COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

[Recensão crítica a 'Metamorfoses da Escrita. Húmus de Raul Brandão', de Maria João Reynaud]

Ernesto Rodrigues

Para citar este documento / To cite this document:

Ernesto Rodrigues, "[Recensão crítica a 'Metamorfoses da Escrita. Húmus de Raul Brandão', de Maria João Reynaud]", *Colóquio/Letras*, n.º 159/160, Jan. 2002, p. 482-484.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

ciatura datada da época da euforia estruturalista. Essa «aventura» (*sic*) favoreceu o desenvolvimento de um trabalho sistemático sobre a obra do escritor oitocentista conducente, afinal, ao projecto de uma edição crítica que restituísse os textos à sua versão mais fidedigna, projecto já em concretização e que o estudioso coordena. Este itinerário inscreve-se num percurso de docência, investigação, ensaística e direcção administrativa e científica (desde os Estudos Queirosianos, na Faculdade de Letras de Coimbra, à Fundação Eça de Queirós) perscrutável na informação curricular do Autor incluída no volume em apreço.

Como indicam o título e o subtítulo, trata-se de uma recolha de ensaios escritos ao longo de 15 anos, e caracterizados naturalmente por diferentes abordagens. Organizam-se em três secções, numa trajectória que representa também, de certo modo, a da reflexão queirosiana do A. até ao questionamento da *litera* do romancista: «Imagens», «Discursos» e «Eça de Queirós Revisto».

Na primeira secção, ciente dos protocolos e dos desafios da tarefa, Carlos Reis ocupa-se das imagens que o discurso queirosiano foi *representando* e *transformando* de texto para texto: as das instituições (incluindo a própria literatura), as da geração do autor oitocentista, as de escritores e as autorais.

Nesta secção de *presenças* notórias e notáveis, a primeira é a da *criação literária*, observada desde a mais tradicional elaboração ficcional da figura do *escritor* como *personagem* até ao moderno «gesto enviesado» de obra irrealizada de Fradique Mendes (cf. p. 29). Segue-se a análise da presença do romantismo na obra queirosiana, quer destacando momentos textuais privilegiados (como «Um Génio Que Era Um Santo» do *In Memoriam* de Antero ou *A Ilustre Casa de Ramires*), quer examinando o itinerário criador de Eça, quer, ainda, oscilando entre os seus textos ficcionais e os de reflexão. Também Coimbra se faz vislumbrar, em registo nostálgico, crítico e incisivo ou largamente descritivo. Antero, entre a amizade, a cumplicidade estético-ideológica e a admiração clara ou imprecisa, vai sendo oscilantemente configurado como grande protagonista da geração, «bardo dos tempos novos». Camilo é o interlocutor de uma polémica virtual, justificada pelas fracturas estético-ideológicas, cuja irrealização se perscruta; António Sérgio surge como leitor cujas «limitações teórico-metodológicas» se recenseiam (cf. p. 90).

Na secção «Discursos», Carlos Reis procura observar o modo como Eça propôs temas, valores e figuras responsáveis por outros discursos, com realce para Fradique Mendes: o do naturalismo, do qual o autor se aproxima para depois se distanciar; o da História, claramente inscrito na ficção e sintonizado, no plano filosófico, com o de Oliveira Martins; a crítica a uma burguesia liberal moralmente inquinada; a pluridiscursividade, a alteridade e o desdobramento desde *Os Maias* a Fradique, «esboço heteronímico» e «precursor da modernidade» (p. 155).

Por último, em «Eça de Queirós Revisto», Carlos Reis dá conta de aspectos relacionados com o trabalho da edição crítica e o conhecimento da «oficina queirosiana»: da sistemática reescrita de edição para edição (revisões e refundições) e de texto para texto, numa «prática alargada de transtextualidade» ou «autotranstextualidade» (p. 179) e do «síndrome do plágio», em Eça de Queirós, até à exposição do plano editorial em via de concretização pela equipa que coordena.

