, 1997b, p. 36).

Através desse último depoimento, quer-se demonstrar apenas que, como resulta ser evidente a partir dessas palavras, estava bastante claro ao operário-escritor o fato que existisse uma estética neorrealista, cujas “exigências”, ou, utilizando uma outra palavra, cujos valores podiam ser abraçados na elaboração de um texto escrito.

Ora, antes de avançar com esta proposta de contextualização da obra de António Riço dentro da estética neorrealista, é preciso também colocar em evidência o seguinte fator, relativo à produção literária desse autor e que está indissolúvelmente ligado, de novo, com a sua experiência biográfica: com efeito, não se pode desconsiderar a situação de marginalidade em que se encontram tanto o escritor como a sua própria obra. Inclusive, é suficiente realizar uma rápida pesquisa na internet para confirmar essa realidade factual, isto é, praticamente não existe qualquer referência a António Riço. E se, por um lado, o propósito principal deste artigo centra-se, precisamente, no resgate dessa figura singular dentro do panorama literário português, ao mesmo tempo é de aproveitar este ensejo para refletir-se, de forma pontual, sobre os mecanismos de classificação das produções literárias em determinados gêneros ou de canonização das mesmas.

Portanto, voltando ao questionamento que foi levantado e deixado em aberto nesta última seção deste artigo, ou seja, se se poderá considerar a escrita de António Riço como neorrealista, responde-se da seguinte maneira: admitindo que existam, como já foi mencionado, pontos de contato entre a estética neorrealista e a produção literária de António Riço, terá alguma utilidade efetiva, nos tempo atuais, tentar atribuir qualquer tipo de rótulo, nesse sentido, tanto para a obra como para o seu criador?

Sendo assim – e imaginando-se ter agora aberto a discussão, embora de forma implícita, para um leque de reflexões que poderiam envolver também a questão que contrapõe a qualidade estilística ao conteúdo em si das obras –, torna-se oportuno evocar a figura do crítico português Alexandre Pinheiro Torres, cujas palavras, em um texto redigido em



Em suma: mesmo admitindo que António Riço tivesse conhecimento efetivo da existência de uma estética neorrealista, cujas linhas orientadoras ideológicas e doutrinárias podiam inclusive ter sido em boa parte assimiladas pelo operário-escritor, e, ao mesmo tempo, relembrando, junto com Massaud Moisés, que essas mesmas linhas não eram nem de interpretação nem de apanágio unânime, não será melhor aprofundar as eventuais ligações da obra de António Riço com o Neorrealismo em outro trabalho, ou, simplesmente, tal como aconteceu com Ferreira de Castro, antes conhecer e valorizar as mensagens que ele, através dos seus escritos, nos legou?

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegados neste ponto, julga-se que se pode dizer que António Riço é, a todos os efeitos, um modelo exemplar de – usando uma expressão na língua dos Lords – *self-made man*, tanto no que toca à apropriação autônoma das ferramentas para a escrita, assim como no que diz respeito ao percurso de autoaprendizagem que tem trilhado para utilizar de maneira mais eficaz e consciente, conforme a sua visão pessoal do mundo, aqueles mesmos utensílios, isto é, as palavras.

De resto, no prefácio de *Revivências*, o escritor João Morgado diz-nos sobre o autor desse livro que:

António Riço foi o seu próprio mestre. Inconformado, lutou por algo mais. Lutou por ter uma consciência social, por entender o mundo que o rodeava, por entender o movimento das ideias, por ter mais cultura. Despertou para a palavra, quando as palavras livres ainda eram proibidas. Formou-se nos partidos de esquerda, nos movimentos operários, nos solidários sentimentos de classe. Entregou-se a ideias. [...] António Riço é o produto do seu esforço abnegado por crescer. Fruto desse empenho, surge este livro que retoma muitas das crónicas que escreveu para diversos jornais. Uma escrita que denota uma cultura forjada na sua vivência e numa capacidade de luta admirável. [...] Um ponto de vista importante para compreender a Covilhã. Para compreender que na história de uma região, entre as datas e os acontecimentos, houve ambientes humanos. António Riço teve a coragem de reflectir essas vivências, a coragem de lhes juntar a sua análise e a sua opinião (RIÇO, 1999b, p. 5).

Contudo, é preciso acrescentar um importante adendo a esse depoimento de Morgado: a escrita de António Riço tem o grande mérito de ter retratado, para além dos cenários e das vicissitudes humanas, aquela que era uma realidade desumanizante. É por essa razão que, agora de acordo com o autor da “Trilogia dos Navegantes”, torna-se admirável a coragem de um homem que, sem estudos e durante um período de Ditadura, conseguiu atirar diversas pedras que, sucessivamente, converteram-se em sementes para que fossem deitadas para o chão.

Portanto, levando em conta isso tudo, pode-se considerar como mais do que cumprido o propósito inicial. Inclusive, retomando as palavras da composição de Jorge Fernando, citadas no começo deste artigo, é oportuno incluir a seguinte consideração: António Riço não está, de forma alguma, esquecido naquilo que se considera “a história da gente”; porém, feita exceção por aqueles que tiveram acesso a este texto e aquelas pessoas que, de fato, conhecem esse operário-escritor, a figura ímpar de António Riço está a desaparecer, engolida por um véu de esquecimento mais denso do que aqueles nevoeiros que se formam na região da Serra da Estrela, no sopé da qual, em uma das suas vertentes, encontra-se a Covilhã.

Afinal de contas, se pensarmos na expressão popular *recordar é viver*, este trabalho quis resgatar uma parte daquilo que tem sido a experiência de vida de António Riço, à qual se junta e complementa a sua obra escrita, legado de coragem e de grande valor humanístico que acrescenta algo não só à Literatura local da cidade de Covilhã, mas dir-se-ia que representa uma outra voz permeada – ao par do escritor Ferreira de Castro, cujo romance *A lã e a neve* (1947) muito deve ter influído na pessoa de António Riço – pelos ideais de liberdade e solidariedade entre os seres humanos<sup>5</sup>.

## REFERÊNCIAS

AMBIRES, J. D. O neorrealismo em Portugal: Escritores, história e estética. *Revista Trama*, vol. 9, n. 17, p. 95-107, 1º semestre de 2013. Disponível em:

---

<sup>5</sup> Antes do encerramento definitivo, levanta-se aqui um apelo para que as instituições da cidade de Covilhã, nomeadamente a Câmara e a Universidade da Beira Interior, unidamente às associações e os grupos recreativos locais, possam, em ação sinérgica, a partir de situações como aquela descrita neste artigo, valorizar e preservar verdadeiramente um património que se está a perder apenas por causa de descuido e descaso. Porém, já se conhecem aquelas que podem ser as consequências nefastas de um povo incultivado e que ignora as próprias raízes quer históricas, quer culturais. O António Riço, bem ciente disso, lutou durante a sua vida inteira para sarar e, em seguida, desconjurar a eventual reaproximação desse perigo: agora nos toca, dando continuidade ao seu legado, deitarmos ao chão as novas sementes dos nossos ideais, cuidá-las e fazer com que cresçam, evitando que o esforço titânico desse operário-escritor tenha sido em vão.

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/8207>. Acesso em: 25 ago. 2021.

MOISÉS, M. O Neo-Realismo: arte e ideologia. *As estéticas literárias em Portugal – vol. 3: século XX*. Lisboa: Caminho, 2002, p. 193-292.

PINHEIRO, E.; SILVA, M. S. A Covilhã: uma paisagem cultural evolutiva. Algumas notas sobre a (re)construção das memórias industriais da cidade. *Ubimuseum. Revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior*, n. 1, p. 53-73, 2012. Disponível em: <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/artigos.html>. Acesso em: 25 ago. 2021.

RAMOS, M. S. *Café Montalto*. 2.ed. Coimbra: Alma Azul, 2004.

RIÇO, A. Editorial. *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 1, n. 1, p. 1, jun./jul./ago. 1997a.

RIÇO, A. A teia (1977). *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 1, n. 1, p. 16, jun./jul./ago. 1997a.

RIÇO, A. Uma grande amizade... *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 1, n. 2, p. 35-36, out. 1997b.

RIÇO, A. O espaço e o tempo da cidadania social. *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 2, n. 4, p. 18-20, out. 1998.

RIÇO, A. A Covilhã e as fábricas. *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 1 [sic], n. 6, p. 31-32, out. 1999a.

RIÇO, A. *Revivências*. Prefácio de João Morgado. Covilhã: Kreamus, 1999b.

RIÇO, A. Cantar a vida desde pequenino. *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 3, n. 7, p. 37, abr. 2000.

RIÇO, A. Emigração. Questão do passado e do presente. *Florinda. Revista Cultural – Edição da Câmara Municipal da Covilhã*, Covilhã, ano 3, n. 9, p. 31-33, nov. 2001.

TORRES, A. P. Uma compreensão do povo português. *Colóquio/Letras*, [s.l.], n. 21, p. 17-18, set. 1974. Disponível em: <https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=21&p=17&o=p>. Acesso: 25 ago. 2021.

**ANEXO: NÚMEROS COMPLETOS DA REVISTA CULTURAL *FLORINDA*<sup>6</sup>**

1. Existiu uma cultura operária na Covilhã? Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda01.pdf>.
2. Escritores do Concelho da Covilhã. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda02.pdf>.
3. Rural e Urbano. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda03.pdf>.
4. Para Uma Forte Cidadania. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda04.pdf>.
5. Etnografia e Artesanato. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda05.pdf>.
6. Da Escola Técnica Campos Melo do passado Até à Escola Secundária Campos Melo do Presente. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda06.pdf>.
7. Poetas do Concelho da Covilhã. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda07.pdf>.
8. Poetas do Concelho da Covilhã II. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda08.pdf>.
9. A Emigração no Concelho da Covilhã. Disponível em: <http://download.cm-covilha.pt/pdf/CamaraPublicacoes/RevistaFlorinda09.pdf>.

Recebido em 19 de abril de 2021

Aprovado em 21 de agosto de 2021

Riccardo Cocchi

Mestrando em Estudos Portugueses Multidisciplinares na Universidade Aberta e Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas na Universidade de Turim (Itália).

Contato: [riccardo.cocchi@live.it](mailto:riccardo.cocchi@live.it)

 <https://orcid.org/0000-0003-3419-6139>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

<sup>6</sup> Todos os URLs foram acessados no dia 25 de agosto de 2021. Optou-se por esta solução de disponibilizar esses endereços eletrônicos porque, através de uma simples pesquisa na internet, não é possível ter acesso direto a todos os números da revista. A Câmara da Covilhã deveria ser solicitada para, no seu site oficial, voltar a reestabelecer a ligação para consentir a livre fruição não só aos seus munícipes, mas também a todos os outros indivíduos interessados.

# FUTURISMO: ENTRE A CARNAVALIZAÇÃO E A REEDIFICAÇÃO

**FUTURISM: BETWEEN CARNIVALIZATION AND REEDIFICATION**

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p128-146>

Dionísio Vila Maior<sup>1</sup>

## RESUMO

Procuraremos refletir sobre algumas das figurações literárias, estéticas e artísticas que configuraram o gesto vanguardista futurista (italiano e português): um forte sentido de carnavalização e de transcensão; a intensificação da desumanização do sujeito; a categorização pluridiscursiva do discurso e gesto futuristas; a configuração de uma atitude de revolta, que passa, em primeira instância, por uma reconfiguração da relação entre o indivíduo futurista e a coletividade e, em última instância, pela reconfiguração da identidade dessa coletividade. Nesse sentido, recorreremos a um *corpus* de trabalho delimitado essencialmente pelos manifestos literários do Futurismo Italiano e do Futurismo Português, neles acentuando a relação entre o indivíduo e a coletividade, entre o *eu*, ou o *nós*, futurista e o *outro* coletivo — procurando, então, justificar até que ponto essa relação conjuga a atitude de confronto aberto, o *desacordo* com a coletividade, com a *modificação* da consciência coletiva e a *construção* de um novo estádio histórico e de uma nova identidade.

