

O conjunto, para lá do qual a pedra, na curva / Da sua trajectória, passa em direcção final / À mão recipiente, sendo o ponto de encontro / Da pedra com a mão o centro da palma desta, / Razão pela qual se suspeita que a mão / Tenha ali estado desde sempre» (p. 218-9).

Ao gosto pelo experimentalismo, tão presente nos livros de 1971 e 1974, junta-se, em *Pássaro Paradísico*, de 1979, o estremecimento lírico, de regresso a um surrealismo feito de «detalhes / convulsivos», e que a presença no volume de Mário Cesariny como autor das ilustrações, não faz senão confirmar. Os poemas reflectem igualmente, no modo como reduzem a linguagem ao essencial, em versos frequentemente de uma só palavra que, pela sua ressonância imagística, se destaca do fluir discursivo, a familiaridade com a poesia de Cummings. Assim como a disposição das palavras na página, numa aparência «de cascatas / de frases», lembra toda uma tradição de desarticulação do discurso sensível aos efeitos de visualidade, e em que sobressaem experiências como as de Maiakovski e os caligramas de Apollinaire. A originalidade do caminho aqui seguido tem a garanti-la a inquietação de um espírito a deslizar permanentemente «para / a metamorfose / seguinte» e absorvido por uma visão interior, aquela que se realiza «por detrás / dos olhos».

Um dos pontos mais altos do seu itinerário poético, alcança-o M. S. Lourenço em *Nada Brahma*, de 1991 (2.ª ed., reorganizada e ampliada no presente volume), onde, segundo o próprio poeta, «o ideal de poesia como uma arte musical é sistematicamente realizado», dentro dos princípios do que ele mesmo chama uma estética neo-simbolista. A 1.ª edição de *Nada Brahma* foi acompanhada pela publicação de *Os Degraus do Parnaso* (2.ª edição integral no volume em epígrafe), um conjunto de textos que constituiriam, enquanto «reformulação narrativa» daquele livro, «uma reafirmação do mesmo ideal», ainda segundo um texto não assinado, mas seguramente da autoria de Lourenço, impresso na contracapa da 1.ª edição de *Os Degraus do Parnaso*. Conforme se explica no referido texto, em relação ao título escolhido para a colectânea, de acordo com o ideal da poesia como uma arte musical, «tudo o que existe (sânscrito *brahma*) é Som (sânscrito *nada*)». Não por acaso, certamente, Camilo Pessanha, o nosso simbolista que melhor terá realizado o ideal de aproximação da poesia à música, está no centro da homenagem que, no livro, também se presta a poetas portugueses que perseguiram esse ideal. Podemos vê-lo a subir os degraus do Parnaso, apoiando-se no programa definido por Verlaine na sua «Art poétique», e colocando, como se diz no *incipit* do poema, «Antes de tudo a Música», para, no início da estrofe final, em que ele próprio toma a fala, proclamar, com a solenidade que o latim empresta às suas palavras, «Musica et nunca et semper», ao mesmo tempo que associa o seu trabalho com as palavras ao «enigma», ao que é insusceptível de explicação.

Não é igualmente por acaso que, num livro que poderia ter como legenda o princípio enunciado por um dos mestres do esteticismo inglês, Walter Pater, de que «Toda a arte aspira à condição de Música», se podem encontrar *imitationes*, glosas, traduções, mais ou menos próximas relativamente ao original, de grandes figuras da tradição simbolista, como Wilde, Yeats, ou Stefan George. A inclusão de versões, adaptações, traduções de textos alheios num livro seu obedece, afinal, a um gesto inspirado em Pound, uma das suas referências mais constantes ao longo da vida: «A ideia principal de Pound [relativamente à tradução literária] era simples, como todas as suas ideias, e era a de que em cima da mesa de trabalho de um poeta existem, em diferentes estágios de preparação, diversas obras de arte literária: algumas são textos originalmente imaginados pelo poeta, alguns são textos imitados de outros poetas, outros são traduções de outros poetas: mas todos aspiram a ser obras de arte.»<sup>2</sup> E é também essa aspiração que move os textos críticos ou de outra índole insertos em *Os Degraus do Parnaso*, na sua magnífica *Kunstprosa* (prosa de arte), e que justifica plenamente a sua inclusão na obra literária de M. S. Lourenço.

