

## Ecos da poesia portuguesa na poesia de Carlos Pena Filho

Ângela Sarmento

<sup>1</sup> Sobre tudo depois da publicação de *Livro Geral* (1959), que termina com o longo poema até então inédito, «Guia Prático da Cidade do Recife», Carlos Pena Filho foi celebrado como poeta representativo dessa cidade, sendo objecto de várias homenagens locais e sendo até evocado num busto na Praça da Faculdade de Direito do Recife, em frente ao Parque 15 de Maio e numa lápide no bar Savoy.

Saliente-se também o apreço que a crítica manifestou por *Memórias do Rio Sarapuí* desde que foi publicado, em 1956 (Recife, Gráfico Amador). Aqui o local referido, se não é directamente o Recife, é Pernambuco ou o Nordeste.

<sup>2</sup> Carlos Pena Filho, se bem que cronologicamente situado na geração literária de 15, não se atém aos *formalismo abstracção* que tantas vezes lhe são imputados e que, de algum modo, pratica, mas só «em certos momentos», como reconhece Manuel Bandeira: «Carlos Pena Filho! que pode ser em tantos momentos raro e quintessenciado, soube, nos temas da terra natal, apoiar-se firmemente nos metros e no estilo do povo». (in Edilberto Coutinho, *O Livro de Carlos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985, p. 122). O próprio Carlos Pena Filho se pronunciou sobre o trabalho da sua geração: «Nosso grupo de novos, desde seu aparecimento literário, se restringiu a pesquisas formais. Queremos o aproveitamento da palavra, visando a revalorização na estrutura do poema. Dissotudo, resultou uma poesia muito pouco humana. Entretanto, a experiência não se perdeu. O caminho percorrido e as conquistas feitas estão aí. Resta agora aproveitá-las em coisas mais concretas. Este passo é difícil e bem poucos transporto os limites por nós mesmos criados. Mas estou certo de que, aquele que conseguir esse ponto, marcará uma fase dentro da poesia brasileira» (em entrevista a Maurício Meira, in *Última Hora*, Rio de Janeiro, 25.7.1955; cit. por Edilberto Coutinho, *op. cit.*, p. 103, nota 4).

<sup>3</sup> Dado que a obra de Carlos Pena Filho tem tido uma circulação bastante restrita, optámos por transcrever mesmo as citações mais longas. Serão no total 6.ª ed. de *Livro Geral*, Recife, Liecu Editora, 1999.

N uma parte substancial da sua obra poética, Carlos Pena Filho (1929-1960) tomou como referente o Recife<sup>1</sup>, a cidade que habitou, ou as zonas englobantes de Pernambuco e do nordeste brasileiro. A Portugal, o país dos pais e onde passou alguns anos da infância, não convoca senão através de breves referências a «portugueses» de quem dá uma imagem nem sempre muito positiva.

E, no entanto, um leitor português não pode deixar de interpretar aquelas alusões explícitas, e outras mais veladas, como indícios da actualização de uma certa tradição poética portuguesa. De textos como os que compõem «Nordesteiro», «Cinco Aparições» e «Guia Prático da Cidade do Recife», do seu *Livro Geral* (1959), ressaltam várias marcas estilístico-temáticas típicas do romancista e do cancionista populares portugueses (a sua métrica, ritmos, tonalidades e alguns motivos), que conjuga com traços de uma poesia culta (também ela em parte devedora dessa tradição), representada por autores como Camões, Fernando Pessoa e, sobretudo, António Nobre, a quem o poeta recifense se terá mostrado mais sensível. Carlos Pena Filho aproxima-se destes poetas nos motivos, na expressão, e principalmente na imitação que faz do seu modo épico e lírico (na conjugação particular dos dois), para representar uma realidade local brasileira<sup>2</sup> que não esconde a *contaminação* nem a presença de um certo discurso português. As três únicas referências directas a

Portugal ou aos portugueses presentes na obra de Carlos Pena Filho encontram-se no «Guia Prático da Cidade do Recife». Trata-se de um poema de 356 versos distribuídos por subpartes de estrofes de tamanho irregular, em redondilha maior, onde o enunciador traça um itinerário poético do Recife, que não é fisicamente exequível, porque é construído em torno de associações mentais e discursivas dialécticas, como se deduz pelos subtítulos orientadores da leitura, os quais marcam, entre outros, limites temporais, geográficos, culturais, económicos e éticos. Este poema é, pois, formado por longos momentos de descrição, onde se pretende representar uma cidade que no momento se encontra em estado de decadência, e que, consequentemente, o enunciador pretende resgatar. Assim, o «Guia Prático da Cidade do Recife» apresenta também momentos de apelo épico à revolução. A primeira referência situa-se logo no início<sup>3</sup>:

«Outrora o tempo era intacto  
em seus braços prolongados  
e em suas línguas de areia,  
[...]

chegou, tranquilo e exacto,  
o argonauta do improviso,  
trazendo o sol na cabeça  
e o mar no fundo dos olhos,  
um gosto de azul na boca  
sob a audácia dos bigodes  
flamengos e retorcidos.  
Mas, depois de algumas bulhas

com o português cristão  
e alguns segredos de amor  
com as donzelas de então,  
escorraçado voltou,  
deixando-nos essas coisas  
que a sua presença atestam:  
algumas mulheres prenhas  
destes Wanderleys que restam.»  
(«O Navegador Holandês», pp. 129, 130)

A segunda referência aparece na parte dedicada ao bairro de «São José» (por contraponto aos «horizontes molhados» - o mar, o rio, a praia, o mangue, o cais...):

«[bairro] de ruas de casas juntas,  
cariadas, mas de pé.  
De classe média arruinada,  
mas de gravata e até  
missa ao domingo, pois sempre  
é bom ter alguma fé.  
Bairro português que outrora  
foi de viver e poupar;  
nascer, crescer e casar  
naquela igreja chamada  
São José de Ribamar.»  
(«SÃO JOSÉ», p. 139)

A terceira referência surge quase no fim do poema:

«Ainda existe muita coisa  
de bom e ruim pra contar,  
mas como sou conhecido  
por discreto no falar,  
irei, agora, evitar.  
Mas não sem antes passar  
pelos armazéns de estiva,  
mar dos nossos tubarões,  
de brasileiros sabidos,  
portugueses sabidões  
que na vida leram menos  
que o olho cego de Camões,  
mas que em patacas possuem  
muito mais que Ali Babá  
e os seus quarenta ladrões.  
É por isso que aos domingos,  
cada qual na sua Igreja  
reza, assim, as orações:  
-Sobe, sobe, meu gajeiro,  
naquele mastro real,  
vê se descobres um meio  
de aumentar meu capital'.  
-Vendendo carne de charque  
importando bacalhau,  
dizendo que prata é ouro  
e latão é bom metal.  
É assim que vivemos desde  
Pedro Álvares Cabral,  
pois o Papa já nos pôs,

no Trato das Tordesilhas,  
além do bem e do mal' ».  
(«Secos & Molhados», pp. 141, 142)

Nestas três referências a concepção do «português» não é muito favorável. Na primeira, o «português cristão» aparece a lutar com o «holandês»; na segunda, o português «de hoje» é visto como homem da classe média que se fixou no bairro, em ruínas, de S. José, onde «outrora» mantinha uma vida elementar, marcada pela poupança. Na terceira, mais óbvia, degrada-se a imagem do português, caracterizado como «sabidão», iletrado, rico, ganancioso, hipócrita e aldrabão ou charlatão. Portugal e os portugueses são ainda convocados, de modo menos directo, através de três metonímias, neste último fragmento textual: são referidos os nomes de Pedro Álvares Cabral, o de Camões e são citados, parodicamente, dois hemistíquios de um dos mais populares textos da tradição poética portuguesa, «Nau Catrineta». Note-se como até o estatuto destas figuras e deste romance parece inflectido: Pedro Álvares Cabral é tido como marco cronológico de uma vivência amoral de decadência progressiva, Camões é tomado disfemisticamente pelo seu «olho cego»<sup>5</sup> e o discurso da «Nau Catrineta» é entrosado no de um dos mais desonestos habitantes da cidade. Todavia, e se, por um lado, Portugal e os portugueses surgem conotados com momentos de violência, de ruína e de corrupção vivenciados no Recife, e expressos no poema através de referências mais e menos explícitas, por outro lado essas mesmas alusões permitem reabilitar a sua [de Portugal e dos portugueses] imagem, ao apontar para um tempo glorioso do passado português, que na altura era também brasileiro, e podem, por isso, essas mesmas alusões, ser lidas como indiciadoras da existência de um texto paralelo que se escreve, ou lê, em imbricação com o texto de superfície, e que se inscreve na lírica tradicional portuguesa, assimilada já por uma realidade e por um discurso poéticos brasileiros.

A simples menção a Camões e a citação dos versos «Sobe, sobe, meu gajeiro, / naquele mastro real», sugerem a presença d'Os Lusíadas e do romance popular, a «Nau Catrineta»<sup>6</sup>, e pedem que se estude na poesia de Carlos Pena Filho

<sup>5</sup> Seguimos aqui a lição da primeira edição do *Livro Gentil* (Rio de Janeiro, São José, 1959) onde se prefere o «&», significativo neste contexto de corrupção económica e comercial.

<sup>6</sup> Leia-se a ressalva a esta afirmação três parágrafos adiante, onde se remete para a nota 9.

<sup>7</sup> A «Nau Catrineta» pode lembrar *Os Lusíadas*, por um lado, e, por outro, um texto, também de correlato da obra camoniana, a que o seu compilador, Bernardo Gomes de Brito (em 1755) deu o título de *A História Trágico-Marítima. Em que se contém o naufrágio, mantos Naufrágio que tiveram os Navegadores de Portugal, depois que se fez, em ocasião a Navegação da Índia*. Um dos naufrágios relatados é o passado por Jorge de Albuquerque Coelho vindo do Brasil para este Reino no ano de 1565, escrito por Bento Teixeira Pinto, que se achou no dito naufrágio; e que, como julga Garrett (cf. nota introdutória a «Nau Catrineta», in *Romancero*, s.l., Ulisseia, 1997), não está muito longe de se parecer com a do romance presente. Larga e difícil viagem, temporais assombrosos, fome extrema, tentativas de devorarem os mortos, resistência do comandante a esta bruteza, milagroso surgir à barra de Lisboa quando menos o esperavam, e quando menos sabiam em que paragens se achassem - tudo isto há na prosa da narração, e até o poético episódio de estarem a ver os monumentos e bosques de Sintra sem os reconhecer - como na chácara se viam, pela falsa miragem do demónio, as três meninas debaixo do lampal. (p. 553)

De referir ainda que o exemplar comandante da embarcação, de espírito religioso e elevado, altruísta, justiciero e virtuoso, Jorge de Albuquerque Coelho, era irmão do capitão e governador da Capitania de Pernambuco, Duarte de Albuquerque Coelho, que o chamou para o Brasil no sentido de ele, eleito «geral da guerra», o auxiliar na conquista da dita Capitania. (cf. «Naufrágio que passou Jorge Coelho de Albuquerque vindo do Brasil para este Reino no ano de 1565, escrito por Bento Teixeira Pinto, que se achou no dito naufrágio», in Bernardo Gomes de Brito (Org.), *História Trágico-Marítima* (II vol.), Mem Martins, Europa-América, s.d.

algumas constantes típicas destes dois textos representativos da tradição poética portuguesa: um modo épico-narrativo de glorificação e de exemplaridade, que se cruza, em graus variáveis, com um lirismo essencial, descritivo e evocativo; uma temporalidade estruturante; alguma transcendência; motivos marítimos; religiosidade; tensão enunciativa de cariz oralizante e registo popular ou «tom alto e sublimado», de acordo com a escolha estilística e o código estético do autor ou do texto *parodiado*<sup>7</sup>.