## PALAVRAS-CHAVE

Futurismo português; Futurismo italiano; Multidiscursividade; Carnavalização; Reconfiguração.

## ABSTRACT

*We will try to reflect on some literary, aesthetic and artistic figurations that shaped the futuristic avant-garde gesture (Italian and Portuguese): a strong sense of carnivalization and transcendence; the intensification of the subject's dehumanization; the pluridiscursive categorization of futuristic speech and gesture; the configuration of an attitude of revolt, which, in the first instance, involves a reconfiguration of the relationship between the futuristic "self" and the community and, ultimately, the reconfiguration of the identity of that community. In this sense, we will resort to a corpus of work delimited essentially by the literary manifestos of Italian Futurism and Portuguese Futurism, emphasizing the relationship between the individual and the collectivity, between the futuristic "I", or "We", and the Other (collective). We will then try to justify the extent to which this relationship combines the open confrontational attitude, the disagreement with the community, with the modification of the collective consciousness and the construction of a new historic stadium and a new identity.*

## KEYWORDS

*Portuguese Futurism; Italian Futurism; Multidiscursivity; Carnivalization; Reconfiguration.*

<sup>1</sup> Universidade Aberta, Lisboa, Portugal.

## INTRODUÇÃO

Qualquer sistematização e fundamentação de uma matriz operatória que configure o *discurso literário* português de coloração futurista deverá ter em consideração algumas questões importantes, como, por exemplo, entre outras, o gesto dinâmico de *subversão* e a *crise da linguagem*.

Por esta ótica, aquele *discurso* pode, e deve, ser encarado num mais amplo processo cultural marcado essencialmente pelo sentimento geral de crise no final do século XIX, com todas as consequências que, no âmbito técnico, estilístico, ideológico e literário, se encontrarão visíveis, no século seguinte, no texto (sobretudo literário e manifestatário) futurista. No que a esta questão diz respeito, recordaremos a posição de Meschonnic, quando justifica a razão da continuidade, nos inícios do século XX, desse sentimento geral, dessa ideia de decadência (que foi, afinal, tão característica do final do século XIX).

E porque deste contexto se não pode alhear um *sujeito* — o sujeito futurista —, que estética e literariamente se exprime, é inevitável privilegiarmos a *continuidade* do conflito “entre l’industrialisation de masse qui commence au début du siècle dernier [XIX] [...] et l’écrasement d’un humanisme individuel, né au XVIIe-XVIIIe siècles” (MESCHONNIC, 1993, p. 307), que intimida um conjunto de valores de essência humana e humanista, e, por outro lado, o problema da *descontinuidade* que marca inevitavelmente o *discurso* e o *gesto* daquele sujeito — que aparece, assim, como entidade discursiva que, também sob o signo da segmentação de valores, se representa na condição de sujeito em busca de uma nova identidade individual e coletiva.

## 1 A LIBERTAÇÃO DO PESO OPRESSIVO DA HISTÓRIA

Com base nestas palavras, parece-nos pertinente relembrar: por um lado, a questão da visão dialógica da literatura, postulada em termos que se ligam também ao modo como se poderá entender também o Futurismo — que, desde o início se quis impor “non come una tra le tante scuole letterarie, ma come un movimento provvisto di un’ideologia globale, abbracciante i vari campi dell’esperienza umana, dall’arte al costume,

dalla morale alla politica” (DE MARIA, 1998 [1968], p. XXIX)<sup>1</sup>; por outro, um conjunto de questões relacionadas com a (tentativa de) libertação do peso opressivo da História.

Lembremo-nos, a este propósito, do que escreve Isabel Ponce de Leão, quando destaca que o Futurismo não suprimiu completamente o passado (nunca o podia ter feito). Porquê? “Sendo diferente, herda dos árcades a simplicidade lexical, dos românticos o nacionalismo e a liberdade formal, vai buscar aos realistas e aos parnasianos a objetividade e cultiva a simbólica e a irracionalidade dos simbolistas” (PONCE DE LEÃO, 2018, p. 359). Por outro lado, são bem conhecidos os pressupostos teóricos que envolvem a questão da desumanização, inerente ao pensamento programático futurista. Enquanto “retorica dell’antiretorica” (PICCHIO, 1989, p. 220) e enquanto movimento pluridiscursivo (RAWSON, 1991, p. 245) — sustentáculo e ponto de partida de tantas outras tendências artísticas e vanguardas literárias (como a *Art Déco*, o Construtivismo, o Surrealismo, o Dadaísmo e a Poesia Concreta) — o Futurismo vive profundamente a crise da modernidade, procurando encontrar na literatura e na arte um meio para transformar esse estado de crise, facto que propiciou um cenário particular, sobretudo se encararmos a literatura e a arte (e ainda o discurso programático de índole manifestatária) futuristas como manifestações privilegiadas de *intensificação* do tratamento do material e procedimentos estéticos.

<sup>1</sup> Sobre o termo “futurismo”, tenha-se ainda em conta algumas considerações preliminares: já antes de Marinetti, o termo “futurismo” aparecera utilizada por Gioberti, em 1843, ainda que de forma muito genérica (autor de um importante estudo sobre o Renascimento italiano, *Del Primato morale e civile degli Italiani* [de 1843], Vincenzo Gioberti defendia uma Itália independente dos restantes países europeus). Mais tarde, em 1904, o poeta catalão Gabriel Alomar recorreria também à palavra “futurismo” no seu manifesto para a independência da Catalunha; e, em junho desse ano, no Atenéu Barcelonès, profere uma conferência que seria publicada mais tarde: *El Futurisme* (L’Avenç, Barcelona) (sobre o muito provável conhecimento de Marinetti deste texto de Gabriel Alomar, leia-se RAMON RESIMA, 1997, p. 66ss. Entretanto, mais tarde, em 1908, no *Mercure de France*, 76, 1 de dezembro, Marcel Robin publica uma resenha sobre o texto de Gabriel Galomar, onde escreve o seguinte: “Certes ce livre contient d’admirables pages sur le romantisme, sur le rôle joué dans l’histoire de l’humanité et de tout esprit pensant par ces deux courants don l’un s’alimente de la tradition et dont l’autre est un courant de réaction contre l’impulsion donnée, de diversification, d’individualisation, de révolte [...]. Mais l’argumentation d’Alomar nous semble beaucoup moins précise, lorsqu’il s’essaye à montrer que la Catalogne doit être futuriste et lorsqu’il préconise l’empire de la Cité contre na *ruralité*, de la Cité, fleur de la nation, essentiellement aristocratique et futuriste, contre les tendances patriotiques et traditionnalistes” (ROBIN, 1908, p. 559). Lembre-se também, a título de curiosidade (uma vez que a publicação em causa não teve nenhuma relação com o que seria o Futurismo italiano), o ano anterior, 1907, em que se publicou em Barcelona a revista *Futurismo* (com três números publicados). Para uma visão mais completa e esclarecida sobre esta questão, remetemos para PICCHIO, 1982, p. 308; SANSONE, 1976, p. 178-196; NEIRA, 2019, p. 91-108; ROBIN, 1908, p. 557-562.

Também por esse lado demonstrou o Futurismo uma enérgica (excessiva, por vezes) consciência da contingência e uma percepção vigorosa da necessidade de desarmar a noção convencional de causalidade — consciência e percepção essas capazes de serem compreendidas como possibilidades abonadas pela *liberdade* do homem moderno, que, consciente da sua temporalidade e historicidade, se *representa* à margem de restrições de índole estético-literária.

Enunciando-se deste modo esta questão, abre-se a possibilidade de um outro equacionamento, se tivermos sobretudo em conta o ónus que essa liberdade acabou por acarretar para o sujeito futurista, quando nele tentamos compreender o gesto vanguardista: é que os usos que ele faz dessa *liberdade* (de criação, de atuação, de pensamento) e o modo, agónico, como encara esta *liberdade* acabam, também, por lhe trazer o seu próprio desassossego, quando, desiludido, vê subvertida a *promesse de bonheur*.

Na sequência deste raciocínio, importa, então, ter igualmente em conta o que, no palco estético e artístico, (também) se modificou com o gesto vanguardista futurista: um forte sentido de carnavalização e de transcensão; a intensificação da desumanização do sujeito; a categorização pluridiscursiva do discurso e gesto futuristas<sup>2</sup>; a configuração de uma atitude de revolta, que passa, em primeira instância, por uma reconfiguração da relação entre o indivíduo futurista e a coletividade e, em última instância, pela reconfiguração da identidade dessa coletividade.

## 2 ATOS CARNAVALESCOS

No caso português, lembraremos os artigos que — três anos depois da publicação do manifesto de Filippo Tommaso Marinetti no jornal francês *Figaro* (em 20 de fevereiro de 1909), três anos antes da publicação dos dois números da revista *Orpheu* (em março e maio de 1915) e cinco anos antes da publicação do número único da revista *Portugal Futurista* (cuja data de publicação é apontada, pelo horóscopo de Pessoa, para 31 de outubro de

<sup>2</sup> No que ao discurso manifestatário futurista italiano diz respeito, e no concerne, especificamente, a esta figuração, procuraremos também desenvolver uma reflexão, tentando relacionar alguns dos 221 manifestos que consultámos, escritos entre 1909 e 1944. Veja-se também <<https://digit.biblio.polito.it/4267/>>; <<https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/>>; <<https://archive.org/>>; <<http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/>>; <<http://futurismo.accademiadellacrusca.org/>>; <[https://it.wikisource.org/wiki/I\\_Manifesti\\_del\\_futurismo](https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo)>; <<http://web.archive.org/web/20160606134615/www.futurismo.altervista.org/manifesti.htm>>; <<https://monoskop.org/Futurism>>.

1917) — Fernando Pessoa publica, na revista *A Águia*, sobre *A Nova Poesia Portuguesa*. Referimo-nos aos artigos “A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada”, “Reincidindo” e “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspeto Psicológico” [publicados em abril, maio e setembro de 1912, respetivamente]), artigos esses onde Pessoa, (também) atacando a tradição, faz a apologia do futuro e aponta para a incompreensão de uma opinião pública que, habituada a certezas e a critérios estéticos convencionalmente aceites, reage agressivamente, segundo ele, aos poetas da “nascente geração portuguesa” (PESSOA, 1986b, p. 1145)<sup>3</sup>.

Ora, é precisamente no primeiro destes três textos que Pessoa afirma que “a actual corrente literária portuguesa é completa e absolutamente o princípio de uma grande corrente literária, das que precedem as grandes épocas criadoras das grandes nações de quem a civilização é filha”, e que se prepara “em Portugal uma renascença extraordinária, um ressurgimento assombroso”. Conclui, pouco depois, apelando: “Tenhamos fé. Tornemos essa crença, afinal, lógica, num futuro mais glorioso do que a imaginação ousa conceber [...]” (PESSOA, 1986b, p. 1153 e 1154). No que diz respeito à referida “actual corrente literária portuguesa” (o Saudosismo), importa realçar dois aspetos abordados por Pessoa: a sua natureza de movimento precursor de “uma grande época criadora” e o facto de nele se instaurar a relação entre “um ressurgimento assombroso” e um “supra-Portugal” vindouro. Deste modo, quando Pessoa — num texto em forma de carta dirigida a Boavida Portugal, publicada no jornal *República*, em 21 de Setembro de 1912 — escreve que “a nossa nova poesia é a poesia auroral de uma Nova Renascença” (*id.*, p. 1203), aponta para o sentido de “renascimento”, assim como para a vinda próxima de um poeta superior a Camões, de um “Supra-Camões” (*id.*, p. 1153-1178); e note-se ainda que, em (provavelmente) 1914, Pessoa, referindo-se à moderna Literatura portuguesa, afirmará também: “Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa, e avançamos para o futuro”

---

<sup>3</sup> Recordaremos o seguinte: a 20 de fevereiro de 1909, o *Figaro* publicara o texto marinettiano fundador do movimento Futurista, com o qual, segundo Claudia Salaris, Marinetti inaugura um novo género que se distancia da medida doutrinária dos manifestos políticos (SALARIS, 2009, p. 9ss). Esse texto seria objeto de notícia, no mesmo ano: a 26 de fevereiro, no *Jornal de Notícias* (no breve noticiar levado a cabo pelo correspondente em Paris, Xavier de Carvalho, nas suas *Cartas de Paris*); a 1 de agosto, n’*O Heraldo* (antigo *Jornal de Anuncios*), em Tavira (pela mão irónica de Joaquim Ribeiro de Carvalho); a 5 de agosto, no *Diário dos Açores* (com a tradução do manifesto por Luís Francisco Bicudo). De igual modo, importará ainda lembrar que a primeira publicação do *Manifesto* inicial de Marinetti não foi no jornal *Le Figaro*. Cf. LISTA, 2008, p. 79ss e GUERRI, 2009, p. 67ss.