Fernando J. B. Martinho

#### NOTAS

- \* M. S. Lourenço, *O Caminho dos Pisões*, ed. João Dionísio, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.
- <sup>1</sup> O título dado à sua obra literária, aqui reunida, *O Caminho dos Pisões*, cruza uma alusão a um caminho da Vila Velha de Sintra que Lourenço gostava de percorrer, e uma outra à *Epistola ad Pisones*, a *Arte Poética* de Horácio. Sobre a organização do volume, vide o importante artigo de João Dionísio, «A Edição de *O Caminho dos Pisões*, de M. S. Lourenço», *Românica*, n.º 19, 2010, p. 193-207.
- <sup>2</sup> Cf. entrevista a Miguel Tamen, in *A Teoria do Programa. Uma Homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M. S. Lourenço*, org. António M. Feijó e Miguel Tamen, Lisboa, 2007, p. 329.

#### DO ENSAIO COMO LITERATURA\*

«Porque livros de crítica literária, afinal, são sempre de espécie complicada: quase nunca são livros, ou quase sempre são ensaios disfarçados de livro. E esta complicação suplementa-se com outra, que procuro descrever no primeiro dos ensaios coligidos, que trata do ensaio, ou que acaba por defini-lo assim: o ensaio não é o conhecimento disfarçado de literatura — é a literatura disfarçada de reflexão, análise, conhecimento. O ensaio exemplifica o modo de a literatura se apresentar e gentilmente se oferecer

de objecto a um ramo específico e autónomo do conhecimento; e exemplifica o modo como, leviana ou sábia, se deixa encantar por quem exibir melhor domínio sobre a forma de proceder com a inteligência» (p. 8).

Digamos que, a uma primeira abordagem desta compilação de ensaios sobre crítica literária da autoria de Abel Barros Baptista, logo se nos afigura «de espécie complicada» o próprio título, que, engenhosamente, procede a uma dupla «encenação» da escrita sobre literatura como fabrico de um pensamento inteligente: o autor convoca, já para o título, já para o que o norteia enquanto crítico, a mesma ambiguidade que Pessoa deposita na carta a Casais Monteiro de 13 de Janeiro de 1935 ao referir ter inventado um heterónimo «de espécie complicada» para pregar uma partida a Sá-Carneiro.

Quer dizer: também a Abel Barros Baptista não escapa a ironia dessa pessoa diatriba e, deslocando a semântica dessa «partida» para o campo «sério» do ensaio, leva-nos a uma primeiríssima constatação: é que no subtítulo — *Ensaio de Crítica Literária* — a partida se começa a jogar sem termos a certeza de estar perante um adversário fiel às regras do jogo. Que leremos? Textos de exegese literária? Textos ensaísticos em torno de um problema, de mais vasta implicação, correlacionado com o movediço campo dos estudos literários? Assistiremos ao lance de dados de alguém tomado, enquanto crítico, por aquela missão educativa do gosto que animou, em tempos, o crítico T. S. Eliot? «De espécie complicada» define exactamente o quê? E o dizer-se «ensaio de crítica literária» não é já defender um sentido «literário» para a crítica e ensaio enquanto formas de conhecimento da literatura e do mundo e, por isso, formas em si mesmas de «literatura»?

