

O autor segue a grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

FICHA TÉCNICA

Título: *Camões e Outros Contemporâneos*

Autor: *Helder Macedo*

Copyright © by Helder Macedo e Editorial Presença, Lisboa, 2017

Revisão: *Ana Salvador/Editorial Presença*

Imagem da capa: *Shutterstock*

Capa: *Vera Espinha/Editorial Presença*

Composição, impressão e acabamento: *Multitipo – Artes Gráficas, Lda.*

1.ª edição, Lisboa, Fevereiro, 2017

Depósito legal n.º 420 126/17

Reservados todos os direitos

para a língua portuguesa à

EDITORIAL PRESENÇA

Estrada das Palmeiras, 59

Queluz de Baixo

2730-132 BARCARENA

info@presenca.pt

www.presenca.pt

DO AUTOR

ENSAIO

Nós, Uma Leitura de Cesário Verde, Plátano, Lisboa, 1975 (4.^a ed., Presença, Lisboa, 1999)

Do Cancioneiro de Amigo (em colaboração com Stephen Reckert), Assírio & Alvim, Lisboa, 1976 (3.^a ed., 1996)

Camões: Some Poems (com Jonathan Griffin e Jorge de Sena), Menard Press, Londres, 1976 (2.^a ed., 1978)

Do Significado Oculto da Menina e Moça, Moraes, Lisboa, 1977. Prémio da Academia das Ciências de Lisboa (2.^a ed., Guimarães, Lisboa, 1999)

Contemporary Portuguese Poetry (com a colaboração de E. M. de Melo e Castro), Carcanet Press, Manchester, 1978

Camões e a Viagem Iniciática, Moraes, Lisboa, 1980. Edição revista e aumentada: Móbile, Rio de Janeiro, 2013; e Abysmo, Lisboa, 2013

The Purpose of Praise: Past and Future in The Lusíads by Luís de Camões, King's College London, 1983

Cesário Verde: O Romântico e o Feroz, &etc, Lisboa, 1988

Menina e Moça de Bernardim Ribeiro, Dom Quixote, Lisboa, 1990 (2.^a ed., 1999)

Studies of Portuguese Literature and History in Honour of Luís de Sousa Rebelo, Tamesis, Londres, 1992

The Dedalus Book of Portuguese Fantasy (com Eugénio Lisboa), trad. Margaret Jull Costa, Cambridge, 1995

Viagens do Olhar: Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português (com Fernando Gil), Campo das Letras, Porto, 1998. Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários e Prémio do PEN Clube Português. Ed. em inglês, 2007

Trinta Leituras, Presença, Lisboa, 2007

Obras de Bernardim Ribeiro (com Maurício Matos), Presença, Lisboa, 2010

POESIA E FICÇÃO

- Vesperal*, Folhas de Poesia, Lisboa, 1957
Das Fronteiras, Pedras Brancas, Covilhã, 1962
Poesia 1957-68, Moraes, Lisboa, 1969 (2.^a ed., 1971)
Poesia 1957-77, Moraes, Lisboa, 1979
Partes de África, Presença, Lisboa, 1991; Record, Rio de Janeiro, 1999.
Ed. italiana, 2010; ed. alemã, 2010; ed. inglesa, 2015
Viagem de Inverno, Presença, Lisboa, 1994
Pedro e Paula, Presença, Lisboa, 1998 (2.^a ed., 1998); Record, Rio de Janeiro, 1999. Ed. espanhola, 2002; ed. italiana, 2003
Viagem de Inverno e Outros Poemas, Record, Rio de Janeiro, 2000
Vícios e Virtudes, Presença, Lisboa, 2000 (2.^a ed., 2001); Record, Rio de Janeiro, 2002
Sem Nome, Presença, Lisboa, 2005; Record, Rio de Janeiro, 2006. Prémio do PEN Clube Português. Ed. espanhola, 2008; ed. italiana, 2011
Natália, Presença, Lisboa, 2009; Azougue, Rio de Janeiro, 2010
Poemas Novos e Velhos, Presença, Lisboa, 2011
Tão Longo Amor Tão Curta A Vida, Presença, Lisboa, 2013; Rocco, Rio de Janeiro, 2013. Ed. checa, 2016
Romance, Presença, 2015; Lumme, São Paulo, 2016