O «Guia Prático da Cidade do Recife» está construído «à maneira de» *Os Lusíadas* da poesia popular<sup>8</sup>. Aliás, a referência ao «olho cego de Camões», que atrás tomáramos por um disfemismo, assume, neste contexto, uma outra conotação. Como bem notou Gilberto Mendonça Teles<sup>9</sup>, este sintagma representa a concretização de um fenómeno atestado por vários estudiosos, e que é a assimilação da figura de Camões pelo imaginário popular brasileiro<sup>10</sup>. O poema de Carlos Pena Filho segue, em grande parte, o modelo da «Nau Catrineta». Reconhecemos dois dos seus hemistíquios, «Sobe, sobe, meu gajeiro, / naquele mastro real»<sup>11</sup>, e identificamos a estrutura formal deste romance no texto do poeta recifense: versos de quinze sílabas - ou a sua divisão em dois hemistíquios de redondilha maior, como aliás aparece transcrita a «Nau Catrineta» em algumas versões<sup>12</sup>, - em rima toante - à qual a sensibilidade musical de Carlos Pena Filho se mantém fiel, ainda que não utilize um esquema rimático único. Do ponto de vista da forma do conteúdo também parece haver alguma semelhança. Tratando-se, como vimos, de um romance marítimo que se relaciona historicamente com os tempos áureos dos Descobrimentos portugueses<sup>13</sup>, mas que se reporta a um momento menos glorioso (o naufrágio) que, no entanto, é superado e que, para além disso, realça, até pelo registo, a intervenção popular, a «Nau Catrineta», ainda que não seja recuperada pela sua história, i. e., ainda que não seja actualizado, pelo discurso, o seu esquema de acção e personagens envolvidas, permite uma leitura paralela em termos semântico-funcionais e vale pelo enaltecimento de feitos extraordinários em situação de

decadência, e pelo *exemplum*<sup>14</sup>.

A presença do *Romanceiro Popular Português* faz-se também sentir nas composições que Carlos Pena Filho reuniu em torno do título «Nordesterro». São poemas de registo popular, pela métrica, pelo ritmo, pela rima, pelo léxico, estruturados em torno de acção de um herói que se toma por colectivo, ou que representa mesmo uma figura resgatada do imaginário popular brasileiro, neste caso, nordestino. A missão de que estes heróis estão investidos é determinada pela agrura do meio em que se movem e que os torna exilados, no sertão, como numa ilha de onde estão impedidos de sair. Num dos poemas chega a usar-se uma metáfora marítima: «Ainda mais duas coisas / pode esse campo lembrar: um cemitério sem corpos / ou um leito de mar, sem mar»<sup>15</sup>. O mar torna-se presente porque ausente; como a sua terra, por analogia: «É como se fossem ruínas, / mas não de muros ou casas. / São ruínas de terra antiga / que o tempo estraga...». «Desterrados», no Nordeste, estes protagonistas são forçados a levar uma vida *gloriosa*, que se traduz, muitas vezes, no simples facto de viverem, em luta contra o tempo e contra a morte, num mundo particular, com crenças e leis muito próprias, e com o alento que lhes vem do exemplo de outros. Leiam-se os excertos do «Episódio Sinistro de Virgulino Ferreira». A semelhança entre este poema e as composições do romanceiro popular português é notória, desde logo, pela métrica, em redondilha maior, e pela irregularidade do tamanho das estrofes, que exemplificam uma possível variedade formal típica desta obra portuguesa. Como os romances populares portugueses, este encena a acção de uma personagem que se define e distingue pelos seus feitos valorosos. Trata-se, pois, de um texto narrativo, onde, pela voz de um ceguinho, é relatado um acontecimento, uma emboscada que culmina com uma morte a tiro e com a fuga; vivido por um ou mais protagonistas / actantes, Virgulino Lampião e os seus cúmplices, entre os quais Volta Seca, e alguns habitantes da vila, entre os quais o soldado morto; num determinado local, na Vila Bela, no Sertão. Elaborado de acordo com

<sup>7</sup> Recorremos à terminologia de G. Genette in *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Segundo o autor, é possível perceber cinco tipos de relações textuais. Aquele de que agora nos ocupamos, numa das suas variantes, a paródia, é o quarto tipo de transtextualidade, a hipertextualidade, que se cumpre mediante «toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (p. 12). A paródia (etim. «tanto paralelo») é considerada por Genette como um dos géneros canónicos (ainda que menores) que, como o pastiche ou o travestissement, constituem a classe de obras através das quais a hipertextualidade se pode actualizar.

<sup>8</sup> Mais adiante referir-nos-emos ao modelo nobreano que Carlos Pena Filho também segue na estruturação do «Guia Prático da Cidade do Recife».

<sup>9</sup> Gilberto Mendonça Teles, in *Camões e a Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro, LTC, 1979 (3.<sup>a</sup> ed. revista).

<sup>10</sup> Segundo Gilberto Mendonça Teles (p. cit.), a presença de Camões na literatura brasileira é tão forte e permeável que ultrapassa autores e géneros e chega a manifestar-se, em paralelo com a «literatura erudita», na «literatura oral», a qual «impregna la primeira de um conteúdo mais rico de elementos nacionais» (G.M.T. remete aqui, p. 265, para um estudo de Menéndez y Pelayo). O mesmo ensaísta justifica a mitificação do nome do autor português pela riqueza da sua «vida cheia de contrastes: de gentil-homem e trineira-forte, de herói e mendigo, de soldado e naufrago» (p. 296), logo, estimulante para a imaginação fértil do povo que o concebe como «herói pícaro», ora realçando as suas qualidades de inteligência, coragem e perspicácia para interceder pelos mais pobres e carentes, ora considerando-o capaz de fazer uso de qualidades anti-épicas (esperteza, safadeza, malandragem, ...) na sua actuação contra o rei, o «comerciante» ou qualquer outro detentor do poder» (p. 299).

<sup>11</sup> O ensaísta brasileiro cita ainda diferentes nomes através dos quais é actualizada a nova entidade popular, os quais sofrem a flutuação típica dos factores da literatura oral, constituindo variantes com incidência na fonética e g.: «Camionge» ou na atenção a um atributo significativo, como a valorização do «olho cego de Camões».

