

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
RODRIGO DE ALBUQUERQUE MARQUES

JOSÉ ALBANO, AUTOR DE CAMÕES

FORTALEZA
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RODRIGO DE ALBUQUERQUE MARQUES

JOSÉ ALBANO, AUTOR DE CAMÕES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Brasileira, para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira Pontes Medeiros

FORTALEZA
2006

RODRIGO DE ALBUQUERQUE MARQUES

José Albano, autor de Camões

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Brasileira, para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira

Aprovada em 10 de abril de 2006

BANCA EXAMINADORA

Dr. Francisco Roberto Silveira Pontes Medeiros

Dra. Irenísia Torres de Oliveira

Dr. Everton Alencar Maia

Todo o meu trabalho nesta dissertação é dedicado à Rosângela Souza Bernardo.

RESUMO

Quase sempre rotulado como *anacrônico* ou *passadista*, José Albano vem provocando a crítica universitária com seus poemas marcados pela *residualidade* quinhentista e medieval publicados no início do século XX. O propósito deste trabalho é analisar o sentido da obra de José de Abreu Albano no período em que atuou como poeta e indivíduo (1902-1922), e, com isto, discutir os problemas da periodização literária. Através do escopo teórico da *residualidade*, paradigma desenvolvido na Universidade Federal do Ceará sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Pontes, e com base numa premissa elementar, qual seja, “homem nenhum pode ser inatual”, foi realizada uma revisão da *fortuna crítica* do autor, revendo a maneira como a obra albanina foi subsumida nas categorias críticas pertinentes. A acompanhar todo o raciocínio crítico, fez-se uma leitura *residual* e *intertextual* dos poemas de José Albano que recriam a obra lírica de Luis de Camões através da glosa, do mote, da volta, da paráfrase, do pastiche e da transcrição, a justificar, deste modo, o título do trabalho.

ABSTRACT

Usually, José Albano's works has been considered outdate by the critics, his poems, published in the beginning of 20th century, contain many classical and medieval *residues*. Through the *Residuality*, theory developed by professor doctor degree Roberto Pontes, and based in a preliminary statement: 'every one is tied up in their own time', this paper will discuss the Albano's poetry meanings for the Brazilian literature's chronology. Beside this, an *intertextual* reading was made to show the ways used by José Albano for recreate Camões (pastiche, paraphrase, glosa, translation), and, of course, to justify the title of this essay.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	viii
1 MÃOS SOBRE MÃOS.....	10
1.1. O arcaico e o residual: intertexto, resíduo e cultura.....	15
1.2. Idade Média, literatura popular e cristalização.....	22
1.3. Leitura do poema “Romance” de José Albano.....	29
2 GERAÇÕES, CARICATURAS E VANGUARDAS.....	34
2.1 Gerações e caricaturas.....	34
2.2 Vanguardas e retaguardas.....	47
3. CAIXA DE MADEIRA.....	67
3.1 Obra invisível.....	68
3.2 Obra visível.....	77
3.3 Últimas Rimas.....	90
4. SABER, ENGENHO E ARTE.....	97
4.2. Poemas com mote: <i>redondilhas</i>	105
4.3. Poemas sem mote.....	118
4.4. Quadro Sintético.....	126
5 Conclusão.....	127
6 Bibliografia	128
7 Anexo	137

APRESENTAÇÃO

Qualquer estudo literário acerca da poesia de José Albano enfrentará, sob pena de tornar-se superficial, o problema da discronia, observado quando comparamos a produção de Albano com as demais que preencheram o mesmo período histórico (1912-1918).

Lançando mão dos recursos do *método residual*, buscamos compreender como os autores conseguem tratar o passado mais remoto sem negar o presente. Desta maneira, validam-se os períodos literários sem engessá-los e sem abandonar as definições e características de cada um deles. O primeiro capítulo desta dissertação se propõe a justamente sistematizar os principais conceitos da *Residualidade*, conceitos até então dispersos nos trabalhos do Grupo de Pesquisa “Estudos de Residualidade Literária e Cultural” da UFC, registrado no CNPq desde 2002.