ÍNDICE

NOTA INTRODUTÓRIA	11
-------------------------	----

I

CAMÕES E A MODERNIDADE DA TRADIÇÃO

Uma cantiga de D. Dinis	15
Três faces de Eva	23
Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana.....	41
Uma cantiga de amigo de Bernardim Ribeiro?	68
Dois vilancetes de Luís de Camões na tradição medieval galego- -portuguesa	78
Camões: o imaginário da malandragem.....	95
Luso, filho de Baco	105
Transforma-se o amador na cousa amada	121

II

HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO

História como profecia, profecia como História: Fernão Lopes, António Vieira, Oliveira Martins	133
A alucinação na literatura.....	143

Don Quixote e Dulcinea	156
Eça de Queirós: o retrato da cópia	159
Fernando Pessoa, Cesário Verde e as ficções da identidade	162
M. Teixeira-Gomes: imaginação e memória.....	170
José Saramago e os caminhos do amor.....	185
<i>A Balada da Praia dos Cães</i> trinta anos depois	195

III

TESTEMUNHOS

Pensamentos e escritos (pós)coloniais: Partes de África	203
Sophia: casa branca em frente ao mar enorme.....	216
A utopia da negação	222
Mário Cesariny: raposa branca num campo de neve	231
Manuel de Castro na cidade inclinada	237
Sobras Completas.....	242
Uma poesia que aleija	250
Herberto Helder: Recomeçar	258

IV

TEXTOS E CONTEXTOS

Oito séculos de literatura	263
----------------------------------	-----

NOTA INTRODUTÓRIA

Contemporâneos são todos aqueles com quem vivemos. Daí o título desta colectânea de ensaios e de testemunhos, com Luís de Camões em predominante recorrência entre D. Dinis e Herberto Helder.

A escolha não foi fácil, tenho por aí muitas vidas dispersas. De uma lista inicial de quase o dobro, ficaram vinte e cinco. O livro termina com um algo ambicioso (mas sem dúvida omissivo) enquadramento analítico dos oito séculos de literatura portuguesa no seu contexto histórico e cultural. Esse *overview* foi-me encomendado pelos meus colegas de Oxford para um *Companion to Portuguese Literature* destinado primordialmente a um público universitário. Creio que esta versão portuguesa poderá também ajudar a contextualizar os textos aqui recolhidos.

Fiz alguns cortes, correcções ou acrescentamentos em vários textos; fundi parcialmente dois ou três; evitei sempre que possível repetições. Mas há deliberadas interconexões em vários deles. Os locais ou circunstâncias da primeira apresentação ou publicação são gratamente indicados a seguir a cada texto.

UMA CANTIGA DE D. DINIS

A escrita de qualquer obra depende, em larga medida, do contexto social e cultural. Também a leitura. Escrita e leitura têm, portanto, como referentes implícitos, códigos socioculturais que podem coincidir ou não. Se coincidem, a leitura é imediata. Se não coincidem, uma leitura imediata produz inevitáveis mal-entendidos. O problema torna-se exemplarmente evidente na leitura moderna da literatura medieval.

A sociedade medieval concebia-se como parte de uma totalidade metafísica de que o mundo material era o aspecto visível. Por isso a literatura medieval visava sempre a designar o concreto para significar o abstracto. A realidade concreta tinha, enquanto real e concreta, um valor semântico metafórico. Não hoje. E o leitor moderno que não refira o discurso medieval ao código sociocultural nele implícito entenderá, em função do seu próprio código, a designação da realidade concreta como a sua significação última. Na pior das hipóteses, o texto torna-se incompreensível por absurdo. Na melhor — se é melhor —, o texto fará sentido, mas erradamente, porque terá parecido fazer sentido total.