Mas não cremos, como ironicamente escreve na «Advertência», que Abel Barros Baptista tenha escolhido mal o título para estes ensaios críticos. Na verdade, é animado pela ideia de «heteronímia como possibilidade permanente de falsificação» que o autor circunscreve o campo destes textos. Também aqui, por um efeito de síncrese, o ensaio crítico, a crítica do ensaio e a literatura vista sob a perspectiva do que o ensaio nela produz deixam de ser operações clássicas de hermenêutica ou de filologia para metamorfosear o ensaio em caminho metódico que tem como consequência a iluminação de textos literários, os quais só ajudados pelo ensaio (o ensaísta) podem ser Literatura. Logo: também aqui se pode parafrasear Pessoa — o ensaio (este livro?) entendido como possibilidade permanente de falsificação, mas que, nos próprios termos em que se apresenta («Ensaio de Crítica Literária»), não deixa de pressupor o gesto crítico como verdade última da ficção de que a Literatura, enquanto forma e sistema, se reveste.

O primeiro dos textos, que funciona como tese desta reunião crítica, versa sobre o desaparecimento do ensaio. Aí se parte de uma

insofismável verdade: «O desaparecimento do ensaio [...] refere-se ao fenómeno, raramente notado, da escassíssima presença do ensaio nos estudos oriundos da 'teoria literária.' Isto é, a teoria literária ocupou-se de quase tudo, de praticamente todos os géneros, ocupou-se muito de si mesma, mas deixou o ensaio, ou enquanto género ou enquanto forma, a bem dizer intocado» (p. 9). Esta asserção, a partir de cuja validade científica e incontornável se desenvolvem as leituras, mesmo exegéticas, subsequentes, converte o livro em excelente partida e jogo: o olhar do ensaísta Abel Barros Baptista — o funcionamento de uma inteligência crítica, que descreve, desmonta, considera as partes para compreender o todo (os diversos todos das obras ou problemas aqui em análise) — dá-se a ver em operações que vão da ironia à acérrima defesa de um método, de um caminho que valorize, segundo a velha lição de Sílvia Lima, o ensaio que o não seja tanto, isto é, um caminho interpretativo que aproxime o leitor — por ter lido uma crítica ou um ensaio — não daquilo que é simples descrição, mas do que exige a discriminação de uma obra pela mão do ensaísta. Discriminar, ver a forma e a função de um texto literário, dar a conhecer os modos como a literatura se faz literatura, eis a pedagogia, se aceitarmos o designativo, destes ensaios.

Num estilo, dir-se-ia, por vezes, «literário», Abel Barros Baptista torna o seu ensaísmo *res literaria*, num efeito que pretende «coisificar» o que sejam ensaio e crítica. Ciente de que «haja uma rivalidade, surda mas inexorável, entre a teoria literária e o ensaio [...] O que está em causa é o lugar do ensaio como forma privilegiada de conhecimento da literatura, desde logo, saber se o ensaio se afasta suficientemente da literatura para não ser por ela contaminado» (p. 11). O ensaísta, justamente, sentença: «A descrição que agora proponho seria esta: a teoria literária tem de pressupor uma literatura capaz de se conhecer a si mesma, e a teoria tem de ser teoria dessa capacidade, ou seja, a teoria literária é o perito que ensina a literatura a conhecer os modos como se conhece a si mesma», sem esquecer que nada será melhor, para comprovar esta hipótese de trabalho, do que aplicá-la a um objecto textual. Abel Barros Baptista escolhe o conto de Edgar Allan Poe, «A Carta Roubada», descartando o «debate em torno da possibilidade necessária do extravio ou a inevitabilidade de a carta regressar ao destino», optando por «uma modalidade de extravio que acaba por beneficiar sobretudo do problema policial», motivo que legitima «a integração dum ensaio no corpo do conto». O que ocupa o pensamento de Abel Barros Baptista é outro: elencar motivos outros — serão quatro — que no próprio funcionamento literário do conto do escritor americano escarpelizam o engendramento do conto enquanto conto, enquanto produto narrativo que só pode obedecer, por via do ensaio, a leis determinadas.