<sup>12</sup> Seguimos a lição em que se lê: «Sobe, sobe, marujinho, / naquele mastro real». A variante realizada neste poema deve-se ao fenómeno da *metonymia*, tão típico dos textos de literatura oral, que se actualizam no momento em que são enunciados, assumindo formas que melhor se adequam ao contexto do *contador*. Neste caso, note-se a mudança de preposição, condicionada pela vigência da norma linguística do português do Brasil que admite «subir em» e não «a». A substituição de «marujinho» por «meu gajeiro» - vocativo usado mais adiante, noutras versões, - justifica-se pelo mesmo fenómeno, se bem que aqui terá sido determinante o factor memória, ou a preferência do diminutivo, cuja carga afectiva se desajustava do contexto.

<sup>13</sup> Ambas as lições - a que usa versos de quinze sílabas métricas em dois hemistíquios (mais em conformidade com o

uma lógica narrativa, aparentemente dominante, não faltam a este texto verbos de movimento, no imperfeito e no perfeito, nem expressões temporais, nem expressões de lugar. Porém encontramos ainda aqui longos momentos de descrição e evocação (que não deixam de existir, com menor incidência, embora, nos romances populares portugueses), momentos esses onde parecem expandir-se as referidas expressões de tempo e de lugar, como se importasse ultrapassar a mera situação ou localização da acção, ou mesmo a própria acção. Repare-se no início da II parte deste poema, na repetição, tipo refrão, do sintagma «(N)A feira de Vila Bela». Em primeiro lugar, ecoa um outro sintagma, de uma conhecida composição lírica de Garrett<sup>16</sup>, em que, em torno de uma metáfora marítima, se desenvolve, paralelamente, à maneira popular, um pequeno drama vivencial amoroso. Em segundo lugar, note-se como, mais do que simplesmente localizar a acção em Vila Bela, interessa caracterizar esta vila, pelos seus produtos de feira, ou pela ausência deles - veja-se a elipse: «Na feira de Vila Bela, / feijão e pó nas barracas» - ou pelo conteúdo, até metafórico deles, que surgem conotados com a carência, com a prisão (ausência de liberdade), com a violência.

Uma outra suspensão descritiva, mais significativa, encontra-se logo no início do texto, desde os três primeiros versos, onde se detecta uma tensão resultante da presença de várias figuras de estilo: metonímias, metáforas, mas sobretudo a exploração homonímica do lexema «cangaço». Tomado como «conjunto de armas», permite ler estes seis primeiros versos como a contextualização e justificação da acção através da introdução do protagonista que, numa zona de sol, transporta consigo as armas com que vai executar o crime; tomado como «corpo magro», deixa entrever a verdadeira acção gloriosa da qual o assassinio é apenas uma parte, e que se traduz na sobrevivência. Esta primeira parte, que se assemelha a um longo preâmbulo reflexivo ou descritivo em torno da personagem principal do romance narrado pelo ceguinho, assume, afinal, o estatuto de narrativa principal, de que a outra é a encaixada. Também aqui

abundam as marcas de texto narrativo, ainda que num registo menos realista, mas que deixa bem marcado o verdadeiro drama existencial. Este cuidado estilístico que enriquece o discurso, associado ao tom local brasileiro do Nordeste, não permite que se considere este texto um romance tradicional, mas permite reconhecer nele um romance de autor, artístico, construído à maneira dos «velhos» romances populares de Portugal.

Em Carlos Pena Filho a poesia portuguesa culta, fecundada ou não por aquela mesma tradição popular, deixa também rasto, especialmente a de Camões, de Fernando Pessoa e de António Nobre.

Camões e Fernando Pessoa estão presentes nos poemas reunidos sob o título «Aparições», um conjunto de cinco textos, breves, de forma variável, que evocam personalidades históricas destacadas pelos seus feitos (ou ausência deles): «D. Sebastião, a caminho de África», «Napoleão. Em Santa Helena», «Pedro Álvares Cabral», «Tiradentes» e «João Alberto».

No seu já referido livro *Camões e a Poesia Brasileira*, Gilberto Mendonça Teles reconhece no poema inicial o uso de «expressões típicas de Camões, como nos dois primeiros versos»<sup>17</sup>.

Com efeito, estes dois decassílabos bem poderiam encontrar-se no canto V d'*Os Lusíadas* a par daqueles outros, de Camões, em que Vasco da Gama, depois de contar ao Rei de Melinde «da terra [sua] o clima e região»<sup>18</sup> e da viagem até Melinde, lhe diz: «Julga agora, Rei, se houve no mundo / Gentes que tais caminhos cometessem?»<sup>19</sup>.

A leitura da totalidade do poema vem, porém, mostrar que o vocativo genérico «Senhor» não serve para chamar um «Rei», mas a «Deus», como numa prece, o subgénero em que este texto se estrutura. A epopeia camoniana também termina com uma invectiva, onde, todavia, o enunciador se dirige a D. Sebastião.

Note-se como este poema convoca a «Prece» da *Mensagem* de Fernando Pessoa. Há entre eles uma semelhança formal, de construção em decassílabos agrupados em três quadras, apesar de Carlos Pena Filho lhes ter acrescentado um dístico. Ambos os poemas começam por uma apóstrofe através da

grosso do romancista) e a outra que transforma os hemistíquios em heptassílabos - têm tido seguidores (de acordo com preferências rítmicas e fono-melódicas). Autores como Arnaldo Saraiva (in *Paras Com Sutilidade Portuguesa: Antologia Breve*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 10 de Junho de 2001) preferem a primeira lição. Carlos Pena Filho situa-se do lado de Eugénio de Andrade, por exemplo, que optou pela segunda, seguindo, como confessa em relação a outros romances populares (in *Antologia Poética de Eugénio de Andrade*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 15-17 e 191), o modelo de Garrett (primeiro organizador do *Romanceiro* - cf. ed. Ulisseia, 1997).

<sup>16</sup> Cf. nota 6.

<sup>17</sup> Recorde-se que os romances são uma forma literária resultante do contacto com vários géneros narrativos, nomeadamente da epopeia medieval (das gestas), como que absorvendo grande parte da sua funcionalidade: a glorificação, e o *exemplum*.

<sup>18</sup> Cf. «Fazenda Nova, Um Campo», p. 23.

<sup>19</sup> Lembre-se que a Garrett se deve a primeira publicação do *Romanceiro Popular Português*.

<sup>20</sup> Gilberto Mendonça Teles, *op. cit.* (p. 229).