Lançadas as linhas teóricas a que recorreremos, nossa dissertação adentra na obra e na figura do autor de “Comédia Angélica”. O segundo capítulo situa José Albano na geração à qual ele pertenceu, a Pré-Modernista, ao lado de Augusto dos Anjos, Gilka Machado e Raul de Leoni. Para isto, foi utilizado o *critério histórico-genealógico* do modo como definido pelo Prof. Dr. Pedro Lyra em *Sincretismo: a poesia da geração 60* (Rio de Janeiro: 1995). No mesmo capítulo, procuramos demonstrar como os críticos e cronistas passados construíram um perfil anacrônico e caricato de José Albano, realçando, desta maneira, a alienação do seu versejar e do seu modo de vida. Em seguida, argumentamos sobre a *sincronia* do projeto poético de José Albano com os movimentos mais avançados que pululavam na Belle Époque européia (1886-1914), convidando o leitor para, nos capítulos seguintes, acompanhar o modo como o “autor de Camões” trabalhou seus poemas.

No terceiro capítulo, aproveitando o texto de Jorge Luis Borges intitulado “Pierre Menard, autor do Quixote”, dividimos a obra de José Albano em *obra invisível*, ou seja, aquela que recria a lírica de Camões, e em *obra visível*, aquela que mostra um Albano sem o vestuário camoniano, sobretudo no drama edênico “Comédia Angélica”. No final desta seção, desentranhamos diversos poemas do início da carreira do autor, guardados em textos críticos avulsos e nas páginas de um antigo jornal de Fortaleza: *A República*.

O último capítulo estuda o livro *Rimas-redondilhas*, prensado em Barcelona por Fidel Giro, no qual empreendemos uma *leitura residual e intertextual* das redondilhas de Albano, restando um rico depósito de *resíduos maneiristas* e de hipotextos camonianos, legitimando as hipóteses levantadas anteriormente.

Não se esgotam com José Albano os exemplos de escritores que recuaram no calendário para produzir algo novo, aliás, nada é tão natural e inevitável como escrever, esculpir, cantar, compor, pintar, dançar, atuar, cozinhar por sobre o passado, mãos sobre mãos¹. O que então justificará estas páginas? Por que escolher José Albano para falar da recriação do passado, tema comum, verificável em qualquer poeta consciente de seu ofício? A questão se desdobrará nas páginas seguintes e se prolongará um pouco mais. Porém, uma razão justifica o início destes papéis: José Albano realizou uma obra feita de *resíduos medievais* e *clássicos*² em pleno início do século XX, e escolheu Camões como matriz poética. Sua escolha, dentre as possíveis que poderia fazer, nos interessa e já constitui uma boa provocação crítica.

A dificuldade de compreender uma obra literária discrônica, que põe em discussão o conceito de *periodização* — categoria de suma importância no ensino de Literatura, responsável por dividir a grade curricular do ensino médio e superior — pode ensejar, para quem enfrenta o problema, no mínimo duas atitudes: 1ª) Julgar a obra defasada do seu momento histórico ou julgá-la precursora, antecipatória; atitude que conserva os elementos da teoria literária ora em detrimento da obra ora em favor dela; 2ª) Desconfiar do rigor das

¹ A expressão *mãos sobre mãos* nos veio por inspiração do texto que abre o livro *Recordel* (2004) de Virgílio Maia. O prefácio deste livro foi escrito por Soares Feitosa e tem como título, *Estudos & Catálogos – mãos*. Nele, lemos: “Poeta Virgílio, creia-me, o catálogo das mãos é inesgotável porque as mãos dos novos hão de garantir as nossas mãos. Por sobre, sempre por sobre; assim tem sido”. (FEITOSA, Soares. “Apresentação” in MAIA, Virgílio. *Recordel*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Fortaleza: Edições Poetaria. 2004. p. 11)

² A *teoria da residualidade* concebida por Roberto Pontes, também num processo de mãos sobre mãos, é, como se verá, fundamental nas conclusões a que chegaremos no presente estudo.

categorias críticas e partir para uma elaboração teórica capaz de melhor articular a obra com seu tempo.