(PESSOA, 1966, p. 122). Destas afirmações, poderemos desde logo retirar dois sentidos importantes: eles apontam (como encontraremos nos órficos e em alguns textos literários e manifestatórios de medida futurista) quer para a vontade de os “novos” escritores portugueses romperem com a literatura do passado (“Camões” e “todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa”), quer para a tendência (que se intensificará sobretudo no texto de sinal futurista) para a atualização do “futuro”. Isto quer dizer que estas duas orientações se resumem, por um lado, na vontade de destruir a tradição (o que implicaria a revisão da literatura nacional) e, por outro lado, no desejo de atualizar o futuro.

Reagindo consabidamente contra o convencional através de uma atitude ativa de intervenção (como foram, no caso italiano e no caso português, os manifestos futuristas, ou as conferências futuristas, por exemplo) — e onde (nos nossos textos futuristas, ao contrário do Futurismo italiano) a figuração do *eu* é sobrelevada —, o sujeito futurista (sobretudo na esfera de ação manifestatória) acaba, em primeira e última análises, por deixar em aberto uma mais forte possibilidade de leitura relativamente aos seus textos: a de (se tivermos em consideração o vigor que, por vezes, atinge o seu discurso e as suas atitudes performativas) podermos identificar esse sujeito futurista como uma entidade discursiva que, ao mesmo tempo, se subtrai à *voz* da tradição e imprime ao seu discurso um ímpeto animosamente comunicativo. Querirá isto dizer, por um lado, que, dada a correspondência estabelecida entre o seu discurso de intervenção e a tentativa de silenciamento do convencional, poderemos equacionar essa correspondência como um esforço de *apagamento* e *negação* de algo que, para o sujeito, se assume em falência significativa. Tal permitirá a constituição e a possível consolidação de um novo *discurso*, de um novo significado, de um novo sujeito, de uma nova *voz*.

Neste ponto, parece-nos, então, possível consolidar a definição do *gesto* futurista como um *ato carnavalesco*, definição que poderíamos creditar (ainda que num outro contexto) a Bakhtine (BAKHTINE, 1970 [1929], p. 170). O que por aqui se deve entender é, em primeiro lugar, o sentido decorrente da *inversão* de valores e da dessacralização da *auctoritas*; em segundo lugar, uma dinâmica de *excentricidade*, quando por essa dinâmica se percebe um coeficiente considerável de expressão do que estaria reprimido; finalmente, a incidência de *recomposição*, de uma

determinada reorganização e equilíbrio — natureza ambivalente, própria, aliás, do *discurso* carnavalesco (BAKHTINE, 1970 [1929], p. 173).

Considerar, então, o *gesto* futurista com o sinal ambivalente obrigarnos-á a considerá-lo, no domínio das componentes ideológicas, com a figuração da dualidade *mentira/verdade* — mais facilmente se percebendo aí o dualismo das “imagens”, do “fogo” e o do “riso” carnavalescos.<sup>4</sup>

### 3 O “SILENCIAMENTO” DO SUJEITO

Contudo, não poderá isto significar que nos deparamos com o *silenciamento* do próprio sujeito?

Não é tanto por aí que essa *suspensão* do sujeito deixaria de ser expressiva — sobretudo se tivermos em conta algumas virtualidades particularmente significativas acarretadas ao nível da manifestação alteronímica — presente, por exemplo, nas odes sensacionistas, em parte de traço e limite futuristas, de Álvaro de Campos; seguindo esta perspectiva, a *suspensão* do sujeito futurista poderia de igual modo entender-se ou como uma forma de este se colocar à margem do contingente, enquanto alternativa à sociedade, ou como entidade desumanizada, passando a máquina, e não o *eu*, a ocupar o lugar central.

A este nível, no caso do Futurismo italiano, recordemos, por exemplo: o manifesto *L’Uomo Moltiplicato e il Regno Della Macchina* (1910), de Marinetti (com a necessidade proclamada da “*identificazione dell’uomo col motore*”); o manifesto *L’Arte dei Rumori* (1913), no qual Luigi Russolo descreve os ruídos elétricos; o manifesto *Lo Splendore Geometrico e Meccanico e la Sensibilità Numerica - Manifesto Futurista* (1914), de Marinetti (com a entusiástica “*imitazione dell’elettricità e della macchina*”); o manifesto *La Declamazione Dinamica e Sinottica - Manifesto Futurista* (1916), no qual Marinetti instiga à necessidade de imitarmos os motores e os seus ritmos; as danças de plástico (1917) de Gilbert Clavel e Fortunato Depero, nas quais os movimentos mecanizados eram associados aos movimentos das marionetas; o manifesto *L’Arte Meccanica – Manifesto Futurista* (1923), de Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio

<sup>4</sup> Bakhtine relembrou a essência das “imagens carnavalescas” do seguinte modo: “Elles sont toujours doubles, réunissant les deux pôles du changement et de la crise: la naissance et la mort [...], la bénédiction et la malédiction [...], la louange et l’injure, la jeunesse et la décrépitude, le haut et le bas, la face et le dos, la sottise et la sagesse” (BAKHTINE, 1970[1929], p. 174); e essa ideia é reforçada quando imputa o mesmo atributo ambivalente tanto à “*imagem du feu*” (“*destructeur et rénovateur à la fois*”), como ao riso carnavalesco (que incorpora em si “*la morte et la renaissance*” (BAKHTINE, 1970[1929], p. 174-175).

Paladini (com o apelo à obrigação de se “sentir mecanicamente”) e, no mesmo ano, o manifesto *Estetica Meccanica*, de Vinicio Paladini (que defende que “Un Diesel, un volano, un apparecchio ‘T.S.F.’” têm um “immenso valore nella conformazione del nostro ‘io’”); o manifesto *Arte Sacra Meccanica - Manifesto Futurista* (1926), de Pino Curtoni e Caligaris (quando se referem ao “altro superumano e meccanico”).

No caso português, é possível estabelecer uma relação entre o desenvolvimento tecnológico e a formulação de uma discursividade combinada com a (e implicada pela) ideia de *subversão* do *eu*. No Texto pessoano, por exemplo, essa relação determina-se ou na vivência do sujeito poético à margem do “mundo exterior”, ou na sua entrega a esse “mundo exterior”; isto é: o sujeito poético deve ou reagir “inertemente e passivamente contra a vida moderna”, ou, desumanizando-se, integrar-se com “esse ruidoso mundo, a natureza” (PESSOA, 1986c, p. 149). Seguindo este raciocínio — numa época (início do século XX) muito marcada pelos signos do contexto urbano, da máquina, do automóvel, da velocidade, da sensação e forma dinâmicas, da alternância de planos, da sobreposição de imagens, da estética do fragmento, do aeroplano, numa época em que surge a necessidade artística de a linguagem se adaptar a uma nova vivência, de elogio da máquina e de integração da sua “linguagem”<sup>5</sup>, na qual predomina o primado do objeto, a abolição do *eu*, a desordem das “palavras em liberdade” (desprendidas da gramática tradicional), a exploração sinestésica da palavra, bem como a exploração experimentalista e onomatopaica da linguagem, a “imaginação sem fios” —, é Álvaro de Campos quem (na faceta sensacionista onde ressoa a sua irmanação com “todos os Césares”) (PESSOA, 1990, p. 229, 240-241) melhor manifesta o seu desejo de se identificar com o “mundo exterior”. Isso acontece de forma evidente na *Ode Triunfal*, na *Ode Marítima* e n’*A Passagem das Horas*, textos onde o sujeito poético chega ao ponto de se assumir como máquina e como animal. E o seu desejo futurista (e

---

<sup>5</sup> É assim que o heterónimo pessoano Álvaro de Campos, na *Ode Triunfal* (publicada no número 1 da revista *Orpheu*), exalta as máquinas, os “ruídos modernos”, os motores, as correias de transmissão, os êmbolos e os volantes, o comboio, as fábricas, as “Grandes cidades” e a “Actividade internacional, transatlântica”, as debulhadoras a vapor, os grandes armazéns, os *music-halls*, os elevadores e os grandes edifícios, os metropolitanos, os automóveis, os cais, os portos, os guindastes e os rebocadores, os “Instrumentos de precisão” e as máquinas rotativas (PESSOA, 1990, p. 66ss). E repare-se ainda que, na *Ode Marítima* (publicada no número 2 da revista *Orpheu*), se Campos, por um lado, rejeita os artificialismos impostos pela civilização — “Fugir [...] à civilização! / Perder [...] a noção da moral!” —, por outro lado, aceita dela apenas “as coisas modernas e úteis”: os navios de carga, os paquetes e os grandes vapores, a “vida / Comercial, mundana, intelectual, sentimental” (PESSOA, 1990, p. 90ss).

sensacionista) de totalidade, revestindo-se numa identificação com as máquinas (e com todas as coisas), é representada por uma espécie de “fome abstracta das coisas” (PESSOA, 1990, p. 166), pelo querer exprimir-se como máquinas, motores e com todo o mundo; pelo desejo de se exprimir “como um motor se exprime! / Ser completo como uma máquina!” (PESSOA, 1990, p. 66).

#### 4 A CATEGORIZAÇÃO PLURIDISCURSIVA

Deste modo, cúmplice (e promotor) de uma certa mundividência teórico-programática e manifestatária, o discurso futurista (português e italiano) inscreve-se num quadro sociocultural marcado pela apreensão imediata do real e pela autonomia do referente, que a apreciação da subversão do *eu* deixa perceber. Por essa razão, encontrando-se marcados os textos futuristas por um contexto histórico pluridiscursivo (também porque multissensorial), cremos ser de toda a pertinência refletir sobre a multidiscursividade futurista. E também por isso se justifica relembrar que há enormes diferenças entre o que foi o Futurismo italiano e as manifestações futuristas em Portugal.

A este nível, lembraremos o modo como Futurismo italiano se organizou estrategicamente, sublinhando um conjunto de atividades de ofensiva contra a sociedade convencional e o *establishment* artístico: exposições, teatros de rua, discursos, entrevistas, exibições, encontros, jantares, performances, reuniões para a promoção de tumultos, provocações diversas<sup>6</sup> e, sobretudo, manifestos. Com uma proliferação espantosa, estes são publicados em jornais e revistas, ou são distribuídos sob a forma de panfletos<sup>7</sup>, abrangendo uma incrível vastidão de temas (literários, artísticos, culturais, políticos, etc.). Utilizados variavelmente como instrumentos de propaganda, são textos que, mais do que obedecerem a uma dinâmica discursiva racional, procuram, acima de tudo: a adesão emocional do leitor; a imediatez na receção e na interpretação; a

<sup>6</sup> Posters de cor vermelha, com enormes letras quadradas, onde aparecia a palavra ‘Futurismo’, foram colados por toda Itália em fábricas, salões de dança, cafés e praças; dois bilhetes para um mesmo assento eram vendidos para provocar discussões; música ruidosa era tocada durante récitas de poesia ou exibições de pintura; quando fruta estragada era lançada pela audiência, Marinetti, por exemplo, comia-a, em atitude sobranceira.