<sup>21</sup> Cf. Luís de Camões, *Os Lusíadas*, II, 109, 3.

<sup>22</sup> *Ibid.*, V, 86, 1-2.

qual os enunciadores se dirigem, em prece, e, por isso, no imperativo, a um Senhor, que sabemos ser «Deus». Carlos Pena Filho di-lo explicitamente: Pessoa não especifica o vocativo, mas pelo macrocontexto e pelo título do poema, concluímos tratar-se do *mesmo* destinatário. Os dois enunciadores, porta-vozes de uma colectividade, oram a Deus para que interceda por eles na conquista marítima da glória futura, como recompensa de trabalhos passados. Em ambos os poemas se menciona, como um desses esforços, a saudade, lexema que ocupa, nos dois textos, a mesma posição de final da primeira estrofe, e que é, por isso mesmo, enfatizado pela rima. Saliente-se, contudo, a diferença da grafia utilizada nas duas composições: é que Carlos Pena Filho, sobretudo na primeira estrofe, conserva o tom arcaizante mais próximo d'*Os Lusíadas*, tendo preferido, também por um imperativo métrico, o termo «soledade» (aliás, mais adiante, substituído por «saudade»). Mais dois lexemas são utilizados pelos dois poetas, como *designata* de duas metáforas (que, apesar do paralelismo de construção, adquirem, em cada contexto particular, um sentido diferente): «noite» e «vento». Uma última semelhança que constatamos reside no facto de os dois poemas se dividirem discursivamente em partes, terminando, ambos, com o pedido de glória destacado. As duas grandes diferenças entre estes poemas relacionam-se com esta divisão discursiva e prendem-se com o estado de coisas e de espírito que motivaram a prece e com a tonalidade dessa prece. No poema de Carlos Pena Filho o enunciador encontra-se a meio de uma viagem, pedindo a recompensa proporcional ao esforço despendido ao enfrentar os obstáculos com que se depara, e que são abstractos e de ordem emocional como a «saudade» que aparece destacada, e o «tempo», mas também de ordem física: o mesmo «tempo» pode significar as adversidades atmosféricas, e note-se a repetição, em quiasmo, na segunda estrofe, dos lexemas «sol» e «sede», e ainda o aproveitamento homonímico de «sede», como reforço. Uma última dificuldade é a «noite», que pode ser lida metaforicamente, se associada a «saudade», mas também literalmente, relacionada com a outra realidade física

e mais concreta. No poema de Pessoa o lexema «noite» está sintacticamente condicionado por uma leitura metafórica, pela associação que se estabelece entre a chegada da noite e o estado «vil» da alma. Ao contrário do que sucedia no outro texto, aqui o enunciador não se encontra em «viagem», mas em estado de latência ou, e utilizo uma expressão pessoana (que Pena Filho também aproveita noutro poema<sup>20</sup>), num «intervalo» grande de mais, conotado com a vileza e a hostilidade e até a morte. Os obstáculos no poema de Pessoa são morais e éticos; a conquista que o enunciador pede não é já física, como a primeira, da época áurea que a *Mensagem* celebra e que toma como exemplar, é uma conquista de outra natureza: «E outra vez conquistemos a Distância - / Do mar ou outra, mas que seja nossa!». É diferente a atmosfera que percorre o poema pessoano. Servindo-se de um léxico banal, não chegando sequer a nomear a divindade, pressente-se a transcendência que confere ao texto, e que convoca desde o título: «Prece». O título do escritor brasileiro remete para uma realidade mais concreta, menos «idealista». Digamos que o poema de Carlos Pena Filho parece situar-se entre o de Camões e o de Pessoa. «D. Sebastião, A Caminho da África» remete para o final d'*Os Lusíadas*, podendo, desde aí, tomar-se este poema por uma continuação possível dos «feitos valerosos» dos heróis lusos de Camões, ou seja, pela concretização da profecia anunciada pela Nífa no canto X: «Por mais que da Fortuna andem as rodas, / [...] / Não vos hão-de faltar, gente famosa, / Honra, valor e fama gloriosa.» Lembre-se que Thétis deu a ver o Brasil a Vasco da Gama (cf. X, 140), como uma das partes do «Empíreo», a «Máquina do Mundo». O império de Pena Filho tem ainda muito de físico, o de Pessoa é «espiritual». A segunda grande diferença entre os dois textos assenta na divisão discursiva. Em Pessoa cada uma das três quadras forma uma parte do discurso: a invocação de «Deus» e a afirmação da decadência, sobretudo «espiritual», do presente, depois de tanto esforço investido, de que apenas restam ecos afastados / abafados e latentes; a constatação, numa adversativa condicional, da possibilidade de um renascimento; e o pedido

<sup>20</sup> Cf. «Napoleão, Em Santa Helena»: «Agora vejo, só, como convém àquele que viveu sem intervalos». À luz da leitura do texto pessoano «Prece», este poema impõe-se, do ponto de vista temático, como uma continuação ou segunda parte do poema que estamos a analisar.

de alento para um novo esforço e também o pedido da recompensa futura. O poema de Carlos Pena Filho divide-se apenas em duas partes. A primeira é formada pelas duas quadras iniciais: na primeira, a invocação e a afirmação das dificuldades passadas, de um passado mais recente que o de Pessoa, estendendo-se pela segunda, através de uma conjunção copulativa, a constatação dos obstáculos futuros, que se repetem em quiasmo, num evidente reforço. A segunda parte, a prece, propriamente dita, começa no final da segunda estrofe, em *enjambement*, e ocupa a terceira quadra e o dístico. Começa com o pedido a Deus de piedade e justiça perante a realização da «proeza», e termina, numa adversativa (aparente) que ajuda a destacar mais ainda os dois versos finais: «Mas não deixeis que volte sem vitória: / embora perca a vida, encontre a glória». Concluímos que a progressão discursiva no poema de Carlos Pena Filho é mais lenta do que no de Pessoa, e que o texto do autor brasileiro não assenta na tónica de desalento, estagnação e decadência moral, pressupondo-as, pela convocação de Pessoa, mas enfatizando ainda um estado de decadência física. O poema da *Mensagem*, mais breve e mais tenso, é notável pela capacidade de síntese que revela, tão típica do poeta português que exemplarmente investe de valor simbólico as palavras e expressões mais simples. O processo simbólico em Pena Filho é complexo, desde logo porque pressupõe a decantação em três graus, a partir das leituras de Camões e de Pessoa<sup>21</sup>. Da fusão destes dois textos resulta um terceiro, coerente e autónomo<sup>22</sup> que melhor se ajusta à realidade brasileira do Nordeste. Numa leitura de tipo ideológico, macrotextual, seria lícito detectar neste poema de Carlos Pena Filho a referência ao Brasil, ao Recife e ao sertão. Se é certo que os textos de Camões e de Pessoa celebram a glória marítima dos tempos passados, da qual o Brasil faz parte, também é um facto que cada um desses textos serve de *exemplum* para leitores dos tempos coevos que surgem referenciados. Carlos Pena Filho actualiza essa função pragmática nos seus poemas. O Recife, por estar associado ao mar e àquela época das *Descobertas*, aparece convocado tacitamente; ao sertão alude