A primeira atitude parece que vem prevalecendo quando o assunto é José Albano. A não subsunção de sua poesia nas categorias críticas esperadas tem, geralmente, resultado num juízo que a compreende como anacrônica. Manuel Bandeira, embora tenha afirmado que Albano se encontra fora dos quadros da Literatura Brasileira³, escreve no *Itinerário de Pasárgada*:

homem nenhum pode ser inatual, por mais força que faça. O vocabulário, a sintaxe podem ser inatuais; as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos. O pobre José Albano fez um esforço tremendo para não ser do seu tempo e não o conseguiu. Ninguém o conseguiu⁴.

E é a partir desta premissa inicial que todo o nosso estudo se apoiará, qual seja, *homem nenhum pode ser inatual*. Mesmo que José Albano houvesse escrito letra por letra um Canto d'*Os Lusíadas*, tal qual fez Pierre Menard com os capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte de *Dom Quixote*, não se poderia dizer ainda que o poeta estaria exilado no século XVI ou XVII⁵; caso contrário, onde estaria o pouco mais de trezentos anos que separa a edição princeps de Camões das plaquetas de Albano?

³ Lemos a afirmação na *Apresentação da Poesia Brasileira*: “Antes de passar ao simbolismo temos que dar atenção à figura singular de José de Abreu Albano (1882-1923); singular porque inteiramente fora dos quadros da poesia brasileira”. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. In *Poesia Completa e prosa* - vol. único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974. p. 594.

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In *Poesia Completa e prosa* vol. único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974. p. 91.

⁵ Diz Agripino Grieco: “Como poeta propriamente dito, José Albano ia melhor no branco e negro que manejando palhetas carregadas de tintas várias. Parecendo um exilado do século XVI ou XVII, quis fantasiar-se de árcade, mas, debaixo dos postigos da retórica mitológica, sentia-se nele o homem universal, o homem humano que sofria realmente e era bem mais do seu tempo do que pretendia ser”. (GRIECO, Agripino. “Era bem mais do seu tempo que pretendia ser” in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça. p. 44).

O que queremos com este ligeiro pródromo é partir para a segunda atitude — aquela que desconfia criticamente das categorias — e também levantar a ponta da discussão que acompanha a fortuna crítica do cearense, a começar pela primeira conferência sobre ele, em 1919, de José Sombra, nos "Serões Literários" de Fortaleza, na qual se lê: “Propositadamente ele não quis ultrapassar a Renascença. Depois desse tempo, sob o ponto de vista literário, os séculos não correram para José Albano”⁶.

Daí em diante, somam-se argumentos que procuraram ressaltar o anacronismo da obra albanina, conduzindo-a, por este motivo, a um terreno menor, reproduzindo a primeira das atitudes que indicamos no início; argumentos quase sempre acompanhados de “perfis caricaturais” que intensificam a “alienação temporal” do “pobre” e “atormentado” José de Abreu Albano, segundo seus primeiros leitores. As soluções ora o direcionam para o grupo dos neoparnasianos ou dos simbolistas, com inúmeras ressalvas e receios, ora deslocam-no para o século XVI ou XVII, colocando-o entre os renascentistas, maneiristas ou neoclássicos, como figura *sui generis* na Literatura Brasileira, quiçá do mundo.

Para servir de amostra, transcrevemos aqui a passagem, “Nem parnasiano, nem simbolista”, do texto de Sânzio de Azevedo intitulado *José Albano, o solitário*:

Manuel Bandeira, na *Apresentação da Poesia Brasileira*, após tratar dos parnasianos, disse: “Antes de passar ao Simbolismo temos que dar atenção à figura singular de José de Abreu Albano; singular porque inteiramente fora dos quadros da poesia brasileira”. Estranho é que, tendo feito essa afirmação, Bandeira haja depois incluído José Albano na *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Simbolista*. Justificando tal procedimento, repete que o poeta é “inclassificável dentro dos quadros da poesia brasileira”, mas faz a ressalva: “Todavia, alguma coisa em sua poesia soa à corrente poética em que ele viveu. Esse tempo era o do Simbolismo. Pela espiritualidade de sua inspiração, pela musicalidade de sua forma, pela sensibilidade por assim dizer outonal de seus versos, é dentro do quadro simbolista que melhor cabe a sua singular figura”.

⁶ SOMBRA, José. "Para o nosso poeta, a vida é uma doença da alma e o mundo é uma Citá Dolente" in ALBANO, José. op. cit. p.35.