<sup>7</sup> Declamados em *soirées*, em atitude provocatória; Fidele Azari chega a distribuir panfletos por avião, sobrevoando Milão; Marinetti distribui panfletos, pelo seu carro, nas ruas de Berlim; panfletos eram lançados de janelas de hotéis; Marinetti chega mesmo a lançar do alto do relógio da Piazza San Marco, em Veneza, o seu manifesto. Cf. Bortolucce, 2010.

apreciação para lá dos próprios limites dos princípios programáticos. Resulta daí a possibilidade de podermos encarar o manifesto futurista como o próprio objeto de si mesmo: ele é, simultaneamente, declaração e execução. Mais ainda: podendo também ser equacionado como objeto de si mesmo, como obra considerada reflexivamente, os manifestos futuristas italianos devem, acima de tudo, ser encarados enquanto textos urbanos, justificados pelo prisma do coletivo e do agónico. O mesmo é dizer que devem ser julgados enquanto textos que, sendo distribuídos e declamados performativamente, lidos ao ar livre, em grupo, à multidão (a esse novo grande público leitor, em que cada elemento individual do público é encarado como um futurista em potência), pretendem perturbar, provocar, estimular o outro, subverter horizontes de expectativas (Cf. STEFANELLI, 2017). Essas contexturas serão tidas em conta, na reflexão cruzada dos cerca de 221 manifestos que consultámos, aceitando-se, como procuraremos confirmar, efetivamente, a noção dos futuristas italianos como um *grupo literário*, não comparável com a movimentação mais ténue, pontual e individualista do contexto português — onde se destacam o *Ultimatum* (de Campos), o *Manifesto Anti-Dantas*, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (de Almada), o manifesto *Nós* (de António Ferro), o folheto *Negreiros-Dantas. Uma página para a história da literatura nacional* (do estudante coimbrão Francisco Levita) e o *Coimbra Manifesto de 1925* (de Mário Coutinho, João Carlos Celestino Pereira Gomes, Abel Almada de Nascimento, António de Albuquerque Andrade).

Já no que (entre 1909 e 1944 [ainda que, note-se, o Futurismo italiano, se encarado como “fenómeno histórico”, possa ser balizado entre os anos de 1909 e de 1918]) diz respeito a Itália, recorde-se, por exemplo, alguns manifestos (escritos e publicados num ritmo extraordinário e abarcando de modo multiforme uma diversidade de planos culturais): os que convergem para a reflexão sobre o próprio Futurismo, enquanto movimento literário; outros, centrando-se na área literária; outros ainda, unificados sob o signo da arquitetura; os que desenvolvem os seus princípios no âmbito da estética, no domínio da escultura, fotografia, publicidade e pintura; aqueles que abordam a imprensa, o cinema, a dança, ou o espetáculo teatral; depois, os que se centram no discurso musical, ou na moda, sociedade e gastronomia; finalmente, os de coloração político-ideológica.







## 6 CONCLUSÃO

Em última instância, e no presente contexto, o que esta questão acaba por fazer é reenviar-nos para a relação entre o indivíduo e a coletividade, para a relação entre o *eu* (no caso português), ou o *nós* (no caso italiano) futurista e o *outro* coletivo. E, no jogo relacional que os futuristas mantêm com a coletividade, trata-se de saber até que ponto essa relação conjuga a atitude de confronto aberto com a *modificação* da consciência coletiva e a *construção* de um novo estádio histórico e de uma nova identidade. O mesmo é dizer que a essa relação deve presidir a noção segundo a qual os futuristas (portugueses, e italianos) estão conscientes de que a reorganização de uma Comunidade passa, é certo, pelo *desacordo* com essa coletividade, mas passa também pela *complementaridade* com a “personalidade coletiva”.

E se, nesse posicionamento ideológico, o *eu* futurista procura, numa derradeira análise, modificar a consciência coletiva, construir um novo estádio histórico, mudar a identidade coletiva, é porque pretende reestruturá-la. Isto significará, portanto, que, também pelo teor da atitude provocatória — no modo como os futuristas reagem contra um grupo, ou contra uma coletividade no seu conjunto, assumindo, é certo, uma atitude ativa e arrogante, iconoclasta e subversiva face às convenções e à moral tradicional —, pretenderão, em primeiro lugar, que a sociedade pense seriamente na sua situação; em segundo lugar, que eles próprios sejam envolvidos pela sensação de *diferença* em relação à coletividade nacional; depois, que consigam encontrar nessa *diferença* o caminho para alcançar a identidade consigo mesmo e com o(s) outro(s).

## REFERÊNCIAS

ABASTADO, Claude. “Introduction à l’analyse des manifestes”. *Littérature*, 39, p. 3-11, octobre, 1980.

ADAMSON, Walter L. “Avant-garde modernism and Italian Fascism: cultural politics in the era of Mussolini”. *Journal of Modern Italian Studies*, Special I, v. 6, n. 2, p. 230-248, Summer, 2001.

AMARAL, Ana Luísa. “A Cena do Ódio de Almada-Negreiros e *The Waste Land* de T. S. Eliot”. *Colóquio/Letras*, 113-114, janeiro-abril, 1990, p. 145-156.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970 [1929].

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. “Manifesto futurista: texto-ação”. *Revista de Letras*, v. 50, n. 1, p. 63-76, 2010.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. “The Name and Nature of Modernism”. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (ed.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, p. 19-51.

CAPORALETTI, Vincenzo. “Dal Tattilismo all’Audiotattile: per un’interpretazione del Futurismo musicale”. In: POLI, Diego; MELOSI, Laura (org.). *I linguaggi del Futurismo. Atti del Convegno internazionale di studi* (Macerata, 15-17 dicembre 2010). Macerata: Eum, 2013, p. 261-282.

CECCUCCI, Piero. “Il periodo ‘eroico’ del Futurismo italiano (1909–1918): tra interventismo ideologico e socio-politico (Manifesti) ed effimeri raggruppamenti sperimentali nelle arti plastiche”. In: GORI, Barbara (org.). *Futurismo Futurismos*. Roma: Aracne, 2019, p. 103-130.

D’ALGE, Carlos. *A experiênciã futurista e a geração de “Orpheu”*. Lisboa: ICALP, 1989.

DE MARIA, Luciano. “Il ruolo di Marinetti nella costruzione del futurismo”. In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 33-47.

DE MARIA, Luciano (org.). *Teoria e invenzione futurista*. Milano: Mondadori, 1998 [1968].

DEI SHIRÒ, Luis Bensaja. “Futurismo e fascismo: percorsi paralelos”. *Revista Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, n. 6/7/8, dezembro, 2002, p. 171-178.

DEMERS, Jeanne. “Entre l’art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père”. *Études Françaises*, v. 16, n. 3-4, 1980, p. 3-20.

ELDER, R. Bruce. *Cubism and Futurism: Spiritual Machines and the Cinematic Effect*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2018.

EYSTEINSSON, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca / London: Cornell Univ. Press, 1990.

FAULKNER, Peter. *Modernism*. London/New York: Methuen, 1977.

FERRO, António. *Obras de António Ferro — Intervenção Modernista*. Lisboa: Verbo, 1987.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “‘Agora é a guerra’. A relação Homem/Máquina no Futurismo e no Modernismo”. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (org.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018, p. 229-240.

FRANÇA, José-Augusto. *A arte em Portugal no século XX — 1911-1961*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo & Almada*. Lisboa: Livraria Betrand, 1986.

FRASSICA, Pietro (org.). *La cucina futurista / F. T. Marinetti e Fillia*. Milano: Viennepierre, 2009.

GENTILE, Emilio. “Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)”. In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 105-159.

GUERRI, Giordano Bruno. *Filippo Tommaso Marinetti. Invenzioni, avventure e passioni di un rivoluzionario*. Milano: Mondadori, 2009.

IALONGO, Ernest. “Filippo Tommaso Marinetti: the Futurist as Fascist, 1929-1937”. *Journal of Modern Italian Studies*, v. 18, n. 4, Sep, 2013, p. 393-418.

IALONGO, Ernest. “Futurism from foundation to world war: the art and politics of an avant-garde movement”. In: *Journal of Modern Italian Studies*, v. 21, n. 2, p. 306-323, mar. 2016.

KARL, Frederick R. *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. New York: Atheneum, 1988.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

LISTA, Giovanni. “Génèse et analyse du ‘Manifeste du Futurisme’ de F. T. Marinetti, 1908-1909”. In: OTTINGER, Didier (ed.). *Catalogue Le Futurisme à Paris: une avant-garde explosive*. Paris, Centre National Georges Pompidou, Milan, 5 Continents Éditions, 2008, p. 78-86.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio II*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARKUS, Ruth. “Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography. The realization of Futurist theories in art and on stage”. *Assaph*, n. 9, 2005, p. 123-134.

MARNOTO, Rita. “A cozinha futurista, de Itália ao Palace do Buçaco”. In: *Alimentação e Cultura. Textos e Contextos da Cozinha Italiana*. Coimbra: Pro-Reitoria para a Cultura da Universidade de Coimbra, 2000, p. 62-68.

McNAB, Gregory. "Sobre duas 'intervenções' de Almada Negreiros". *Cadernos da Colóquio/Letras*, 2, 1984, p. 101-110.

MESCHONNIC, Henri. *Modernité Modernité*. Paris: Gallimard, 1993.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Artigos no Diário de Lisboa*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

NEGREIROS, José de Almada. *Obras Completas — Textos de Intervenção*. Vol. VI. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

NEIRA, Julio. "Nuevos dados sobre la recepción del Futurismo en España". In: FARIA, Sandra Teixeira de (ed.). *El Futurismo en Europa y Latinoamérica: orígenes y evolución*. Madrid: Ediciones Complutense, 2019, p. 91-108.

NEVES, João Alves das. *O movimento futurista em Portugal*, 2ª ed. Lisboa: Dinalivro Lopes 1987.

PESSOA, Fernando. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por G. Rudolf Lind e J. do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, 1966.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol I. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986a.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986b.

PESSOA, Fernando. *Obras de Fernando Pessoa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros. Vol III. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986c.

PESSOA, Fernando. *Edição crítica de Fernando Pessoa - Poemas de Álvaro de Campos*. Vol. II. Edição e introdução de Cleonice Berardinelli. Nota prévia de Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *La Méthode Philologique. Écrits sur la Littérature Portugaise — I. Poésie*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português, 1982.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Il Manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti porthoghesi e brasiliani: i

manifesti portoghesi”. In: *Studi in Memoria di Erilde Melillo Reali*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 219-237.

POLI, Diego. “Cucina Futurista”. In: PAPETTI, Stefano (org.). *Venti futuristi, Catalogo della mostra, Senigallia 13 aprile - 2 luglio 2017*. Cinisello Balsamo/MI. Silvana Editoriale, 2017, p. 89-97.

PONCE DE LEÃO, Isabel. “Marinetti e o Futurismo em Portugal”. In: VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (ed.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018, p. 335-366.

PULSONI, Enrico. “Il linguaggio futurista della scenografia”. In: POLI, Diego; MELOSI, Laura (org.). *I linguaggi del Futurismo. Atti del Convegno internazionale di studi* (Macerata, 15-17 dicembre 2010). Macerata: Eum, 2013, p. 447-450.

QUADROS, António. *O primeiro Modernismo português - Vanguarda e tradição*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.

QUEIRÓS, Eça de. “O ‘Ultimatum’”. In: *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d, p. 233-255.

RAMON RESIMA, Joan (ed.). *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1997.

RAWSON, Judy. “Italian Futurism”. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (ed.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1991, p. 243-258.

RIBEIRO, Aquilino. “A Pintura Futurista”. *Ilustração Portuguesa*, n. 316, p. 345-347, 11 de março, 1912.

ROBIN, Marcel. “Lettres espagnoles”. *Mercure de France*, n. 76, p. 557-562, 1 dezembro, 1908.

SALARIS, Claudia. *Futurismo: L'avanguardia delle avanguardie*. Milão/Florença: Giunti, 2009.