através da metonímia, que ocupa a segunda quadra, repetida em quiasmo, «sol e sede». Estas figuras - todas elas relacionadas com a realidade brasileira<sup>23</sup> - surgem, pois, como «aparições», portadoras de uma «mensagem», no sentido de investir os nordestinos de uma missão e de, assim, levar o Nordeste brasileiro à glória. É, por isso, significativo que sejam tratadas num registo diferente, não popular, mas *imitando* o estilo de Camões e de Fernando Pessoa.

Ao contrário de Camões e de Fernando Pessoa, que são convocados explicitamente, o primeiro, e de forma quase directa, os dois, António Nobre nunca aparece citado na poética de Carlos Pena Filho<sup>24</sup>. Apesar disso, a presença literária do autor de *Só* percorre a escrita do autor do «Guia Prático da Cidade do Recife», sobretudo na representação de um universo muito particular que toma, com aparente naturalidade, o real por referência. Ao reestruturar a sua obra paradigmática<sup>25</sup>, conferindo-lhe uma ordenação de conjunto, António Nobre produz uma espécie de percurso narrativo biográfico de uma personagem, a quem se impõe a elaboração de um auto-retrato. António ou Anto assume ainda, desde o «prólogo», uma ascendência mítica que lhe confere o estatuto de herói representante de uma colectividade, os Portugueses, a quem dedica os seus versos:

«E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua:  
Aí corre o seu fado! A culpa não é sua!  
Sempre é agradável ter um filho Virgílio.  
Ouvi estes carmes que eu compus no exílio,  
Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses!  
Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,  
Mas, tende cautela, não vos faça mal...  
Que é o livro mais triste que há em Portugal!»<sup>26</sup>

Carlos Pena Filho, por seu lado, produziu uma obra a que chamou, como vimos, «Guia Prático da Cidade do Recife», título que aponta para a reunião de um conjunto de orientações sistemáticas sobre a cidade. Porém, é possível tomar o «guia», não como uma publicação, mas como uma pessoa capaz de fornecer informações sobre a sua cidade, enquanto habitante, enquanto alguém que dela tem conhecimento ou «prática». Aliás, o

<sup>21</sup> Por limitações óbvias não tratamos as restantes quatro «Aparições». Nesta a convocação de Camões é muito marcada, ao lado da de Pessoa. Nas restantes predomina o modelo pessoano, sendo possível detectar num mesmo poema de Carlos Pena Filho alusões a vários textos da *Mensagem*.

<sup>22</sup> Poderíamos aqui dizer que neste poema Carlos Pena Filho «está inspirado» directamente em Fernando Pessoa. Esta expressão foi empregue relativamente ao poema «João Alberto» por César Leal, que também reconheceu a forte presença do poeta português em Carlos Pena Filho (in *Pessoa: Século XXI*, pp. 17-19 - das provas do livro que consultámos em Abril de 2000.). Nós, porém, atribuímos maior autonomia ao poeta recense no seu trabalho da fonte portuguesa.

<sup>23</sup> Napoleão parece deslocado, mas note-se que a sua acção se desenrolou no contexto da Revolução Francesa, a qual ocorreu na mesma data da Inconfidência Mineira protagonizada pelo Tiradentes.

<sup>24</sup> Edilberto Coutinho, em *O Livro de Carlos*, pp. 113-115; L. public. *Influência do Camarões*, Recife, 25 de Dez. de 1958), onde o autor recense, ao evocar um Natal da infância, em Portugal, termina com a seguinte citação: «Havia jardins naquele tempo, havia manhãs naquele tempo». Em nota, Edilberto Coutinho atribui este fragmento a António Nobre, escrevendo: «António Nobre era um dos poetas portugueses da maior estima de Carlos Pena Filho, juntamente com Fernando Pessoa e Camões. «Santo do meu andar», Carlos dizia, «como Pessoa e Camões. Lorca, Manuel Bandeira, Noel Rosa, Joaquim Cardozo, Mário de Andrade e João Cabral». Edilberto Coutinho bem poderia ter acrescentado a esta lista o nome de Carlos Drummond de Andrade, que é, justamente, o autor da citação atribuída a António Nobre. Este trecho não figura na obra poética (publicada) do escritor português e, se bem que em Drummond o mesmo se lêa ligeiramente encurtado, «Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!», trata-se do verso que termina o poema «Lembrança do mundo antigo», (de *Sentimento do Mundo*, in *Obras Poéticas*, Mem Martins, Europa-América, 1989 (1.ª ed. autónoma, 1970)), título usado por Carlos Pena Filho para a sua crónica. Mais uma prova de que o leu. A atribuição da autoria do verso a António Nobre justifica-se se reconhecermos que o poeta português foi um dos mestres de Drummond, e se considerarmos como era conhecido o apreço de Carlos Pena Filho por ele. No mesmo livro, no capítulo intitulado «Carlos e Portugal», Edilberto Coutinho refere a este propósito o testemunho de Gilberto Freyre: «Mais de uma vez surpreendi ler Carlos Pena Filho uma grande ternura por Portugal, onde estivera, menino, em visita aos avós: e onde aprendera versos de António Nobre com toda a sua pureza de poesia lusitanamente melancólica» (p. 50).