É o caso de lembrarmos que se o tempo do poeta era o do Simbolismo, também era o do Neoparnasianismo, já que toda a sua obra foi composta mais ou menos entre 1900 e 1918. Talvez por isso, Péricles Eugênio da Silva Ramos, em sua antologia *Poesia Parnasiana*, o tenha incluído entre os derradeiros seguidores de Heredia, argumentando que, no Parnasianismo brasileiro, no tocante “... à semelhança com a expressão neoclássica, é de ver que Bilac tem um verso muitas vezes parecido com o de Bocage, e que o de Alberto de Oliveira se aproxima do de Cláudio Manuel da Costa. (...). Mas um poeta houve que desejou exprimir-se com o classicismo quinhentista e camoniano. Foi ele José Albano, que pode assim figurar no neoParnasianismo não só em virtude de seu gosto pelo classicismo lusitano, como ainda em razão do estilo de alguns de seus sonetos - correntio e simples, apesar de ter também, como desejava Alberto de Oliveira, um ‘leve perfume de coisas antigas no estilo’.” A nós nos parece que nem a espiritualidade de sua inspiração basta para lhe conferir qualidades simbolistas nem o gosto pelo Classicismo permite seja ele considerado neoparnasiano. O traço arcaizante não foi um componente acidental na poesia de José Albano, mas a essência mesma de seu modo de ser artístico. Assim, o poeta continua a ser uma figura independente, nem simbolista, nem parnasiano⁷.

Sânzio de Azevedo conclui pela lacuna — “nem parnasiano, nem simbolista” — permanecendo a questão em aberto, o que leva, por outros caminhos, à mesma assertiva do primeiro Manuel Bandeira: “fora dos quadros da poesia brasileira”, uma vez que o traço arcaizante foi a essência da poesia do autor, e isto nos remete, invariavelmente, ao Neoclassicismo e à formação de nossa literatura (séculos XVI e XVII) — como ensina Antonio Candido — e não ao quadro mesmo de nossas paredes histórico-literárias e nem tampouco ao que se costuma encontrar entre seus coetâneos. Por outro lado, a expressão “nem parnasiano, nem simbolista” se ajusta a um autor que, tendo vivido a época parnasiana e simbolista, não aderiu nem àquela nem a esta.

E se era a época do Parnasianismo e do Simbolismo, também era a do sincretismo cultural, a ponto de Tasso da Silveira adotar a palavra ‘sincretismo’ como índice deste período literário que outros chamam “Pré-modernismo”⁸. À revelia das classificações estilísti-

⁷ AZEVEDO, Sânzio de. “José Albano, o solitário” in *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1982. pp. 59-60.

⁸ Ver. SILVEIRA, Tasso da. “50 anos de literatura”. In *Revista Branca*. Rio de Janeiro, Maio 1952. Repr. In *Modernismo. Estudos Críticos*. Rio de Janeiro, Revista Branca, 1954. ou SILVEIRA, Tasso da. *Definição do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Forja, 1932.

cas, vários autores da Belle Époque não se encaixam na estrutura hipotética desenhada pela crítica estética dos estilos de época, fomentando um problema epistemológico. Augusto dos Anjos, José Albano, Américo Facó, Raul de Leoni, Gilka Machado, são alguns autores considerados “à parte”, ilhas de criação, a antecipar, em alguns momentos, o Modernismo de 1922, ou a retroagir significativamente no tempo. Ao lado deles, uma segunda geração de parnasianos e uma segunda de simbolistas (da Costa e Silva, Artur de Sales, Humberto de Campos, Belmiro Braga entre outros) completam o quadro ao qual aludimos.

Afrânio Coutinho entendeu aquele período como “zona fronteira” e através deste conceito diminuiu os efeitos de uma compreensão estanque dos períodos literários. De fato, os estilos se imbricam, se somam e diminuem, num jogo dialético bastante esclarecedor para quem observa a literatura na História. O conceito mostra-se útil, porém se restringe aos estilos fronteiros, como o próprio Afrânio Coutinho sugere. Assim, na Belle Époque são o Parnasianismo, o Simbolismo e o Realismo os ingredientes do magma formado, misturados por serem vizinhos, imbricados por se sucederem no tempo⁹. Um estilo mais distante, como o Trovadorismo, não participa da comunhão, pois não faz fronteira com o Pré-modernismo.