No conjunto, portanto, Carlos Reis oferece-nos uma perspectivação diversificada da obra queirosiana, deixando-se ver também na sua oficina de leitor (transitando de um tipo de abordagem para outro, recenseando diferentemente o mesmo material, expandindo a observação no sentido da História, da literatura de outra autoria, restringindo-a e aprofundando-a na busca da textualidade mais rigorosa, etc.), seguindo uma trajectória que, além de representar a da sua leitura de Eça, acaba também por fazê-lo em relação à dos estudos queirosianos em geral, no âmbito dos quais o ensaísta se salienta e cuja dinâmica tem influenciado.

Annabela Rita

MARIA JOÃO REYNAUD

METAMORFOSES DA ESCRITA
«HÚMUS», DE RAUL BRANDÃO

Col. Campo da Literatura / Ensaio
Porto, Campo das Letras Editores / 2000

Uma «rápida travessia da obra de Raul Brandão», em introdução subintitulada «No limiar da Modernidade», busca «pôr em evidência as linhas de força de uma estética invulgarmente coesa e que tem em *Húmus* a sua realização mais perfeita» (p. 55).

Analisando K. Maurício, «figura literária criada por Raul Brandão» como «protótipo do artista decadente e nevropata» (p. 23) — inspirado, até no seu proudhonismo, no Maurício/António Pedro Lopes de Mendonça de *Memórias de Um Doido* (1849, 1859), a que se não presta atenção, e antecipa, igualmente, o jogo de reescrita de *Húmus* —, vemos esboçados «os grandes temas brandonianos: a dualidade do 'eu', a vida como ilusão, a dor, a miséria, a marginalidade, a morte, a denúncia do grotesco e o

absurdo da condição humana. Essa rede temática é o substrato de uma construção simbólica onde já se torna patente o pendor expressionista de toda a sua obra e um inconformismo estético que afirma uma postura inequivocamente moderna, reveladora de um sentido crítico e de um poder de negação não assimilável às tendências literárias da época» (p. 28).

À frente, sobre *Os Pobres*, o grotesco é dito «um dos vectores fundamentais da poética brandoniana» (p. 36), ao qual se associa, agora sobre *A Farsa*, «*vocação expressionista*» (p. 41), coligando-se «à dialéctica do *ser* e do *parecer* e ao tema da *máscara*» (p. 38). O trágico da *representação* resgata-se pelo sonho.

É com «uma espécie de fervor» (p. 58) por *Húmus* que se abrem, logo, três partes, Conclusão, Posfácio (de uma página), Anexos e Bibliografia Selectiva. Entende-se a paixão em quem, simultaneamente, preparava a respectiva edição crítica em três volumes (Porto, Campo das Letras, 2000) e, na relação com a bibliografia crítica, a qualifica, empática e pouco universitariamente, ora como «magnífico estudo», «belas palavras» (p. 44), ou «admirável formulação» (p. 65), etc. Sente-se o ar de família em centenares de páginas que reuniremos, doravante, ao terço final de Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão* (Lisboa, Edições Cosmos, 1999; sobretudo, p. 242-362).

Com três versões-*reescritas* (1917, 1921, 1926), *Húmus* suscita «um processo descontínuo de *enunciação escrita* muito complexo, em que cada uma delas se apresenta como uma *variação* da mesma obra» (p. 56). O autor, que assim vira leitor forçado, torna-se *instância de escrita*: observar «os fenómenos de transformação interna, de carácter microstrutural e macrostrutural, que resultam de uma prolongada tensão entre a escrita e o texto no acto da sua produção» (p. 57), será objecto dos capítulos seguintes, com apoio, nomeadamente, na narratologia e na crítica genética de língua francesa.