Da explicação geral de Dupin no conto de Poe à teoria que opõe, nesse conto, dois métodos diferentes de considerar o problema da carta roubada (o seguido por Dupin e o seguido pela Polícia para encontrar a carta), até à possibilidade de descrever esses métodos como caminhos de leitura de um mesmo problema (acima de tudo arquitetural e textual e não tanto um problema de actantes), o que o crítico estabelece é um princípio (universal?) de engendramento ensaístico: entre o detective amador e a Polícia, aquele que corre «o risco de se servir da imaginação e aquele que actua segundo as regras e protegido por elas», quais são os trajectos verdadeiramente mais fidedignos para resolver os casos de verosimilhança que a literatura (como a vida) nos coloca?

Chegar-se-á à conclusão de que o chamado «ensaio de método», aplicado ao conto de Poe, nos remete para o axial problema do ensaio enquanto ensaio: o ensaio pode ser literatura sem que um texto literário perca, por essa inclusão, a dimensão da literariedade, assim como um ensaio que siga os caminhos da criatividade não perde, por isso, a identidade do ensaio. Para além da exemplar e original tese do «enunciado adverso» — haver dentro de um enunciado literário um enunciado outro que o explicita de modo crítico (o caso de «A Carta Roubada» cuja narrativa se processa em torno das leis perscrutadoras do ensaio, ou da monografia) em que se estatui um texto literário —, há ainda neste primeiro texto algo que importa sublinhar. Abel Barros Baptista joga o seu ensaísmo entre a ironia de escrever sobre literatura, *como se* sobre ela, a partir dela, se pudessem extrair leis gerais sobre a teoria literária como campo de compreensão da arte da palavra (como se faz um texto literário?) e a literatura como um (in)verosímil campo de actuação do Homem que age, quantas vezes, *como se* estivesse vivendo um romance ou fosse uma personagem (e desde *O Professor e o Cemitério* que Abel expõe uma didáctica do texto crítico que dialoga com as leis inexoráveis — por absurdas — da existência humana feita literatura) tolhida por um romanesco imponderável.

Entre as leis do simulacro e da repetição, a que não será de todo alheio o magistério de Deleuze, temos que, nos textos dedicados a Pessoa (o que dá título a este livro), a Carlos de Oliveira (sobre *Uma Abelha na Chuva*) e mesmo no breve, mas magistral, «O Soneto na Era da Espectralidade Técnica», sobre Pessanha, o ensaio motiva a reflexão sobre casos humanos: o caso Pessoa e restante companhia heterónima (com relevância para a invenção «Cacairo»); o caso «Álvaro Silvestre» e o caso, digamos assim, técnico, que supõe um engendramento textual singularíssimo relativamente ao soneto em estudo.

Segundo Abel Barros Baptista, a questão central que se coloca ao pensarmos sobre Pessoa é (e que outra seria, na verdade?) a da falsificação autoral acompanhada de uma não menos grave posteridade

reservada ao caso Pessoa por, justamente, lhe serem póstumos (e falsos) os autenticamente «outros eus» criados pelo Poeta. Literalmente e em todos os sentidos, Abel Barros Baptista expõe a lucidez do paradoxo: os heterónimos nascem, na verdade, depois da morte do pai. Entre a verdade da ficção e a ficção da verdade, como questionar em ensaio e reconstituindo os caminhos de Gaspar Simões e Casais Monteiro em torno do problema da criação dos heterónimos, a possibilidade de serem, sem dúvida, reais as máscaras de Pessoa e, por meio delas, mais real do que o seu criador as criaturas Reis, Campos, Cacairo e esse «elemento» que era visto pelo autor empírico como um heterónimo mais? A partir de documentação diversa (de Casais Monteiro, *A Poesia de Fernando Pessoa*, por exemplo), Abel Barros Baptista procede ao escalpe da teoria: confronta Pessoa com os seus exegetas e determina que a carta sobre a génese dos heterónimos é uma dissimulação (mais uma) por meio de cuja escrita Pessoa fortifica as noções de manipulação e credulidade. É o momento, como sucedeu com Casais Monteiro, decerto, em que a crítica se confronta com os próprios limites do ponderável: Pessoa faz com que dois dos seus primeiros críticos tenham de entrar num regime teatralizado «invisível mas actuante, um ensemble dramático a movimentar-se onde ele [Casais] não o pode ver, nem avaliar» (p. 36).