Para contornar o problema e estudarmos a obra de José Albano — que vai além das fronteiras de seu tempo — utilizaremos o escopo teórico da *residualidade*, método investigativo que vem sendo desenvolvido pelo poeta e professor de Literatura da UFC Roberto Pontes, em pesquisa já registrada junto à Universidade Federal do Ceará e ao CNPq, e difundida em diversos trabalhos acadêmicos. O professor cunhou o termo *residualidade* para indicar aquilo que remanesce de uma cultura passada noutra mais recente, algo difícil de ser

⁹ “Situação semelhante ocorre no século XIX, quando se misturam, cruzando-se, imbricando-se e superpondo-se, manifestações estilísticas diversas e opostas, como o Simbolismo e o Parnasianismo, o Realismo e o Romantismo, que nunca se sucederam cronologicamente e de maneira exata, antes se amalgamaram e se entrosaram para gerar as formas literárias do século XX”. (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983. p. 26).

renegado, pois constantemente retomado pelas mãos dos mais diversos artistas. Para Roberto:

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade* têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce, na Física, Química, Medicina, Hidrografia, Geologia, e outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) não se tem feito uso dos mesmos. Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem das *Rimas* de Luís de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados, e nobres aportados em nosso litoral, entretanto se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da oratura de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa Ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas¹⁰.

Para analisar detidamente o conceito de Roberto Pontes e chegarmos a uma compreensão mais clara do que vamos trabalhar neste ensaio, dividiremos a citação acima em duas partes. A primeira corresponderá aos dois parágrafos iniciais e a segunda, aos restantes. Em seguida, colocaremos em prática o método com a leitura do poema “Romance” de José Albano.

1.1 O arcaico e o residual: *intertexto*, *resíduo* e *cultura*

Nos dois primeiros parágrafos da citação acima, Roberto Pontes alude ao termo *resíduo* como comum a diversas áreas do conhecimento e que serve justamente para indicar

¹⁰ PONTES, Roberto. “Residualidade e Mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina”. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999.

aquilo que restou de um processo, seja químico, biológico, físico ou geológico. Partindo desta observação, o professor, por analogia, compreende que há sempre uma remanescência no *processo civilizatório*, algo que resta e que irá aparecer naturalmente nos artefatos dos povos que se encontram e se misturam.

Extraem-se daí os primeiros elementos do *método residual*: o *resíduo* e as noções de *mentalidade* e de *hibridação cultural*. Destes elementos nos parece que só o conceito de *resíduo* não é encontrado facilmente na literatura das ciências humanas: *mentalidade* vem da *História Nova* e *hibridação cultural* da sociologia. *Resíduo* constitui, pois, a pedra de Lioz do *método residual*, batizando-o e dando-lhe nota pioneira nas ciências do homem. Neste tópico, o esforço será o de fixar, na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística), o alcance e o sentido do termo fundador, primeiro procurando diferenciá-lo da noção de *intertexto*, para em seguida projetar seu sentido. Quanto aos outros elementos, paulatinamente receberão a definição adequada.

Trabalhando com *mentalidades*¹¹, o *método residual* não se propõe a indicar as relações intertextuais que repousam no escrito, mas sim o *modus vivendi*, as crenças, os juízos,

¹¹ Acompanhar a evolução deste conceito nos parece fundamental para a *residualidade*, porque atrelada à *mentalidade* está a noção de *resíduo*, como explica George Duby ao rememorar as origens do termo: “No caso a palavra dava conta, sempre de forma vaga, de certas disposições psicológicas e morais na avaliação das coisas. Aí por 1920 os sociólogos se apropriaram dela. O título escolhido por Levy-Bruhl para aquela dentre suas obras que é provavelmente a mais polêmica, *A mentalidade primitiva*, iria consagrá-la. De repente, na linguagem universitária, a que ela se incorporou muito depressa, seu sentido se precisou. Eis como definia Gaston Bouthoul em 1952: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de *resíduo* psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade”. Era assim que a entendíamos. Não obstante, com uma certa cautela. Com efeito, considerávamos que no seio de “uma mesma sociedade” não existe um único “*resíduo*”. Pelo menos sabíamos que esse *resíduo* não apresenta a mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe, uma formação social. Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como “estável” esse ou, melhor, esses (fazíamos questão do plural) *resíduos*. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações”. (DUBY, Georges. “Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. Nº 33, julho, 1992. CEBRAP. p. 69). Em outra passagem, diz o medievalista: “Ora o que buscávamos era reconhecer não o que cada pessoa guarda acidentalmente reprimido fora de sua consciência, mas esse magma confuso de presunções herdadas a que, sem prestar atenção mas ao mesmo tempo sem afastar da mente, ela faz referência a todo instante” (DUBY, Georges. op. cit., 71). Só com a leitura dos principais trabalhos da *História Nova* é que podemos assimilar melhor o conceito de *mentalidade*, brilhantemente conduzido no livro *O queijo e os vermes* de Carlo Guinzburg.