A aridez genética será o instante mais sugestivo (p. 67-133), na dilucidação entretanto empreendida de conceitos como ritmo ou Livro, dessa «condição dramática da escrita» (p. 112), cujas metamorfoses ocorrem por supressão, deslocamento e acrescento. Considerando-se não variantes, mas «diferentes retextualizações de um *livro possível*» (p. 115), retoma-se análise sobre a indecisa genologia de *Húmus*, com esbatimento do que, na *princeps*, era «realidade referencial e histórica» (p. 325-6); trata-se, afinal, de matriz «essencialmente musical (à maneira simbolista)» (p. 163) e «narrativa onírica» fragmentária, ou «poética» — como dirá a Terceira Parte —, de tom lírico na abertura, com que se orienta leitura também *in progress*. Recuperando os gramáticos da narrativa, a A. mostra-se, metodologicamente, no exercício da certeza (são inquestionáveis os princípios da redundância e da repetição), da regular interrogação (com assomos retóricos) e do dubitativo (da ordem do indício, do *parece ser*).

Nesta última modalidade, podemos encontrar, a par de dogmatismos que são um risco da actividade ensaística, evitáveis fragilidades (quem sabe o que é «importante» para um autor? o que significa «pouco significativo»? onde está o «aleatório», se não o detectamos ou procuramos interpretar? como se justifica uma insinuada «motivação»? e «ludismo», porquê?), fragilidades que, convenhamos, nem a psicanálise mais aguda algum dia resolverá. A citação é longa, por exemplar, e síntese do projecto metamórfico: «As intervenções do Autor, de versão para versão, não se situam todas ao mesmo nível: as menos numerosas dizem respeito à manifestação estilística do conteúdo (são variações de ordem estilística, pouco significativas no cômputo geral das alterações); aquelas que são efectivamente importantes vão no sentido de conferir à narrativa um maior equilíbrio rítmico-semântico, ou seja, de reorganizar ritmicamente o conteúdo, de modo a que se intensifique um efeito de abertura, referível a uma estética heterodoxa do 'inacabamento'. No entanto, essas intervenções devem ser sempre consideradas em estreita conexão com a *natureza fragmentária* da obra, o que pode explicar o carácter aleatório de um certo número de operações enunciativas que indiciam uma motivação rítmica de índole subjectiva. Nestes casos, a reelaboração textual parece ser supeditada por um sentido lúdico da variação, que põe à prova a flexibilidade da estrutura composicional.» (p. 254.)

Dos motivos versados na Terceira Parte, sobre narratividade e transgressão lírica, relevemos a tónica colocada no «enclausuramento do tempo» no «'presente discursivo'» (p. 357-60) — que tão inspirador será para José Rodrigues Miguéis — e chamada do *nouveau roman*, comparação, entre outras, que já reclamáramos em nótula sobre o Guilherme de Castilho de *Vida e Obra de Raul Brandão* (in *Tempo*, Lisboa, 26-VII-1979), agora aprofundado em muitos aspectos.

Apesar da corrigenda, gralhas enxameiam (p. 64, 65, 155, 239, 255, 262, 338, 469, 470, 472, 475, 489); ou hesitação (macrostrutural, p. 57 / macroestrutural, p. 194); e distracções (frase incompleta na p. 133: «quatro anos [antes] de morrer»; na p. 356, a 2.ª edição da obra citada é de 1986 e não 1964); galicismos (ai, aquele *massivamente*, p. 105); os controversos e já implantados *deícticos*, como apren-

demos, deviam ser *dícticos*; enfim, se o travessão é um operador brandoniano «intencional», porque há-de ser um «abuso» (p. 378)?

Ernesto Rodrigues

ROSA MARIA MARTELO

CARLOS DE OLIVEIRA E A REFERÊNCIA EM POESIA

Col. Campo da Literatura

Porto, Campo das Letras Editores / 1998

A aproximação a Carlos de Oliveira não pode prescindir da relação do autor com o movimento neo-realista, sendo que, na sua tese de licenciatura *Contribuição para Uma Estética Realista*, de 1947, o próprio escreve: «Uma vez que não pode fugir à luta, todo o artista se transforma num combatente e toda a arte numa arte de combate» (citado por Rosa Maria Martelo, p. 218). Tais palavras podem considerar-se a especificação da célebre epígrafe de *Gaibéus*, romance publicado oito anos antes, na qual Alves Redol afecta o maior desprezo pela literatura em nome da vontade de «ser um documentário humano».