SANSONE, Giuseppe E. “Gabriel Alomar e il Futurismo italiano”. *Lettere Italiane*, v. 28, n. 2, p. 178-196, aprile-giugno, 1976.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Entre Linhas. Desvendando textos portugueses*. São Paulo: Ática, 1984.

SARAIVA, Arnaldo. *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português. Documentos dispersos*. Porto: s/ed, 1986.

SCHEMBS, Katharina. "Traces of Modernism between Art and Politics: From the First World War to Totalitarianism". *Scienza & Politica*, v. 27, n. 53, p. 411-417, 2015.

SILVA, Celina. *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1994.

STEFANELLI, Stefania. "A palavra no Futurismo. As palavras do Futurismo". *Colóquio Letras*, n. 194, p. 12-22, janeiro/abril, 2017.

STEFANELLI, Stefania (ed.). *I manifesti futuristi. Arte e lessico*. Livorno: Sillabe, 2001.

TAYLOR, Joshua C. "Futurism: Dynamism as the Expression of the Modern World". In: CHIPP, Herschel Browning (ed.). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley, University of California Press, 1968, p. 281-308.

VILA MAIOR, Dionísio. *Sob o signo de Calíope. Sentidos Modernistas*. Roma: Aracne Editora, 2018.

VILA MAIOR, Dionísio; RITA, Annabela (org.). *100 Futurismo*. Lisboa: Edições Esgotadas, 2018.

ZAPPONI, Niccolò. "Futurismo e fascismo". In: DE FELICE, Renzo (org.). *Futurismo, Cultura e Política*. Turim: Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, p. 161-176.

Recebido em 26 de julho de 2021

Aprovado em 21 de agosto de 2021

Dionísio Vila Maior

Professor Associado com Agregação na Universidade Aberta (Portugal). Visiting Professor na Università degli Studi di Padova (Itália). Visiting Professor na Universidade Marie Curie Skłodowska (Polónia). Membro investigador integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), da Universidade de Lisboa. Professor-Investigador da Universidade da Sorbonne (Paris IV).

Contato: [dionisiovm@gmail.com](mailto:dionisiovm@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-5425-0051>

A Revista *Desassossego* utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# OBSTÁCULO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p147>

Valeria Vicente Gerônimo <sup>1</sup>

Será que a vida é mesmo bela?  
Ou tentamos disfarçá-la em nossos sonhos  
Utilizando óculos para bisonhos?

Às vezes, quero fantasiá-la de preto  
Porém, navego na mansidão do verde  
E atropelo no aviso "pare" ou no semáforo vermelho.

Ao redor tudo é fuligem, fósil depósito  
Bárbaro é viver sem nenhuma especulação, a propósito,  
De saber sobreviver ao meio do tráfego ambulante.

Recebido em 30 de julho de 2021  
Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Valeria Vicente Gerônimo  
Mestra em Linguística e graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.  
Contato: [valeriavicentejp@gmail.com](mailto:valeriavicentejp@gmail.com)  
 : <https://orcid.org/0000-0002-8948-1423>

A Revista Desassossego utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, Brasil.

# BOCA DA NOITE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p148-149>

Juliana Maffeis <sup>1</sup>

rasgando um buraco na boca da noite  
Anna dá risada e diz que poesia  
é outra coisa – que coisa? – Wislawa  
responde perguntando  
se existe esse tal de destino independente  
essa coisa que não pede licença pra chegar  
cê acredita que destino & desejo tem mesmo  
a ver? Hilda levanta uma taça dizendo que o desejo,  
esse de carne, não mete medo mas já meteu.  
ô se já! melhor ser duas, Alejandra gargalha,  
uma que me come e outra que me bebe  
mas tantas tantas fiz, Ana acende um cigarro  
ao contrário num toque de bruxa-bicha-vândala  
e bem viada bem puxa pra dançar, afinal,  
o grande amor não garante nada mais  
que o suficiente.

Helena avisa que Tróia está em chamas  
chamando Adélia pra jogo, aquele mesmo,  
tão perigoso quanto impossível de recusar.

mas Anna, Cecília volta no assunto,  
as regras da poesia contemporânea  
são objetivas e impiedosas. relaxa, baby,  
Hilda pede outra cerveja: muda o verbo, troca  
o ritmo e depois você percebe que ficou igualzinho  
da última vez que mudou. então pra que? porque  
sim, porque estou morta e quero me divertir.

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

Wislawa confessa que sabe respirar  
debaixo d'água sem problema algum.  
quem duvida? é uma questão de treino,  
uma questão que fica e o propósito  
é própria busca.

sabe, eu também devo muito a quem  
não amo. aqui sempre vivemos com uma mão  
na garganta. evitem enterrar os pés, meninas.  
a polícia não pergunta seu signo. Matilde precisa  
ir ao banheiro mas lá da porta grita: se um poema  
não fala de amor isso não me importa nem um pouco.  
e o que importa, então? o resto, todo o resto.

Recebido em 27 de julho de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Juliana Maffeis

Professora e escritora. Doutoranda em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Graduada e Mestra em Letras pela mesma Universidade.

Contato: [maffeisjuliana@gmail.com](mailto:maffeisjuliana@gmail.com)

 : <http://orcid.org/0000-0002-6962-4116>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.









mereceriam os santos a velhice?  
 3 a.m. e São Tomé enumera as sementes da romã  
 Oh príncipe do ar, quão vulgares são os homens a comer!  
 kiss and tell, kiss and tell  
 kiss him and tell!  
 enquanto um homem beija o filho do homem:  
 God is wearing black  
 a mesa é recolhida  
 e os apócrifos escrevem o evangelho segundo o iscariotes  
 que acrescenta à tábula peixe, mel e sublevação

### **NOTURNO EM SALEM, MASSACHUSSETS Nº I - SEVEN GABLES, REVISITED**

Hepzibah had a dream last night  
 Ruin, ruin!  
 Há trinta e três luas  
 o jardim floresce  
 Oh que bela mandrágora, senhora!  
 Sob a cama, leite e sangue  
 Uma gota basta  
 Last night, Hepzibah had a dream  
 Ruin, ruin! And doom upon them  
 Chave e bíblia  
 Tesoura e peneira  
 Vidro, prego, unha, urina, sele tudo muito bem, você sabe,  
 e enterre sob a quina esquerda  
 No pórtico, o sigilo empoeirado  
 ineficaz: ruin, ruin!  
 Sete corvos em solitária vigília  
 Sete vermes mordiscam  
 miseravelmente a polpa  
 Onde reside a resposta, meu Deus, se até a perfídia da adivinhação me escapa?  
 Sexta-feira e abrem-se três úlceras nas cabras,  
 o florete de Miguel Arcanjo  
 ao chão;  
 o espectro de Samuel arrasta-se pelos cantos: geme, geme, e nada diz. Vai-te inservível!  
 No choco vazio acocora-se um sapo - úmido -

nenhum ovo in Hepzibah's dream [a bad one].  
 Vinagre, rum e salmoura  
 gotejam da quinta chaga do Cristo  
 Thrice I with mercury purify, and spit upon the twelve tables!  
 Hepzibah had a dream last night  
 deserto composto em quarenta silêncios  
 saibro vítreo e potestade  
 um abutre voraz espicaça o pé apodrecido de São Lázaro que canta  
 Oh, the devil's gonna make me a free man  
 A casa negra  
 os quartos,  
 Da janela Hepzibah espreita, não lhe apetece o sono  
 cristo-pã crucificado convoca  
 Durma senhora, é tempo de sonhar!  
 Hepzibah has been having a dream tonight  
 and she won't wake-up

[a mandrágora outrora zelosa jazia seca].

### **NOTURNO EM SALEM, MASSACHUSSETS Nº II - ABIGAIL'S TAIL**

Sing my dears, sing and  
 Make us a beautiful gallows  
 Que deus assim expia o corpo  
 Malabarista  
 Sing harder my dears,  
 Não deixemos Mr.Corey estorvar a missão  
 um pouco de sal e já está  
 o dia claro my dears para a coleta da neblina, para a coleta do suspiro  
 Já rasteja, my dears, a víbora  
 a língua antiga, o canto morno  
 Me traga uma velha que possua boa fazenda  
 E duas viúvas, e aquele que ainda anda em débito pela plantação  
 Certamente my dears, filthy witches!  
 Façamos boas cordas, my dears  
 Hang them, hang them, hang them high  
 para a glória

para a santíssima glória  
 [dos homens]  
 Yes, my dears, longa é a noite  
 e repleta de terrores  
 Dizei-me: escutais o tilintar do cofre síncrono ao triturar das espinhas?  
 Bonito som my dears, bonito som  
 Somos apenas homens violentos my dears  
 cumpridores da ordem dos céus  
 Vejam, no íntimo somos bons  
 Ela, a menina que rodopia  
 Ela sim tem uma cauda my dears, filthy, very filthy child  
 Make the gallows shorter my dears  
 Não deixemos, por deselegância cristã,  
 que a rabicha sacrílega de Abigail toque o chão de deus

### **FLIES TRAPPED INTO A FLESH JACKET Nº I**

observo os sacramentos santo padre, e mais um  
 estágios da matéria e do espírito, santo padre  
 pão e sal, dead-cakes, santo padre  
 sangue que entra, sangue que sai  
 [em] ofídica profanação  
 e conhecereis a verdade, santo padre,  
 no sumo metálico de teu irmão  
 o dialeto, a miséria, a pulsão  
 e digo-te mais, santo padre  
 nunca ponha-te impaciente com a indolência das viajantes varejeiras  
 serão, sempiternas [ora fugazes],  
 as fiéis correigionárias [no fim]  
 onde há carne, sempre haverá moscas

### **FLIES TRAPPED INTO A FLESH JACKET Nº II**

Vejo três profetas  
 que se levantam da terra,  
 em ângulo de meia volta, suas faces





Recebido em 27 de maio de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Henrique Grimaldi Figueredo

Doutorando em Sociologia no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e pesquisador visitante no Laboratoire Mondes Américains da École des Hautes Études en Sciences Sociales, na França. Mestre em História da Arte e Cultura de Moda pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Editor executivo do periódico *Todas as Artes* - Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura sediado no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em Portugal. Pesquisador Associado ao GEBU - Grupo de Estudo em Bourdieu da Unicamp. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Contato: [henriquegrimaldigueredo@outlook.com](mailto:henriquegrimaldigueredo@outlook.com)

 : <http://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



## 2 ENTRE COISAS, A RESILIENTE PERIPÉCIA DA VIDA

Olhais para o alto em meio à luz.  
Sobre o vento sombrio retumba uma cruz.  
As brisas dos deuses refulgentes vós tocais de leve.  
Como os dedos da artista em corda de neves.

Ao longo dos anos, ao longo dos anos conheci o amor.  
Me sinto feliz onde estou...  
Aqui o destino não é nebuloso e o dia é tão intenso como grandioso.  
Salvo do destino os celestiais anjos, arcanjos e querubins.  
E assim vivo sorrindo quando surge um festim.

Assim consciência, sumariamente questionei:  
quem é você que samba em meio à escuridão da noite?  
Espera e esperamos que tudo vá mudar? O que se pode interpelar!  
Quem de nós, também, resistes somos a bancária educação?  
Em cada pulsar se busca ofuscar o cinzento ensinar!  
Sendo cor, o resiliênte jardim, é a arte que articula e reivindica nuances.  
Ergo força e doçura, ora câmbios, algo que teve o ímpeto de se lutar...