os conceitos que restaram de uma civilização em outra e que respiram no texto. Assim é que a expressão *literatura afrobrasilusa*¹² irá aparecer nos estudos de *residualidade*, a indicar justamente a aglutinação dos três continentes que nos formaram e que aos poucos foram construindo uma literatura comum, numa Língua comum e que trata de temas e espaços comuns, como no romance *Nação Crioula*, de José Eduardo Agualusa.

Raymond Williams esclarece o que aqui dissemos ao diferenciar o “residual” do “arcaico”:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com freqüência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do *resíduo* — cultural bem como social — de uma instituição ou formação social e cultural anterior.¹³

O “arcaico”, do modo como fixou Raymond Williams — aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado ou revivido conscientemente e de uma forma especializante — aproxima-se do pólo da *intertextualidade*, à medida que esta analisa os *hipotextos* que entram na leitura e na produção simbiótica de um novo escrito.

¹² Roberto Pontes noticia assim formação deste neologismo: “de modo que, em *afrobrasilusa*, deve vir em primeiro lugar o elemento morfológico que sugere a idéia de mais remoto historicamente; o segundo deve ser o que patrocina a idéia de liame, de ponte, e este só pode ser o referente ao Brasil, pois é neste país que a fusão das etnias se aperfeiçoa, visando a integração e o entendimento mútuo; a Portugal cabe o fecho fonológico-ortográfico deste neologismo porque, em qualquer ritual, são lugares de honra sempre o primeiro e o último, os quais cabem aqui respectivamente, aos africanos, que hoje reinventam a Língua Portuguesa, e aos lusitanos, que a modelaram a partir do Lácio”. (PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999. p.166).

¹³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 125.

Como se sabe, foi Julia Kristeva, no final da década de 1960, que cunhou o termo *intertextualidade* a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, resolvendo um problema terminológico e teórico acerca da interatividade entre dois ou mais textos. Etimologicamente, a palavra *intertextualidade* forma-se pelo prefixo latino *inter* (que dá a idéia de reciprocidade, entrelaçamento e interferência); mais o elemento de composição *text* (fazer tecido, entrelaçar, entrançar) e o sufixo *dade* (formador do substantivo abstrato). Gera-se assim um significado que aponta para as correspondências pragmáticas, semânticas, sintáticas e culturais que são apreendidas na leitura cotejada de um ou de mais de um texto com outro, cronologicamente anterior e que se localiza “debaixo” do primeiro, ao qual se denomina *hipotexto*, ou *subtexto* ou ainda *palimpsesto*. Nas palavras de Julia Kristeva: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos como dupla”¹⁴.

Segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o *intertexto* pode manifestar-se de forma explícita (nas citações, nas paródias e nas imitações declaradas) e de modo implícito (na alusão, nas referências crípticas, nas imitações de tipo fluido etc)¹⁵. Devemos ressaltar também a *paráfrase*, contraponto da paródia, como uma das manifestações da *intertextualidade* a qual é responsável por conservar acriticamente os elementos da tradição e da memória literária¹⁶.

De qualquer maneira e em qualquer dessas manifestações, o *hipotexto* está ali como elemento do passado, perfeitamente reconhecível por um bom leitor. A *visibilidade* do hi-

¹⁴ KRISTEVA, Julia apud GUIMARÃES, Elisa. “Camões nas águas da intertextualidade” in *Revista Camoniana: revista de estudos de Literatura Portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração*. – 3ª. Série, vol. 16 (2004). – Bauru, SP: EDUSC: Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros, 2004. p. 169.