Exemplo do primeiro perigo, no campo da literatura portuguesa, é a persistente incompreensão dessa obra-prima de um Renascimento ideologicamente medieval que é a *Menina e Moça*. Terem alguns detectado «loucura» em Bernardim Ribeiro é na verdade um diagnóstico do método de leitura que necessitou de postulá-la¹. Exemplo do segundo

¹ V. Helder Macedo, *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Moraes, Lisboa, 1977 (2.^a ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1999).

perigo é a não menos persistente leitura das cantigas de amigo como meras descrições factuais, deliciosamente ingénuas, do dia-a-dia da vida medieval. A ingenuidade, no entanto, é do leitor que restringe ao meramente designativo uma linguagem cuja significação depende de uma superestrutura simbólica a que se refere e de que é a sábia aplicação. O discurso poético dos trovadores — produto de uma sociedade que se considerava, ela própria, expressão de uma realidade metafísica —, ao usar os significantes do mundo físico como metalinguagem (ou, mais propriamente, como «discurso de segundas intenções»), concretizava o simbólico. Tratava-se de uma metalinguagem que podia usar as palavras do mundo real porque este era então (como não é agora) concebido como o reflexo de uma ordem absoluta. A maneira moderna de pensar, pelo contrário, tende a conceber o símbolo como um processo de abstracção.

A progressão semântica linear de uma cantiga de amigo é quase inexistente. Leia-se a seguinte cantiga de D. Dinis:

Levantou-s'a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Levantou-s'a louçã,
levantou-s'alva,
e vai lavar delgadas
em o alto:
vai-las lavar alva.

Vai lavar camisas
(levantou-s'alva);
o vento lhas desvia
em o alto:
vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas
(levantou-s'alva);
o vento lhas levava
em o alto:
vai-las lavar alva.

O vento lhas desvia
(levantou-s'alva):
meteu-s'alva em ira
em o alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lhas levava
(levantou-s'alva);
meteu-s'alva em sanha
em o alto.
Vai-las lavar alva.²

O poema tem trinta versos, dos quais apenas sete são inteiramente novos no seu contexto: a primeira estrofe, e os versos «o vento lhas desvia» e «meteu-s'alva em ira». Todos os outros são versos repetidos ou sinónimos. Mas a técnica paralelística permite que o sentido de cada estrofe seja sucessivamente modulado, nas estrofes seguintes, numa série de variações amplificadoras; e o «leixa-pren», reproduzindo o último verso variável de um grupo estrófico no primeiro verso do grupo seguinte, integra sempre o que se segue naquilo que o precede. O poema não progride linearmente mas, por assim dizer, em círculos secantes de significação, sucessivas hipóstases semânticas que o refrão constantemente refere à primeira estrofe, o núcleo modular de todo o poema. A própria organização do discurso exemplifica, ao progredir por derivação, a maneira de pensar medieval.

² V. Stephen Reckert e Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976 (3.^a ed., 1996).

As cantigas paralelísticas têm em comum com a poesia concreta a quase abolição do tempo lógico-linear do discurso, submetido como está ao espaço que o institui. Mas aí as semelhanças param, porque a poesia concreta procura instituir-se a si própria, espacialmente, como, ao mesmo tempo, o objecto e sua expressão; e as cantigas paralelísticas visam a um sincretismo do tempo real e do intemporal. O seu discurso acontece num tempo ambíguo por elas instituído.

No plano narrativo imediato o poema de D. Dinis é efectivamente a pequena descrição de um episódio quotidiano rural que parece ser apenas: uma rapariga levanta-se de madrugada e vai lavar roupa que o vento leva e que ela, zangada, segue. No plano metafórico, o significado do poema é muito mais complexo, e, para o leitor ingénuo, extremamente surpreendente porque sem relação imediata com o narrado: descreve uma primeira experiência sexual que, por sua vez, caracteriza, no plano simbólico, o erotismo como uma força abstracta de cuja manifestação concreta o episódio narrado é uma exemplificação.