## 3 DESODORANTE PERCALÇO, UNÍVOCO E LUZINDO

Encerra a noite, ergue-se o dia! Canta a faceira magia, ultrajante sina.  
Na roda a água, a substancial energia, ressurreição em pauta.  
O mover da maré, revitaliza-te o bálsamo, robusteceste a onda.  
Tudo isso é afeto e alimento, cuidado que suplanta a nossa estadia.  
Reconhece-se a emocional conexão, o despertar das sensações positivas.  
Litúrgico desejo, bênçãos entre rios e vales, raízes de sementeira resgata.  
Entre desejo e planos, cruzam-se gracejos e se catalogam estrelas súbitas.  
Fiel sinal de eclosão, trem de desventuras, plural oração e lirismo de vida.  
O alvorecer redireciona lentes e lemes, horizontes da alteridade abrupta.  
Fundo a fundo, entre sons e partículas, ergue o pressuposto da vacância.  
A galante teoria do caos, uma lacuna, arma no peito a espúria lembrança.  
Bendito limite, genuíno e audaz, eis o calibre que junta júbilo e justiça.

## 4 O DESGOVERNO INCERTO, IMPRECISA BRASILIDADE

De crescente ao invisível, a escolha é tua.  
 No minguar de fatos, realidades duras.  
 No tricotear de lábias, falas cruas.  
 Nas quatro fases da lua, realidade é púrpura.  
 Nas apocalípticas façanhas, o desencantar de mundo!  
 O extermínio vem no garimpo, desgoverno da bruta terra.  
 No rol de distopia e retrotopia, a humorada esperança nata.  
 Vergonha espúria de astrológicos artefatos, berço pouco esplêndido.  
 Fases como a lua, fases brutas e uma humanidade valhada, a ruína.

## 5 PARABÓLICA URGÊNCIA, DO CENTRO À PERIFERIA

Antenado estamos?  
 Como antenados, caramba?  
 Transmissão e interferências, lá se foram as parabólicas...  
 Tomando no peito o golpe, cinismo ressalta.  
 Icônica escória, mórbida e trivial, refletor titubear.  
 Cá me vem à piedade, salutar ambição, canalha estória.  
 Presencial e a distante controvérsia, absorta patente movimentada.  
 Lúgubre e flâmula, espelha pêsames, abrupta evasão e infrequência.  
 Conversor camaleônico, o verbete não traz vida, cinismo exortar.  
 Austero na frivolidade, escroto e espúrio, o sinal aberto na banda.  
 Com todo vapor ao colapso a insolência, diante econômica sazonalidade.  
 Aponta um sórdido deboche, empáfia estável, ao errático telhado da casa.

Recebido em 26 de junho de 2021

Aprovado em 14 de dezembro de 2021

Marcelo Calderari Miguel

Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Espírito Santo; Especialista em Estatística e aperfeiçoamento em Educação Científica pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Contato: [marcelo.miguel@edu.ufes.br](mailto:marcelo.miguel@edu.ufes.br)

 : <http://orcid.org/0000-0002-7876-9392>

A Revista Desassossego utiliza a Licença Creative Commons Attribution que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# O HOMEM É ESPÍRITO NA CARNE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p163-167>

Paulo Ferreira <sup>1</sup>

De Marília, núbil dondoca, herdei herpes labial, uma joelhada no estômago e uma ressaca de cerveja convertida em camisa vomitada. Cátia Silva, a promíscua da escola secundária que rodava os ladinos da aldeia, prostrou-me três semanas com doença venérea sarada com água oxigenada e exasperadas súplicas a deus nosso senhor. Lúcia, neta de Mariela, pegou-me varicela e uma halitose de cabeça de alho. Marlene Roliça, alcunhada de Cotonete, rompeu relação sem aviso prévio ou exhibir sinais de saturação, e introduziu-me à inalação de tabaco como cura para ataques de pânico. Ao montar na motorizada de Alex Curto, aprendiz de trolha cujas calejadas mãos tinham fama de operar maravilhas em termos de chapar cimento no tijolo e apalpar os seios às garinas, a estrábica musa Raquel votou-me a quatro meses de aguda choradeira. Que dizer de Anabela Trambolho, tresloucada a quem paguei roupas no centro comercial e escrevi cartas românticas em papel de cartolina, e que me traiu numa discoteca de província, abocanhando a língua de outro pacóvio? Nestas alturas, acode-me a pálida figura de Adérito, pintor de paredes que cem vezes perdoava se cem vezes fosse traído. Seria um rei, se pensasse como Adérito. Estou só. Reneguei dores, evidências, mas não fui Adérito, o famigerado Adérito que se borrava nas calças nos intervalos da escola primária e dormia enrolado em plástico para não manchar o colchão. Anabela Trambolho rastejava e grudava-se-me aos joelhos e, ainda com a saliva do pacóvio molhando-lhe os bigodes, pedia perdão, perdoa, bebé. Perdoei a morsa Anabela, neguei a traição, convenci-me da normalidade de suas imoralidades carnis. Dizia a mim mesmo que a infelicidade

---

<sup>1</sup> Universidade da Carolina do Norte, Chapel Hill, Carolina do Norte, EUA.

inclinava as pessoas para comportamentos de que posteriormente se arrependiam, mas a desleixada Anabela prosseguiu com as traições. Como resultado, tentei repor ordem cósmica ao atirar-me para debaixo de um autocarro que travou antes de me esmagar.

Saudades, amor. A ladainha é para chegar a ti, Sara, meu bombom de licor amargo. No outro dia, ao divisar uma madame lendo poesia foleira na esplanada, acudiu-me um desejo de estar contigo. Ela esticou-me o braço para que lhe osculasse a mão. Chamava-se Odete e, tal como tu, ria sem mostrar os dentes e falava sem mover os lábios. Não lhe resisti e mordi-lhe a orelha e exclamei que a adorava e glorificava. Arrogante, ela empurrou-me com tanta pujança e repulsa que torci o pé e bati com as costelas no alcatrão. O empregado do café veio em seu socorro e escorraçou-me à patada, como um cão sarnento. A consequência disto foi uma manhã passada na sala de espera do hospital. O convívio com as mulheres não me tem sido favorável, acabo macambúzio e desintegro-me à noite, chupando cigarrilhas e contando estrelas. Defeito de fabrico, míngua de afeição materna, não sei, o tambor interior mostra-se fraco. Raras vezes fui correspondido em questões sentimentais, vergasto-me rememorando horrorosos finais de relação, flechas em forma de palavras: não, adeus, és mais amigo, a culpa é minha e não tua. Nunca me feriu tanto a incomunicabilidade como agora. Sou incompatível com mulheres. Constato, pesaroso, que não há gato ou livro que me ajeite a manta e me aqueça o chá de limão e me passe a ferro a camisa e me frite um par de ovos no fogão e me massaje os olhos cansados de ler.

Que pena ter queimado livro da autoria de um escritor português deveras famoso nos anos sessenta do século passado. Um escritor esfíngico cuja imagem de intelectual fumando nas traseiras da escola apequenava este projeto de aprendiz de verzejador. Um talentosíssimo escriba que aspirava a luz das formigas que o circundavam. Foi ele quem gravou a seguinte frase na pedra: “Mais forte que a certeza da inutilidade da dor é a absoluta presença da dor.” Como me reconfortava a leitura desse livro na adolescência, quando tinha dezasseis ou dezassete anos e procurava sedativo espiritual. “Somos homens, não somos deuses nem pedras.”

Soubesse eu por onde andas, Sara, cruzasse-me eu contigo, e menos me afligiriam as recordações. Que digo? Se nos encontrássemos, desfaleceria. Colapso cardíaco imediato, a depressão roçaria a facada nos pulsos. Se te avistasse com esse matulão musculado ao qual colocas

açaime antes de sair de casa, escavaria a cova e lá permaneceria até que as larvas me tragassem.

“Coragem para se suicidar, possui?”, questiona-me o gato. Massajo pistola imaginária, abro a boca e disparo. Sobressaltam-me sucessivas humilhações. Desde que nasci que convivo com gozos e rejeições. Ainda coro com a traição de Anabela na discoteca, com as risadas do aleijadinho mental que lambeu as beijas da Belinha. O suicídio é o supremo protesto. Mato-me como reivindicação do posto de trabalho que não me ofereceram, das oportunidades que, por azar ou estultícia, me passaram ao lado. O tiro na boca seria o protesto mais adequado contra esta coisa de ter sido cuspidado pelo útero materno. Um vagido contra a existência.

Falta-me em rebeldia o que abunda em acanhamento. Conformo-me às regras, mesmo às regras que não estão escritas em lado algum, temo repreensões vindas de fictícios superiores hierárquicos, aceno que sim em sinal de obediência à autoridade, e até a agentes de trânsito bato continência. Não excedo as fronteiras do medo. Até namoradinhas de liceu respeitei em demasia. Namorava sem tocar nas carnes das moças, minhas mãos não desciam do nível do tronco feminino—as nádegas das meninas escaldavam-me as pontas dos dedos. Não ultrapassei as barreiras da nudez, tocar nas partes íntimas de uma mulher era tabu, razão para me resignar ao celibato. Similares cautelas aplico aos escassos trabalhos em que me envolvi. Abstenho-me de candidaturas a emprego receando não corresponder ao que é exigido, receando expor a mediania, a minha limitação cognitiva. Nunca ergui o braço na sala de aula. Coitado de mim, autista.

A ideia de desaparecer do mundo agrada-me, mas morrer com a bala na bocarra seria oferecer imerecida glória à desaparecida. Sara celebraria a notícia do meu desaparecimento com gargalhadas e breves afirmações de circunstância: “Oh, morreu o pobretanas, traste, pobrezinho. Deus o guarde.” Conheço-a bem, sei como é estúpida. Imagino que conserva o hábito de se queixar dos meus defeitos, desta enfadonha personalidade que a ninguém traz alegria. Que importa revelar que por ela me apaixonei mal a vi? Ela responde sempre com coices, é mulher de pouca cortesia, não se rebaixa à vaidade alheia, nem se acabrunha sabendo da sua vulgaridade. Dir-me-ia ela que passou, que ninguém volta ao que deixou, que aquilo que sentiu por mim, se é que algum dia por mim nutriu sentimentos, não existe mais. Os pássaros chilreiam nas árvores que

agonizam em frente à pensão, taxistas e reformados discutem jogando dominó no parque, um par de estudantes apaixonados estuda para o exame final, crianças pontapeiam a bola no relvado. Tudo me lembra de ti, Sara, embora eu intua que o amor se extraviou.

Por que motivo não juntei os trapinhos à prostituta? Mulher gentil, dócil, não me daria problemas. Quiçá me viesse a incomodar a sua profissão, o contacto diário com outros homens. Sentes minha ausência, Sara, pequerrucha? Este silêncio ensurdecedor bate-me na nuca como uma chapada. Os passarinhos chilreiam nas árvores enfermas, as crianças berram, eu não sei do teu paradeiro.

Tanta solenidade no sofrimento. Irrita-me não saber como descansar do luto. Ricardo, por exemplo, matou-se em protesto contra a noiva que o abandonou no altar. O suicídio como revolução. Ninguém se mata por razão nenhuma. “Querida”, disse Leónidas à esposa. “Vou ali ao café jogar sueca com a rapaziada, sou capaz de chegar tarde a casa, talvez me mate.” Gente como Leónidas não abunda. Respeito pelos corajosos, senhores. Suicidamo-nos em revolução contra nós mesmos e contra a asfixiante realidade exterior. A quem protesta com o revólver não é possível recomeçar, e aí reside um problema: o chumbo conclui o protesto. Não me atrevo a revoluções por intermédio de balázios na garganta. Ainda que a mulher me chorasse a morte, eu já seria cadáver furado pela bala, não retornaria para desabar sobre aquela que me surripiou a alegria. Mato-me por amor, e amo já roxo e verde e lombriga, rebelo-me entabuado no caixão. Morrer em vão. Não me iludo com protestos ou revoluções, nem sou bicho agitado, amanso com biscoitos, uma festinha no ombro fortalece-me para a refrega. Morrer por ti, Sara, quando partilhas o leito com um calhorda mais feio do que eu? Morro por mim.