¹⁵ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. “O Texto Literário” in *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

¹⁶ Sobre o assunto, nos deteremos mais no segundo capítulo.

potexto dependerá, pois, do horizonte do intérprete e da forma como o autor se apropriou do texto alheio; o passado está ali *conscientemente* revivido, seja pelo autor, seja pelo intérprete, a partir de uma única modalidade comunicacional: o texto escrito, o que revela sua *especialidade*¹⁷. Da mesma forma, Raymond Williams, ao tratar do “arcaico”, sublinha seus atributos: *visibilidade, uso deliberado (consciência) e especialidade*, e por aí faz a diferença ontológica com o “residual”.

O “residual”, por sua vez, aproxima-se, naturalmente, do método novo de que falamos, uma vez que este compreende o passado como presença, ativo no texto e no contexto: “O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente”, diz Raymond Williams.

Enquanto os estudos de *intertextualidade* evocam a *intersemia* nos textos de autores diferentes ou de um mesmo autor (*intratextualidade*), a *residualidade* evoca o *resíduo*, os *sedimentos mentais*¹⁸ demoradamente decantados, mão a mão, no *processo civilizatório* e

¹⁷ Vítor Manuel assinala que a *intertextualidade* só evidencia as relações entre textos, não sendo apropriado denominar, com este termo, o diálogo do texto literário com outros sistemas semióticos, como a pintura, o cinema, a escultura: “Se a intertextualidade se define como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s), é incorreto e abusivo considerar como intertextualidade a manifestação, na estrutura formal e semântica de um texto literário, de caracteres próprios de outras artes como, por exemplo, a pintura e a música”. (AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *op. cit.* p. 628).

¹⁸ “Sedimentos mentais” também adentra no campo teórico da *residualidade*, expressão cunhada por Roberto Pontes a partir da leitura de *A Cidade Antiga*. Em uma das passagens deste livro, Fustel de Coulanges fala: “Felizmente, o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma, poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesmo. Observemos os gregos dos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo – tem a imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas passadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as idéias transformaram-se, e os costumes desapareceram, mas ficaram as palavras, imutáveis testemunhas de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas

ainda vigentes no tempo atual, tais quais os institutos jurídicos da *enfiteuse* ou da *servidão*, ambos, de origem medieval e atuantes no ordenamento jurídico brasileiro e na administração pública.

De outra forma, Ariano Suassuna alinhou, em aula magna proferida na Universidade Federal da Paraíba, seis desenhos de um touro (figura I), sem indicar a autoria. Alinhados, os touros pareciam vir de uma mesma época, de uma mesma vanguarda, de um mesmo pasto. Em seguida, Suassuna revelou o nome dos bois:

Quem pode dizer qual é o mais modernos e qual é o mais de vanguarda? Eu duvido que vocês dissessem sem eu avisar. Pois bem, este aqui (a) tem 10 mil anos: arte moderna de primeira classe sendo feita há 10 mil anos. Este (b) é do século XIV, é um touro românico catalão, feito na Catalunha, na Espanha, por um artista de quem infelizmente não conhecemos o nome, mas que era um grande artista. Estes dois (c e d) são de Goya, o grande pintor espanhol barroco do século XVIII. E estes dois (e e f) são de Picasso, do nosso século (séc. XX)¹⁹.

Os touros mostrados por Ariano exemplificam que algo da pintura catalã do século XIV permaneceu por sete séculos de um modo ou de outro, não reproduzido fielmente em Goya ou Picasso, mas carregando neles *sedimentos mentais do medievo*. Este algo questiona a concepção diacrônica, progressista da História, sobretudo da história das artes. “Ora, a noção de progresso vale no campo da Tecnologia, mas vale muito pouco no campo da Cultura e não vale nada no da Arte” — diz Ariano Suassuna²⁰. A noção de progresso geralmente acarreta um julgamento de valor que enaltece a superioridade da arte mais nova em desfavor da mais antiga. Mas não podemos falar que a arte rupestre, por exemplo, é menos

crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditavam quinze ou vinte séculos atrás” (COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961. p. 30-31).

¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1994.p. 29.