O poema começa por estabelecer uma deliberada imprecisão no significado da palavra «alva», no verso «levantou-s'alva». É um atributo de «velida»? Um seu quase sinónimo? Ou o verso significa «amanheceu»? Tudo isso ao mesmo tempo — e, portanto, muito mais. Esta básica plurissignificação simultânea constitui, aliás, o nódulo semântico do poema. A palavra «alva», porque usada simultaneamente em todos os seus sentidos, define uma perfeita identidade entre a moça e — por extensão metonímica — a própria água onde ela lava a roupa para, implicitamente, também a manter *alva*. E a mesma palavra «alva» é o nódulo morfológico e fonológico do poema. Com efeito, as suas sílabas — e muito especialmente as suas consoantes — recorrem através de todo o poema em sucessivas transliteraões. Observe-se, por exemplo, como os componentes do refrão «VAi-LAs LAVAr ALVA» são, praticamente, os da palavra «alva».

Só o valor semântico da palavra «vento» não parece depender da palavra «alva», representando, pelo contrário, qualquer coisa que se lhe opõe: o «vento» perturba a «alva» ao interromper a actividade de «lavar». Mas leia-se o poema em voz alta: a onomatopeia dos

sons em *v* e *l* que domina os seus versos é obsessivamente sugestiva do volver veloz da ventania. A deriva por transliteração da palavra «alva» torna-a portanto no significante do vento que vai agir sobre a própria «alva». Isto estabelece uma paradoxal relação de causa e efeito entre os dois significantes polarizados do poema — «alva» e «vento» — que não é justificada pelo valor designativo das palavras, nem, conseqüentemente, pela narrativa factual que o poema também é (a história da alva rapariga que se levanta de madrugada para ir lavar roupa que o vento leva, e que — como se tivesse causado inconscientemente a acção do vento — fica «em ira» por causa dele)³. Torna-se assim necessário entender as palavras «alva» e «vento» a um nível de abstracção que justifique a relação linguística contextual que o seu valor designativo não comporta. Isto automaticamente transpõe também para esse nível a própria narrativa concreta de que essas mesmas palavras, de pólos semânticos, passam a ser ao mesmo tempo as chaves simbólicas.

Os vários sentidos da palavra «alva» têm todos em comum uma sugestão de pureza. A madrugada é sempre «pura». E uma camponesa que lava ela mesma a roupa, ao sol, «em o alto», para ser ainda «alva» tem de ser muito jovem — o que realisticamente permite que a palavra seja entendida com o valor associativo de «virgem», aliás também comum: o branco é a cor tradicionalmente simbólica da virgindade. Quanto à actividade de lavar (limpar, purificar e, em suma, «alvejar»), ela própria é, afinal, o exercício da qualidade «alva», a núbil virgindade da «velida».

As «camisas», roupa feminina bem mais íntima do que a palavra moderna designa, eram usadas em contacto directo com o corpo nu, o que acentua o seu valor mágico de substituição metonímica de quem as usa, que aliás está na base de todos os feiticismos. Ora o lavá-las

³ A palavra «ira» não significa necessariamente apenas zanga ou desagrado, mas sugere também uma excitada resposta sexual. Mais avisada, a formosa Leonor camoniana teria ido «não segura». V. «Dois vilancetes de Camões e a tradição lírica medieval», neste livro.

constitui o ponto de incidência do «vento» na «alva». Recorde-se: no sonho de Nausícaa, Atena lembra-lhe que tem de ir lavar a roupa em preparação para as bodas. Enquanto a lava, vê Ulisses e deseja que o amante prometido seja como ele. A lavagem da roupa, tal como o banho nupcial, era (e ainda é nalgumas sociedades) um ritual simbólico da expectativa núbil, cujo significado profundo se relaciona com a arquetipal associação entre a água e a sensualidade feminina. As camisas são levadas pelo vento, o transportador do pólen, o mítico fecundador das éguas ibéricas, o amante — e, recorde-se, no quadro de Botticelli, o fecundador das águas de onde nasceu Vénus.