Tiveste a tua fase política, Sara. Pregavas-te à televisão comentando os populistas, insultando os demagogos, rezavas pelo Fidel Castro, rasgavas o sutiã em defesa da libertação árabe. Eu odiava aquelas noitadas em bares em que a desoras proclamavas apego à transformação social, em que te declaravas louca pelo Che. Choninhas como sou, anuía, ecoava tuas revolucionárias juras, embandeirava contra a guerra do Iraque, contra o saque do petróleo levado a cabo por imperialistas ianques. Coro à distância, não sou igual a ti. Refuto causas, mártires, viro a cara se me encherem de assuntos políticos. Não abrirei um buraco na testa em tua memória, não vales o preço de um cartuxo de espingarda.

O homem apanha-se a sós com o futuro. Não contem com o suicídio deste solitário. Não me suicido, que absurdo, matar-me com um punhal, beber uma pipa de vinho e trucidar os amanhã longínquos. Esperem sentados. Hoje estou só, mas amanhã dispo uma rainha e mordo-lhe os ombros e o nariz e o peito e apaixono-me outra vez, e se outra mulher não vier, abraço a solidão, feliz por deslembrar teu corpo quando encaixava no meu e suávamos e gemíamos. Revivo uma madrugada no bar em que, de perna cruzada e cabelos ao vento, peroravas sobre as virtudes de ser marxista numa sociedade materialista. Enquanto papagueavas, eu salivava por teus lábios. Sinto a tua falta, patroa, reconheço que teu cheiro ainda me consome, confesso que bastaria um estalar de dedos teu e chegaria a ti, mesmo que me forçassem a rebolar numa estrada de pregos. Adormeço triste. Miau. Beija-me, gato. Convince-me de que isto é uma anedota.

Recebido em 13 de maio de 2021  
Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Paulo Ferreira  
Lecturer na University of North Carolina – Chapel Hill. Doutor e Mestre em História pela Universidade de Lisboa.  
Contato: [paulorf@email.unc.edu](mailto:paulorf@email.unc.edu)  
 : <http://orcid.org/0000-0002-6698-0860>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# REALIDADE MORTA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p168-174>

Roberto Xavier de Oliveira <sup>1</sup>

Acordei a ponto de não saber que ainda estava dormindo. Seus braços ainda estavam ao redor de minha cintura, frouxos pelo sono pesado que sua respiração denunciava e levemente aquecia minha nuca, que ele usava para sentir meu cheiro. Seu cheiro me relaxa para eu dormir, você cheira a momentos preguiçosos que passamos na cama, isso é o que mais amo em você. Talvez eu tenha caracterizado esses momentos com meu cheiro - ele já os havia vivido, sem mim, em outros relacionamentos, sozinho, porém eu os caracterizei com meu cheiro, minha marca em sua memória.

Algo me impelia a não virar para trás e começar a encostar meus lábios aos seus - pois nem beijo esse toque pode ser considerado - são somente pequenos movimentos delicados em seu rosto silencioso. Por que eu não queria virar? Por que eu não queria vê-lo ali? Meu peito começa a se esquentar levando o calor para minha garganta e meu rosto enquanto meus dedos ficam gelados e meu corpo inteiro treme. Sinto uma fina linha de suor em meu buço, como quando é verão e estamos na varanda de nossa casa, ele sem camisa e de shorts, eu com sua camisa e sem shorts. Os dois conversando sobre o dia que passou enquanto bebemos algo gelado, eu falando sobre meus alunos, ele sobre seus casos. Seus dedos deslizavam por minha perna apoiada no seu colo, ele os levava até minha coxa e os arrastava lentamente até meus dedos do pé, dando o mais leve dos toques na ponta de cada dedo. Essa sutil sensação de euforia eu sentia agora enquanto estávamos deitados, eu acordado e ele dormindo. Mas ainda eu não entendia o porquê de não querer virar para ele acalmar essa euforia.

Ele já deveria ter acordado. Eu sempre acordava primeiro para ouvir seu bom dia alguns minutos depois. Que estranha essa sensação.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, São Paulo, Brasil.

Sinto como se eu soubesse a razão de saber o porquê ele ainda não acordara, mas ao mesmo tempo me nego a decifrá-la. Sinto o calor de meu peito, rosto e garganta aumentar, misturado com o gelo de meus dedos elevar, juntos com o tremor de meu corpo intensificar. Por que essa euforia em desvendar o que eu no fundo sei? Seria isso mesmo euforia? Talvez seja medo desse sonho acabar. Medo de acordar e encarar uma realidade morta. Por que morta? No fundo eu sei a resposta, mas agora, por vontade própria, eu não irei confrontá-la.

Por isso eu sigo olhando para a parede amarela viva, clara pela luz que entrava pelas frestas das cortinas do quarto, contrastando contra os dois cadáveres na cama, imóveis. Ele sem fazer um movimento sequer, na mesma posição desde que eu acordei. A mesma respiração ritmada, pesada, e sentida após ser lembrada. Ao mesmo passo que eu estava na mesma posição – o outro cadáver – evitando a resposta que a cada instante raciocinado atrelado a nova ideia de movimento, aproximava-se da realidade imaginada.

A imagem de mexer meus dedos do pé me compele a olhá-los, mas não consigo virar minha cabeça para baixo. Até mesmo seu pé eu quero evitar. O pensamento de senti-los ainda está em minha cabeça, entretanto é necessário um esforço gigantesco para somente estimular o dedão, como se minha vontade de evitar a resposta também evitasse meu mais simples movimento. Contudo, com uma gigantesca força psicológica, consigo dobrar meus dedos. A cada curvar eu sentia uma enorme sensação de liberdade, como se meu corpo estivesse congelado e o calor que antes havia sentido em meu peito começasse a surgir nos pontos mais remotos de meus quatro membros.

A cada novo instante vou me desvencilhando do inerte. Não mais sinto seus pés contra os meus, nem suas pernas atrás das minhas, afastei-as das suas. Eu consigo controlá-las agora. O que eu evitei até agora eu ainda evito, mas mais perto eu a deixo chegar. Distancio meu quadril do seu. Não irei virar para trás, irei olhar a cama de pé, olhando de cima para baixo. Mas não consigo me sentar para levantar. Viro de braços fazendo o máximo de força que consigo com meus braços, equilibrando-me em meus pés que já no chão me sustentam. Eu me levanto.

A cama estava vazia agora que eu havia me retirado dela. Teria ela comportado pela noite somente meu sono raso? Agora eu entendia o que havia evitado até esse instante de realização desperta. Há quantas noites

eu dormia sozinho para acordar em um vazio? O lençol estava somente do meu lado bagunçado, assim como os travesseiros espalhados onde eu havia despertado. A tentativa de lembrar a quanto tempo eu dormia sendo minha própria companhia era impossível de ser mantida, eu sabia a quanto tempo minha presença se mantinha sozinha. Como eu sentia seu corpo ao lado do meu até pouco tempo decorrido, para agora eu perceber que o que eu sentia era um torso figurado, imaginado, sonhado, o cadáver do meu namorado que por suas próprias mãos foi levado para a morte de seu fado.

Uma onda de percepção desse fato cognoscível me atinge com uma força que me enjoa, como se sua verdade fosse um soco em meu estômago que me faz ter vontade de vomitar todo o fato imaginado por esse sonho ilusório. A realidade da situação do vazio metaforizado por uma cama dividida em dois lados me força a reviver a lembrança de encontrá-lo já enquanto cadáver, com seus pulsos cortados sem nenhum jorro de sangue espalhado. Seco como seu interior estava, assim eu encontrei seu cadáver sem sangue esguichado, seus galhos retorcidos em forma de braços ligados a um tronco esturricado com outros dois galhos baixos ressecados e uma cabeça mirrada, personificando o concreto cabralino. Assim eu o olhava, assim eu o lembrava, e assim, eu o afastava.

Meus olhos pesados amalgamam-se com o pesado sono da noite, trazendo-me as lembranças de um sonho-pesadelo caracterizado pela marca que um ser inanimado havia deixado em meu ser. A relembração do dia em que o encontrei estatelado ao chão, com os pulsos rasgados em vermelho sangue, mesclaram-se com os versos de uma vida severina, concebendo uma imagem repulsiva feita para ser esquecida.

Meu mundo havia se tornado uma casa vazia e minha casa havia se tornado um quarto de solidão. Abro os olhos para não mais ver uma parede amarela, mas sim um teto branco iluminado pela manhã apresentada pelas frestas das cortinas. Não estou de lado buscando conforto em meu próprio aconchego, estou de barriga para cima com cada um dos meus braços estendidos para um lado. Não me retraio no que um dia foi meu espaço, sem ocupar seu lugar, reinvidico ambos como meus.

Eu vivia em um mundo sem tempo de dentro dos meus olhos. Meu corpo tornara-se o lar de um ser passivo que somente assiste aos acontecimentos parados de uma vida sem vida. O ato ativo de ver não era

mais realizado por olhos metamorfoseados em telas de reprodução de um corpo letárgico.

O relógio ao meu lado indica um horário há muito não vivenciado, que durante muito tempo fora ignorado, renegado, desprezado. A manhã havia se tornado a madrugada de uma vida passada, madorna em sua essência, uma tentativa de fuga forjada com o intuito de não encarar o morto hábito sonhado. Estranho ver o que antes era minha casa voltar a ser meu quarto, estou sentado observando o cômodo bagunçado, lençóis e cobertores sujos jogados ao lado, misturados à roupas cobertas de tabaco. Desde quando eu fumo? Teria eu me tornado alguém abandonado? Me lembro do telefone tocando com o nome “mãe” chamando enquanto eu continuava ignorando, portanto não fui descartado. O fumar que eu fazia era uma busca de sentir o queimar unido a nicotina, um esforço para vivenciar a mais ínfima sensação interior.

Deslizo minhas pernas para a borda da cama encostando meus pés aos tacos de madeira. Fecho meus olhos sentindo o frio toque que eles oferecem à minha pele, de maneira que caminho pela casa com meu sentido integrado à madeira. Ando por cada cômodo a partir do contato entre o orgânico e o concreto. Me coloco de pé, percebendo após um longo sonho, dividido entre ser vivido e delirado, a força de minhas pernas sustentando um corpo a longo meio-morto. O primeiro consciente passo me faz reconhecer a sensação de meus músculos atrelados à veias que carregam a vida por todo meu ser físico.

Ao contrário do previsível romântico, não ando até a janela para abri-la, a fim de sentir o brilho quente do sol em minha pele despertando meu espírito dormente. Avanço até o banheiro reconhecendo o gelado do piso branco mais intenso que o frio dos tacos de madeira. Encaro o vão entre a banheira e o vaso onde sua cabeça estava jogada, os olhos fechados pela fraqueza que a falta de sangue provocara, sua boca sem o vermelho-rosado característico, pálida como o resto de seu corpo. O vermelho que saía de seu pulso, a única parte de seu corpo matizada, coloriu por inteira a marca em minha memória. O branco tornara-se a única coloração desse espaço, uma mistura de paz habitual e trauma memorizado.

O espelho oval à minha direita reflete a imagem de um ser que eu não mais reconheço. Seu rosto seco com olheiras escuras abaixo dos fundos olhos expressam uma imagem cansada de tristeza. Ele tira o moletom do cadáver e com os finos dedos conta uma por uma suas



– Bom dia, Rosa! – estranho ouvir essa voz saindo de minha boca, tanto tempo assisti as coisas de dentro dos meus olhos que ter controle de meus atos se tornou um ato completamente incomum.

– Você vai voltar para o quarto?

– Não, Rosa. Pode limpá-lo!

Enquanto Rosa segue com o balde e todos os seus produtos, eu tiro um cigarro de dentro do maço em cima da mesa de centro da sala e pego seu retrato. Pego o isqueiro ao lado do maço e encaro sua foto com uma tragada do cigarro, seguro a fumaça dentro de mim conforme ela queima meus pulmões. O ardor em meu peito era um esforço para continuar sentindo um amor por uma foto mais viva que ele, agora era um hábito cotidiano.

– Seu Miguel, tava quase esquecendo, sua mãe me ligou e pediu pra avisar que ela vem almoçar com você hoje – era bom saber que até mesmo Rosa não havia me abandonado.