<sup>25</sup> Em 1898, seis anos depois da primeira edição, em 1892.

<sup>26</sup> António Nobre, *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 164.

Recife ou seus lugares são, em grande parte, «descritos» em função dos seus habitantes, de tal modo que o enunciador chega a considerar este longo poema como um *retrato*<sup>27</sup> da sua cidade, a quem lança um repto revolucionário:

«Recife, cruel cidade,  
água sangrenta, leão.  
Ingrata para os da terra,  
boa para os que não são.  
Amiga dos que a maltratam,  
inimiga dos que não,  
este é o teu retrato feito  
com tintas do teu verão  
e desmaiadas lembranças  
do tempo em que também eras  
noiva da revolução.»  
(«O fim», pp. 142, 143)

Estamos, pois, perante duas obras cujos enunciadorez, com um enfoque e com uma tonalidade diferentes, tomam o real como matéria, mas transformam-no, desde logo, pela intervenção mediadora da «memória». Helena Carvalhão Buescu considera António Nobre um «poeta da evocação»<sup>28</sup>, e reconhece a esse texto que abre o *56*, de cunho prefacial, a «Memória», um estatuto narrativo, reconhecendo também, todavia, a relação que ele adquire com o *memorialismo* de carácter *autobiográfico*, em se tratando, efectivamente, de uma «Memória do Eu».

«Memória»  
«Ora isto, Senhores, deu-se em Trás-os-Montes.  
Em terras de Borba, com torres e pontes,  
[...]  
Mais tarde, debaixo dum signo mofino,  
Pela lua-nova, nasceu um menino,  
[...]  
Serás um Príncipe! mas antes... não fosses.»  
[...]  
E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua»  
(p. 163)<sup>29</sup>

Por isso salienta ainda a mesma teórica a pertinência de se integrar este texto no subgénero «memórias», com as implicações daí decorrentes: a consideração de uma *lógica associativa* (que «marginaliza» ou «lateraliza» a lógica temporal) e a observação de processos como a *digressão* e a *evocação* (ou o *desajuste* e a *elisão*). «processos que fundamentalmente traduzem a subjectivização (e, logo, a interioriza-

ção) do elemento temporal pelo sujeito. Temos, portanto, desde logo, uma narração (evidente) que se expande na direcção da descrição e da evocação, o que [...] parece ter já a ver com o possível lirismo do texto.» (p. 28). A estes recursos estilísticos bem poderíamos acrescentar outros presentes em muitas composições desta obra, como sendo a imagética visual e auditiva (e até tátil), ou a presentificação, obtida através de processos como o coloquialismo das falas de outros ou o prosaísmo de certos motivos, que se relacionam directamente com a selecção da realidade evocada.

O autor do «livro mais triste que há em Portugal» fixa-se no real, da sua infância, ou do seu passado, no seu país e seus lugares, Porto, Leça, Matosinhos, Seixo; nas suas gentes, sobretudo os mais pobres, os velhinhos e as crianças, na sua literatura, no seu imaginário popular, mas principalmente, no seu próprio real, num universo que constrói a partir de memórias, desejos e experiências próprias. Lembra-se «Lusitânia no Bairro Latino». Também o enunciadorez de «O Guia Prático da Cidade do Recife» evoca da sua cidade tempos, figuras e espaços através de uma *lógica associativa* que reproduz o mecanismo da memória. O guia fornecido por Carlos Pena Filho desconcertaria o leitor que empiricamente tentasse seguir as indicações fornecidas pelos topónimos, pois mais do que apresentar um percurso fisicamente válido, o sujeito poético vai seguindo o fluxo do pensamento, num processo de sucessivas associações mentais e discursivas. Os lugares são convocados em torno de oposições associativas múltiplas: lugares definidos em torno do eixo «líquido/sólido»; lugares «escuros e tristes» vs. «coloridos»; lugares de «escassez» e de «abundância», de «igrejas» e de «pecados», de instituições económicas, comerciais, autárquicas; de lazer e de prazer.... E dissociadas dos lugares, as figuras. Como em António Nobre, o sujeito poético tem simpatia pelos humildes, pelos pescadores e suas mulheres, pelos velhos, pelas prostitutas. Por exemplo, há figuras associadas a um lugar construído em torno do elemento lírico, «A praia»: «Mas não é só junto ao rio que o Recife está plantado. hoje a cidade se estende

<sup>27</sup> Cf. início, p. 2, deste trabalho.

<sup>28</sup> Helena Carvalhão Buescu, «Dois poetas da evocação, Cesário Verde [e] António Nobre», in *Colóquio - Teoria*, n.º 75, Setembro de 1985.

<sup>29</sup> António Nobre, *Poeta Completo* (Prelição de Mário Cláudio), Lisboa, Publicações D. Quixote, 2000.

por sítios nunca pensados,  
 dos subúrbios coloridos  
 aos horizontes molhados.  
 Horizontes onde habitam  
 homens de pouco falar  
 nocturnos como convém  
 à fúria grave do mar.  
 Que comem fel de crustáceos  
 e que vivem do precário  
 desequilíbrio dos peixes.  
 Nesse lugar, as mulheres  
 cultivam brancos silêncios  
 e nas ausências mais longas.  
 pousam os olhos no chão.  
 saem do fundo da noite.  
 tiram a angústia do bolso  
 e a contemplam na mão.  
 Só os velhos adormecem,  
 lembrando o tempo que foi.  
 vazios como o vazio  
 e fácil sono de um boi.»  
 (pp. 133, 134)

E há figuras associadas aos «Subúrbios coloridos»:

«em que a cidade se estende,  
 em seus longos arredores.  
 onde, a cada instante nasce  
 uma rosa de papel,  
 caminham as tecelãs.

Restos de amor nos cabelos  
 que ocultam por ocultar,  
 levam a noite no ventre  
 e a madrugada no olhar  
 e em esqueletos de sombra,  
 onde a luz chega filtrada,  
 as tecelãs vão parar.

Adeus lembrança de amores,  
 adeus leve caminhar.