Problema teórico-prático para a crítica inicial de Pessoa: como reduzir os «outros eus» a um centro personalizado, a um só que os activa e constrói? De resto, transferindo esse problema da unidade (da autenticidade, se quisermos), Abel Barros Baptista reposiciona os termos da questão heteronímica e, falando de Cacairo, interroga-se: «Será que Alberto Cacairo é afinal o poeta bucólico antes intentado mas já dispensado da intenção da partida, nascido por si mesmo, sem deliberação porque no êxtase indescritível?» (p. 37). O falhanço de um primeiro nascimento do pastor-poeta não é, de acordo com o que Abel Barros Baptista cita de Miguel Tamen, relevante. Relevante é que para a história deste heterónimo (e que poderíamos generalizar aos outros «eus»?) possamos rere o «caso Pessoa» segundo outro enunciado estranho dentro daquilo que constitui a galáxia pessoana: «Se Alberto Cacairo não nasceu de uma tralcaadeira é porque escapou primeiro e depois se impôs a Pessoa... Talvez: apanhou-o desprevenido [...], deu-lhe de contrapartida o êxtase e então nasceu contra ele» e só ulteriormente, em encenação epistolográfica, Pessoa virá a reclamar Cacairo para si, como artimanha sua.

Em «Instigações em Regime de Aguaceiros», que temos? É este, parece-nos, o caso mais óbvio de absoluta exegese literária, de desmontagem do texto literário — *Uma Abelha na Chuva* — naquilo que o faz ser literatura. Impõe-se a pergunta: ao proceder assim, tornar-se-á o ensaio sobre Carlos de Oliveira igualmente literatura? O caso é comple-

xamente simples: Abel Barros Baptista traça aqui a psicologia de Álvaro Silvestre, marido de Maria dos Prazeres, protagonista do romance do autor de *Finisterra*. O que é de sobrelevar — para além de o autor nos explicar o movimento de que se faz esta narrativa — é, porque disso se trata também, o *estilo* do ensaísta. Quer dizer: a escrita do ensaio pode fazer-se da esteticidade que vem do texto literário, da escrita do romance ou da poesia? Terá razão G. Douglas Atkins em aproximar a teoria literária daquilo que é, discursivamente, a literatura? A verdade é que não resulta inteiramente improcedente, nesse ensaio sobre o romance de Carlos de Oliveira, o próprio modo como Abel Barros Baptista inicialmente se apresenta enquanto crítico. O gesto é, aliás, uma das singularidades estilísticas do seu ensaísmo: «A folha de papel chegou ‘cuidadosamente dobrada’, não obstante a tarde invernosa, os maus caminhos, a lama nas botas: Medeiros, o jornalista, desdobrou-a, desfez-lhe os vincos um a um e leu o texto» (p. 55). Assim começa o ensaio «Instigações em Regime de Aguaceiros»; texto sobre construção da narração (e, logo, sobre técnica narratológica) em que se evidencia a destreza e o domínio exegético do autor de *Autobiografias* em torno de questões como as de representação romanesca, diegese e fantasma, isto é, de literariedade e construção de um universo possível num livro a várias vozes, instigadas por uma atmosfera tensional que, à luz do fundo psicológico das personagens que o autor se aplica a deslindar, conduz à tese metodicamente deduzida: «A instigação actua sempre sobre um Álvaro Silvestre subjugado, ilusoriamente restituído a si mesmo quando convencido de que, pela vingança sobre o cocheiro, atingiria o que a confissão não lhe permitiu nem lhe permitiria nunca atingir» (p. 77).