– Obrigado por avisar, Rosa! Não quer ficar pra almoçar também? – uma iniciativa de retomada de vida.

– Não posso, seu Miguel, tenho que ir na escola da minha filha. Acredita que ela escondeu o boletim de mim? – ela colocou o braço na cintura e levantou o outro, apontando o dedo para alguém que não estava ali – A diretora me ligou cobrando o porquê eu não tinha ido assinar não sei que papel pra poder pegar o boletim. Eu ainda mato aquela menina! – ela para um instante, cabisbaixa, quase diminuindo de tamanho ao dizer com uma voz triste e trêmula – Ela também me perguntou como o senhor tá, disse que tá com saudades e que os alunos tão sentindo sua falta. A Laura que eu diga, minha menina gostava muito do senhor – Sua voz quebrara e seus olhos cheios de lágrimas ficaram. Ela percebera que hoje eu estava melhor, só por isso falou. Há quanto tempo ela tinha recebido essa ligação da diretora?

– Eu vou voltar, Rosa. Só que não amanhã, ainda preciso digerir o que aconteceu – minha voz também quebrara e já lágrimas desciam pelo meu rosto – Você bem sabe... Se não fosse você vindo aqui eu não sei... Você entendeu.

– Seu Marcos faz falta – era a primeira vez em muito tempo que seu nome ressoava por meus ouvidos – Você é muito forte, Miguel – agora eu entendia porque ela ainda vinha mesmo depois de eu tê-la demitido. Ela temia que eu fizesse a mesma coisa.

– Eu sou muito fraco, Rosa. Hoje é o primeiro dia desde que eu achei ele que entro debaixo d'água sem que você e minha mãe me arrastassem pra lá. Se não fosse por você... Obrigado por cuidar de mim.

Nos abraçamos e ela voltou ao quarto. Eu conseguia ouvir ela dobrando os lençóis ao fundo enquanto chupava o nariz pelo choro. Acendi outro cigarro, passei as costas das minhas mãos no rosto, enxugando minhas lágrimas e olhei para nossa foto juntos. Eu estava tão feliz naquele dia, tínhamos ido visitar o Pelourinho baiano, era meu sonho visitar Salvador, tínhamos ido dois meses antes de eu o encontrar morto.

As lágrimas voltam a encher meus olhos. Dirijo meus pensamentos ao que minha mãe fará hoje no almoço. Provavelmente algo que gosto.

Recebido em 13 de maio de 2021

Aprovado em 12 de dezembro de 2021

Roberto Xavier de Oliveira

Discente de Letras Português/Alemão na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de Araraquara. Pesquisador de Iniciação Científica.

Contato: [roberto.xavier.oliveira@hotmail.com](mailto:roberto.xavier.oliveira@hotmail.com)

 : <https://orcid.org/0000-0001-7746-7854>

A **Revista Desassossego** utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.

# NA POESIA E NA DOENÇA...

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i26p175-177>

Dora Nunes Gago<sup>1</sup>

*“A doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa. Todas as pessoas vivas têm dupla cidadania, uma no reino da saúde e outra no reino da doença.”*  
Susan Sontag. *A doença como metáfora*, p. 4.

Há muito que se diluiu, no meu corpo, a fronteira entre a doença e a poesia. Sou uma estátua de ópio, dor e versos. Sempre aquela febre, aquela dor dormente que me vai roendo devagarinho a carne... e os versos que teimam em sepultar-se na raiz da alma, não querem sair, por mais que tente, escondem-se, encolhem-se como feras assustadas....: “Sossegai, esfriai, olhos febris” (PESSANHA, 2017, p. 22). Não só os olhos, mas cada centímetro da minha pele arde, queima e depois enregela-se, “tenho sonhos cruéis na alma doente” (PESSANHA, 2017, p. 16). No chão, Arminho, o meu velho companheiro, solta um ganido suave, como tentasse, em vão, velar-me o sono ou os sonhos delirantes de ópio, da doença sem nome, do absoluto cansaço de estar vivo, de habitar um corpo que freme e lateja neste calor húmido, colado à pele, “porque a dor esta falta de harmonia”... (PESSANHA, 2017, p. 16). Dos farrapos do meu ser, só estes miseráveis versos teimosos, breves linhas que talvez fiquem no tempo, estátuas de palavras a perpetuar a vida que não tive, alimentadas pela doença, “dos meus ossos, o lume a extinguir-se em breve” (PESSANHA, 2017, p. 24).

Já nem o nome dela recordo, apenas o cheiro adocicado do arroz, as formas lisas do seu corpo... numa fusão de cetim e seda, mas as linhas suaves do rosto e dos olhos rasgados diluíram-se na névoa da memória:

<sup>1</sup> Universidade de Macau, Taipa, Macau, China.

um vago espectro que me habitou a cama e os delírios, como outras, ao longo dos anos. O que os outros diziam nunca me importou. Na “Cidade do Santo Nome de Deus”, terra de areias movediças, as aparências iludem e a intriga não passa de uma serpente enroscada na árvore mais próxima, disposta a lançar-se sobre a primeira e incauta presa que desponte no caminho. A vida pode resumir-se a meia dúzia de versos mal rascunhados e a busca da pureza, da autenticidade nascem e morrem nua nuvem do meu cachimbo. Fiel e constante, sempre e só, Arminho, partilhando tudo, até a febre entontecida, o vício que me tolda a razão e me faz transpor o umbral do reino dos deuses, onde a poesia mora.

Nei Ngoi Long comprada a um corrector, Kuoc Ngan Yen, “Águia de Prata” ... onde estão?

Portugal, os cheiros que já esqueci, adormecidos na bainya saudade, cores esbatidas nas teias da memória: o azul do Tejo, o azul do céu... A mãe (“Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova. / Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova / Dos meus ossos o lume a extinguir-se em breve”, PESSANHA, 2017, p. 24). O amor rejeitado de Ana de Castro Osório, um poço de sedução que me endoideceu num tempo remoto, numa era sepultada muito além da bruma de Macau...

Sim, a chama que me mantém vivo vai extinguir-se em breve. Não sei que idade tenho. Mas sei que a vida me consumiu como um fósforo. Bem cedo, tirei o passaporte para o reino da doença, esse país onde talhei os meus versos. Perenes, puros e intocáveis só eles, fermentados na dor do corpo e da alma. Será a poesia a doença ou a sua cura? Alguém os lerá amanhã? Viverei, por eles, no futuro, tudo o que o presente e o passado me negaram? Arrastei-me pelas esquinas da vida até às cinzas derradeiras, pelos becos de Macau na estranha lassidão de uma mão dormente. Eu e Arminho, magros, escanzelados, sombras de um passado que feneceu, nus, sem destino, há muito exilados do país da saúde, caminhamos pelas ruas de Macau como se levitássemos, “Sinto um vago receio prematuro. / Vou a medo na aresta do futuro, / Embebido em saudades do presente” (PESSANHA, 2017, p. 16).

Há tempos que falto às aulas. Não me lembro de quando foi a última...há dias? Meses? Anos? Ensinar também pode ser uma forma de poesia, acendendo o mistério da curiosidade no olhar ainda impoluto de cada aluno: olhos rasgados bebendo cada palavra. Deitado junto à secretária, o meu Arminho velava-me as lições. No início, causara medo.

Mas depois, todos se habituaram à sua presença. Se ouvia algum ruído anormal, erguia a cabeça em estado de alerta, sempre pronto a proteger-me de algum mal inesperado e secreto. Depois, mais tranquilo, estendia o focinho negro entre as patas e dormitava.

Agora, sem forças, sou só prisioneiro de um sonho, ou talvez, de um pesadelo vago. Na rosa-dos-ventos da vida, encontro o norte em cada verso, convertendo o delírio e a doença em poesia. Num derradeiro movimento de resistência contra o fim, ainda pergunto: “Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho”...? A resposta, talvez seja dada, num longínquo amanhã, por quem cruzar o destino dos meus magros versos. Os lençóis de linho continuarão poluídos e manchados, além da dor, pelo vinho derramado no festim do quotidiano, da vida e do amor, além de todos os noturnos de Macau e do mundo.

## REFERÊNCIAS

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. Carlos Morais José. Macau: COD, 2017.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora*. Trad. Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

Recebido em 29 de dezembro de 2021

Aprovado em 30 de dezembro de 2021

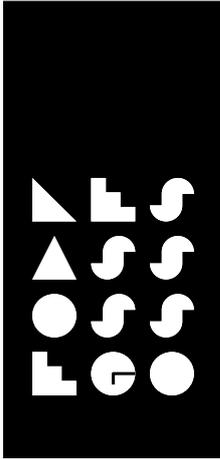
Dora Nunes Gago

Chefe do Departamento de Português da Universidade de Macau. Doutora em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade Nova de Lisboa. Foi pesquisadora de pós-doutorado na Universidade de Aveiro, com bolsa da FCT, e pesquisadora visitante na Universidade de Massachusetts, Amherst, EUA.

Contato: [doragago@um.edu.mo](mailto:doragago@um.edu.mo)

 <http://orcid.org/0000-0002-6300-1575>

A *Revista Desassossego* utiliza a **Licença Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.



**USP**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**DLCV**

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

---

Desassossego – v. 13, n. 26 (2021.2) – Semestral  
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em  
Literatura Portuguesa  
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900  
eISSN: 2175-3180  
CDD 869  
Licença: BY-NC-ND 4.0

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

---

## EDITORAS-CHEFES

MÔNICA SIMAS (CA' FOSCARI – UNIVERSIDADE DE VENEZA, ITÁLIA; UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## EDITORES RESPONSÁVEIS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)

## PARECERISTAS DO NÚMERO

ALLEID RIBEIRO MACHADO (UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, BRASIL)  
ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
ANDERSON HAKENHOAR DE MATOS (INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E  
TECNOLOGIA, BRASIL)  
CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CHARLES BORGES CASEMIRO (INSTITUTO FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)  
CLEBER RANIERI RIBAS DE ALMEIDA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL)  
DANILO RODRIGUES BUENO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FLAVIA MARIA CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
FLÁVIO RODRIGO PENTEADO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
GABRIELA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE LAVRAS, BRASIL)  
ILSE MARIA DA ROSA VIVIAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)  
JERONIMO PIZARRO (UNIVERSIDADE DE LOS ANDES, COLÔMBIA)  
MARCIA ARRUDA FRANCO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, BRASIL)  
MEIRE OLIVEIRA SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, BRASIL)  
MÔNICA SIMAS (CA' FOSCARI – UNIVERSIDADE DE VENEZA, ITÁLIA; UNIVERSIDADE DE  
SÃO PAULO, BRASIL)  
NUNO AMADO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO, BRASIL)  
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
THIAGO MAERKI DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)

## AUTORES DO NÚMERO

ANA CAROLINA BOTELHO (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
DÊNIS AUGUSTO SOUSA DA SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO,  
BRASIL)  
DIONÍSIO VILA MAIOR (UNIVERSIDADE ABERTA, PORTUGAL)  
DORA NUNES GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
DREYKON FERNANDES NASCIMENTO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)  
FELIPE MARCONDES DA COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
HENRIQUE GRIMALDI FIGUEIREDO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

HORACIO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
JULIANA MAFFEIS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL,  
BRASIL)  
LENI RIBEIRO LEITE (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)  
MARCELO CALDERARI MIGUEL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)  
MARCUS ALEXANDRE MOTTA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
PAULO FERREIRA (UNIVERSIDADE DA CAROLINA DO NORTE, EUA)  
RICCARDO COCCHI (UNIVERSIDADE ABERTA, PORTUGAL)  
ROBERTO XAVIER DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA  
FILHO”, BRASIL)  
RODOLPHO PEREIRA DO AMARAL (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
VALÉRIA VICENTE GERÔNIMO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA, BRASIL)

## CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)  
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE  
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)  
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)  
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)  
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)  
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)  
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)  
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)  
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)  
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)  
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)  
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)  
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)  
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)  
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

## REVISORES

Coordenador:

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL;  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

## DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

## FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

## PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)