É a lavagem das camisas, como expressão da virgem expectativa núbil da «velida», que provoca o sopro fálico do vento. A relação linguística que o texto estabelece entre «alva» e «vento» é justificada no plano simbólico do poema e não no plano do real. A donzela *real* fica «em ira» quando o vento investe sobre as camisas que lava. Mas note-se que tinha ido lavar as camisas «em o alto», numa nascente ou ribeira num monte⁴. E o vento sopra sempre do «alto»: ao ir para o «alto» a velida, ou o que ela simboliza, foi colocar-se à mercê do vento, ou do que o vento simboliza. Tal como as transliterações da palavra «alva» sugeriram o movimento do vento, assim também a actividade simbólica da jovem alva necessitou da acção do vento. E quando a sua qualidade de «alva», representada pelas camisas que lava, é levada pelo vento para o alto, ela própria, pessoa real, mete-se «em ira em o alto», talvez mesmo com a alvura transformada num rubor sugerido pelas palavras «ira» e «sanha», e devido à violência de uma iniciação erótica implicitamente rejeitada ao nível da sua vontade pessoal, mas simbolicamente requerida pela sua condição biológica e social de núbil.

⁴ A palavra «alto» é frequentemente usada nas cantigas de amigo para significar o mar: mar alto (e por extensão, águas profundas e caudalosas). Embora dificilmente se possa entender aqui nesse sentido (seria absurdo, por exemplo, lavar roupa em água salgada), o eco desse significado, pela básica associação da água com a sensualidade feminina, traz à localização serrana deste poema uma ambiguidade sugestiva da complementaridade dos opostos «alva» e «vento» também já detectada pela análise textual.

Este complexíssimo poema de D. Dinis parece ser uma versão posterior (se é posterior) da cantiga de Pero Mõogo «Levou-s’ a loução», da qual substitui a arquetipal lavagem do cabelo pela ritualística lavagem das camisas, e a simbologia do cervo pela do vento — aquele «do monte», este «em o alto». Substitui também, o que é muito mais subtil, a imagem central do poema de Pero Mõogo — «o cervo do monte a águia volvia» — pela metáfora estrutural criada pela deriva consonantal do poema. Com efeito, em ambos os poemas aquilo que, respectivamente, a «águia» e a «alva» significam é «volvido» por aquilo que o «cervo» e o «vento» significam. Mas à imagem de Pero Mõogo corresponde, como um significante equivalente, a organização morfológica e fonológica do poema de D. Dinis. Por isso, a cantiga de D. Dinis é, simultaneamente, mais abstracta no seu significado simbólico, e mais concreta no uso dos seus significantes linguísticos — o que a coloca surpreendentemente próxima, ao mesmo tempo, da experimentação concretista dos nossos dias e da expressão simbolista do fim do século XIX. Por um lado, este poema, onde não há uma única imagem, constitui ele próprio o símbolo que o leitor tem de decifrar; por outro lado, é pelo uso de uma palavra-chave «alva» — em todos os seus valores semânticos ao mesmo tempo, e pela deriva permutatória dos seus componentes fonológicos e morfológicos, que D. Dinis, estabelecendo uma relação directa entre os significantes linguísticos do poema e o seu significado simbólico, transforma uma narrativa factual num episódio mítico.

O resultado é a própria realidade ser investida com o valor de mito, fundindo-se com ele sem com ele se confundir. Porque convém não esquecer que, no fim do poema, a rapariga que foi lavar roupa é também ainda apenas a rapariga que foi lavar apenas roupa e se zangou por o vento apenas vento a ter interrompido. A metalinguagem do poema tornou em metalinguagem o real quotidiano, tornando a rapariga mesma (porque a personificação humana e socialmente funcional de «alva») no ponto de articulação entre a sociedade real e o modelo mítico ou metafísico a partir do qual a sociedade é entendida. A rapariga transforma-se, assim, num símbolo ou num significante mítico real

dentro dessa sociedade. O que talvez — se deste exemplo se pode generalizar — ajude a explicar um pouco o estranho artifício que está na base de todas as cantigas de amigo: serem escritas por homens, numa sociedade controlada por homens, mas do ponto de vista da mulher, e muitas vezes em voz feminina.

[Stephen Reckert e Helder Macedo. *Do Cancioneiro de Amigo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1976; 3.^a edição, 1996.]