A referência parece invadir todo o espaço da literatura e saturá-lo. E não é só do conhecimento (ou reconhecimento) de aspectos da realidade humana que se trata, mas também de uma performatividade precisa, em termos de intervenção concreta e de «combate» — portanto, não só representação como acção política virada para a transformação do seu contexto.

De modo que a análise de Rosa Maria Martelo, de grande fôlego e complexidade, nos avisa desde o título que não vai evitar o magno óbice da referência — que aparece contra a corrente da arte moderna, não-aristotélica e formalista, conceptualizada, digamos com alguma extensão, de Poe a Pessoa. É uma questão menos da lírica que da ficção, se considerarmos certos traços dados pela tradição como distintivos de cada uma, mas emerge no neo-realismo mais que noutra poética, pois ele aspira a fundar-se na própria ciência económica, sociológica e política, envolto como numa bandeira na sua posição ética, extra-estética, que torna toda a prática artística numa sinalização mais ou menos informativa ou a subsume numa guerra de libertação travada segundo programas políticos.

A Autora não parece colocar a questão em termos teóricos, mas em termos *poéticos*: a vontade neo-realista de instrumentalizar a poesia é lida, em geral, como um dado ideológico que o exercício da escrita acaba por desfazer na sua própria possibilidade.

Assim, a corrente da arte moderna não tem aqui pertinência na sua metamorfose vanguardista. Nesta perspectiva, tornar-se-ia evidente que a recusa da autonomia do estético e a assunção da performatividade pública, concebida em termos políticos concretos, já se tinha tornado matéria conhecida ao longo das décadas de 10 e 20. O futurismo, por exemplo, chegara mesmo a constituir-se como partido político em Itália. Por outras palavras, a leitura da poesia neo-realista não se insere aqui numa linha que a reconduza à odisseia das revoltas e apaixonadas relações e dissoluções — específicas da modernidade — entre o artista e o seu público, mas antes se preocupa com a discussão da sua proposta de reformulação do dispositivo Poe-Pessoa, buscando apoio na matriz realista pré-moderna em alguns casos, ou perseguindo novos modos realistas como em Carlos de Oliveira, o que é, de facto, uma via que religa a palavra poética, o mundo do sentido e o sentido do mundo.

Deste modo, aquela que parecia opção menos teórica e mais literária cedo se mostra orientada pela questão conceptual da referência, ou a da relação entre literatura e realidade — que Rosa Maria Martelo começa por expor nas versões linguísticas e filosóficas, e sobretudo à luz da estética analítica de Nelson Goodman —, sobredeterminante na leitura da poesia de Carlos de Oliveira. Tal não significa que o ensaio tenha visado a questão da referência tomando como exemplo concreto esta poesia, mas, inversamente, que na poesia de Carlos de Oliveira essa questão se coloca de forma essencial, tornando-se assim a sua leitura um modo de a pensar. Nomeadamente, e conforme se vai mostrando em teoria e em acto, enquanto «redescrição do mundo».

Uma extrema consciência filológica enforma o procedimento crítico da A. — nas suas palavras, uma «espeleologia textual» (p. 20). Logo nas páginas iniciais, a comparação com os casos de Mário Dionísio e de Vergílio Ferreira, que preferem preservar em reedição a «versão original» dos primeiros livros, serve para tornar nítida a qualidade hipertextual da escrita de Carlos de Oliveira tal como hoje se nos apresenta. O facto de este ter escolhido reescrever os próprios poemas em momentos diferentes da História obriga a leitura a distinguir esses momentos de um percurso genético e a ser capaz de perceber os modos da metamorfose. Assim, há dois capítulos com trabalho de comparação de variantes nas campanhas de reescrita de *Poesias* (1962) e de *Trabalho Poético* (1976), bem como anexos que exibem outros exemplos de mutações textuais.

Em última análise, a própria ideia-base da interpretação desenvolvida, segundo a qual a dimensão macrotextual se mantém em tensão