Agora resta somente  
 um desencanto sereno:  
 o gerente e as botinas,  
 magoando o silêncio pleno.»  
 (pp. 134, 135)

Trata-se de personagens que se opõem aos representantes dirigentes a que aludimos no início do trabalho, entre os quais incluímos os “portugueses” retratados e ironizados por Carlos Pena Filho, numa dualidade que podemos classificar, de acordo com uma literatura da época - ainda que não exactamente a de Pena Filho -, de exploradores e explorados<sup>39</sup>. Nas duas obras encontramos um projecto de cidade que é simultanea-

mente épico, sendo lírico.

À obra do autor do *Só*, texto que, pelo aparente narcisismo do sujeito se diria arredado de qualquer esboço de projecto colectivo, classificou já Paula Morão de “épica-deceptiva”<sup>40</sup>. Diz a estudiosa: “O sujeito, que parece à primeira vista egocêntrico, vai-se transformando numa polifonia, no lugar em que se cruzam várias vozes que, é certo, o constituem mas o transcendem, até porque tem a vincada consciência de ser um elo numa cadeia - a dos portugueses cumprindo um destino colectivo, sendo os pescadores poveiros ou os minhotos em romaria uma espécie de rasto dos descobridores de outrora, de um tempo glorioso que se perdeu no passado. Antó carrega o peso de saber que esse tempo épico não volta mais, assumindo uma consciência colectiva que o aproxima do herói; aliás, entre os seus modelos explícitos salienta-se o Camões d’*O Lusíadas*, entre referências mais esparsas a diversas fontes (o romancelheiro, Bernardim, Garrett, Antero, Júlio Dinis, Shakespeare, Poe)”.

Paula Morão salienta ainda as várias focalizações que pode assumir o herói nobreano: de “Príncipe” ou de “Infante”, de “pastor do bucolismo” ou de “cavaleiro andante” e de “menino”, vozes que alcançam uma dimensão mítica e que se situam num tempo paradigmático dúplice: o da “infância (para que nostalgicamente se volve o eu)” e o do “adulto hiperconsciente”. E tudo isso, conclui a mesma autora, “permite também falar da memória como elemento essencial”, já que o paraíso é “apenas evocado, em violento contraste com a deceptividade que caracteriza o presente, tempo por excelência negativo ou, pelo menos, de nostalgia, como desde logo assinala a constância do tema do exílio”. Também o projecto de cidade que nos é oferecido no “Guia Prático da Cidade do Recife” é simultaneamente épico, já que a glória passada é narrada, ainda que contrapondo-se à decadência do presente, e lírico, porque filtrado por um sujeito poético que se propõe falar de uma cidade “metade roubada ao mar, / metade à imaginação” (p. 129). A imaginação de Carlos Pena Filho não é, como a de António Nobre, condicionada por um narcisismo mítico e hiperbólico e nem o enunciador se encontra exilado da sua cidade. Mas, à

<sup>39</sup>Explorados pelas classes dirigentes ou pela própria natureza - cf. “precário desequilíbrio dos peixes” - nos “subúrbios coloridos” e a agura do sentão.

<sup>40</sup>Cf. Paula Morão, verbete dedicado a António Nobre, in Álvaro Manuel Machado (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Presença, 1986.

semelhança do poeta português, o poeta brasileiro constrói um «retrato» do Recife que acaba por ser também — e sobretudo — o seu «retrato» de habitante da cidade. Também em António Nobre, a pintura de Portugal é, não só a *sua* pintura de Portugal, mas a sua *própria* pintura (o seu auto-retrato). Ambos tomam o real como ponto de partida, porém, enquanto que António Nobre canta os feitos gloriosos passados para reafirmar a desgraça presente e a sua impressão desse estado decrépito, acabando por reafirmar a sua *própria* decrepitude, Carlos Pena Filho contrapõe passado e presente: inscreve-se neles, mas distancia-se e apela para o exterior, acreditando numa possível mudança, num retorno aos feitos gloriosos. A épica de Carlos Pena Filho, comungando da de António Nobre por uma intensa carga lírica, não é, como a dele, deceptiva, mas revolucionária. Talvez nessa diferença resida outra semelhança, talvez o escritor recifense esteja a transpor para uma realidade referencial outra - a do Brasil dos anos 40, 50 - um sentido subversivo como era o da escrita de António Nobre que, numa época de crise finissecular, inovou ao adoptar um estilo e motivos próximos dos dos autores do romanceiro e do cancionero populares portugueses (como Carlos Pena Filho no «Guia Prático da Cidade do Recife» e em «Nordesterro»), não deixando de convocar autores cultos, entre os quais

Garrett e Camões (como Carlos Pena Filho em «Aparições»), e, sobretudo, assumindo e explorando aquela característica que Eduardo Lourenço, interpelado a propósito de Fernando Pessoa<sup>42</sup>, diz ser tão típica da literatura portuguesa - «essa relação flutuante entre a realidade e o sonho». Pessoa «surge numa época em que se forma o nosso realismo onírico. Nós não temos, como a Espanha, uma grande tradição realista, de narrativas épicas e de poesia heróica. Entre nós é tudo lírico, quase exclusivamente. É por isso que a poesia assume tanta importância na nossa literatura. Mesmo *Os Lusíadas* de Camões, que contém a maior aventura marítima dos Portugueses e a conquista do império nacional da Índia ao Brasil, são antes de mais, líricos. São os fundamentos desse lirismo que Pessoa tenta desenvolver.» Não se esqueça que para Pessoa, António Nobre era o mestre de quem partem «todas as palavras com sentido lusitano» pronunciadas depois dele em Portugal. E no Brasil, acrescentamos nós pensando também em Carlos Pena Filho. Por tudo isto, concluímos que Carlos Pena Filho, embora parco em referências explícitas a Portugal e aos portugueses, afinal parece guardar, a propósito do seu Recife (e de Pernambuco e do Nordeste), a herança e os *exempla* de várias leituras portuguesas.

<sup>42</sup>Eduardo Lourenço em entrevista a Catherine Portevin, in *La Culture à l'Épreuve. Le Mondialisation. Suivi d'un Portrait par Catherine Portevin*, Bordeaux, Escampette, Carrefour des Littéraires 2001. (Tradução minha).