Em jeito final, diga-se que este volume, como se depreende do exposto, constitui um daqueles marcos críticos da nossa teoria literária que não pode deixar de ser referido entre a comunidade científica. O texto em *close reading* sobre Pessanha é um modelo de pensamento e de síntese. É certo que o fundo benjaminiano pode soar a eco a despropósito — «O Soneto na Era da Espectralidade Técnica» — mas está em causa, por meio dessa análise ao poema «Fonógrafo», observar como na linguagem literária de Pessanha se ostenta a crise entre técnica e homem, ou melhor, entre aquilo que, num fonógrafo, abre à modernidade técnica — a voz projectada num invisível eixo sonoro — e o que, pela convenção do soneto, convoca à ordem da sobrevivência de uma forma poética em conjugação com tema acrónico, posto que fantasma. O tema é aqui incontornável: na era da espectralidade técnica não haverá, no fim de contas, a diluição do próprio soneto? Se esta forma, como se vê no poema, guarda e regista os sons do fonógrafo, sem os transmitir, então, escrever-se um soneto de modo a fixar o que sai do

fonógrafo é, de algum modo, assumir que quem o escreve é «incapaz afinal de se constituir sujeito de coisa nenhuma: apenas lugar de passagem, dessa passagem que o soneto fixa e guarda» (p. 54).

Os quatro últimos textos versam sobre Modernismo Brasileiro (*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, org. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Editorial Caminho, 2008), sobre «O Cãnone como Formação», «Drummond Antimoderno» (já publicado como posfácio ao livro do poeta *Claro Enigma*, Lisboa, Livros Cotovia, 2006) e um outro, escrito para a revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Incontornáveis, axiais, quatro ensaios que mostram bem como não será imprudente pedir-se que seja um português a escrever sobre os estudos de literatura brasileira em Portugal. O facto em causa, visto do exterior, obriga a uma «determinação» do objecto científico, a literatura como reflexo de uma língua. Melhor assim: o distanciamento crítico ajuda à fundamentação de uma perspectiva de literatura brasileira num todo universal. Esta determinação leva à digressão de Abel Barros Baptista sobre «Ideia de Literatura Brasileira» (sem o costumado indefinido, «Uma»), mostrando bem como os estudiosos dos dois lados do Atlântico poderão ler uma literatura inassimilável, concepção que mais agrada ao espírito heterodoxo de Abel Barros Baptista.

António Carlos Cortez

\* Abel Barros Baptista, *De Espécie Complicada. Ensaios de Crítica Literária*, Coimbra, Angelus Novus, 2010.

## DO TEXTO ENQUANTO CORPO AO CORPO ENQUANTO TEXTO

Numa reflexão sobre a obra de Maria Gabriela Llansol, Silvina Rodrigues Lopes menciona aquele que considera ser «o olhar errante» da autora, o qual «paira numa zona de penumbra», lugar onde o sentido se insinua<sup>1</sup>. Errância do olhar, acrescentar-se-ia, que se justapõe ao de uma escrita que não se confina nem a uma circunstância textual (género), nem a uma irremediável distância face ao sujeito, enquanto objecto dessa mesma escrita. Algo de idêntico pode ser reconhecido na «errância da vida» que João Barrento identifica em Else Lasker-Schüler<sup>2</sup>. Também neste caso a escrita participa radicalmente de uma busca de sentido que se confunde com a experiência criativa.

Enquanto escrevia *Finisterra: Paisagem e Povoamento*, Carlos de Oliveira foi produzindo reflexões várias suscitadas pelo próprio processo de escrita. Em «Cosmogonia», cita a «primeira experiência: dar