²⁰ SUASSUNA, Ariano. *Uma teoria da arte rupestre*. Recife: Anais I Simp. Pré-Hist. Nordeste – CLIO, 4, 1987. p. 127.

inovadora ou inferior à arte moderna, ou que o Arcadismo é mais limitado que o Romantismo, são apenas diferentes. Esta concepção nos parece fundamental para a compreensão da obra de José Albano e de qualquer autor que desafie o tempo²¹.

Uma analogia ainda pode, a favor da didática, ser feita com relação ao conceito de *resíduo*, trata-se das marcas de ferrar boi do Nordeste brasileiro. Nisto consiste a heráldica sertaneja. Os descendentes do patriarca se apropriam do ferro que fora do pai e lhe acrescentam um diferencial, uma flecha, uma cruz, uma haste, uma lua, um quadrado, uma flor, uma escada, enfim, rabichos, retas, curvas, serifas por sobre a marca original, a chamada “mesa” ou “caixão”, que bem podia chamar-se *resíduo*...

Por exemplo, Esmerino Gomes Coelho, criador na região norte do Ceará, possuía sua marca, de nítido caráter monogramático, nela se vendo um E manuscrito maiúsculo, de Esmerino, um G minúsculo deitado, formando assim uma meia balança, que é o G de Gomes, e, na ponta do G, à moda de meia-lua, um C, de Coelho. Aí vem seu filho José Clodoveu de Arruda Coelho, que da marca do pai só teria o C de Coelho, e dela tira justamente o C, ficando com uma marca que nada mais tem a ver com as iniciais do seu nome. Outro filho, José Huet de Arruda Coelho, tira a perna do G minúsculo, ferando o seu gado só com o E manuscrito maiúsculo. Para completar, Francisco José de

²¹ Em outras palavras, diz Octavio Paz: “A Revolução Francesa continua sendo nosso modelo: a história é mudança violenta e essa mudança se chama progresso. Não sei se estas idéias seriam aplicáveis à arte. Podemos pensar que é melhor conduzir um automóvel que montar a cavalo, mas não vejo como se poderia dizer que a escultura egípcia é inferior à de Henry Moore ou Kafka é superior a Cervantes”. (PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. 134). Octavio Paz aprofunda ainda mais o tema ao dar-lhe dimensão política e ética no livro *Os filhos do barro*: “Shakespeare não é mais ‘desenvolvido’ que Dante nem Cervantes é um subdesenvolvido comparado a Hemingway. É verdade que no campo das ciências o saber foi acumulado e é nesse sentido que se poderia falar de desenvolvimento. Porém tal acúmulo de conhecimentos não significa de modo algum que os atuais homens de ciência sejam mais ‘desenvolvidos’ que os de ontem. A história da ciência, além disso, mostra que tampouco é exato que os progressos em cada disciplina sejam contínuos e em linha reta. Dir-se-á que pelo menos o conceito de desenvolvimento é justificado quando falamos da técnica e de suas conseqüências sociais. Pois é justamente neste sentido que o conceito mais me parece dúbio e perigoso. Os princípios em que se fundamenta a técnica são universais, mas não o é a sua explicação. Nós mesmos temos um exemplo diante dos olhos: a impensada adoção da técnica norte-americana no México gerou inumeráveis desgraças e monstruosidades éticas e estéticas. Com o pretexto de acabar com nosso subdesenvolvimento, temos sido testemunhas, nas últimas décadas, de uma progressiva degradação de nosso estilo de vida e de nossa cultura. O sofrimento tem sido grande e as perdas mais reais que os ganhos. Não há no que digo nenhuma nostalgia obscurantista – na realidade os únicos obscurantistas são os que cultivam a supertição do progresso, custe o que custar. Só que não podemos escapar e estamos condenados ao ‘desenvolvimento’: tornemos então menos desumana essa condenação”. (PAZ, Octávio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974: 41-42)

Arruda Coelho, filho de José Huet, retoma a marca que foi do avô Esmerino e volta a ferrar o gado com ela. Contudo as marcas dos membros de uma mesma família, pegando às vezes da de um trisavô, guardam, sempre, uma certa semelhança, algo em comum e que não se modifica, por mais que sejam as diferenças adotadas. A esta base se chama, no sertão, de caixão ou mesa da marca²².



Do mesmo jeito, no processo civilizatório, os produtos culturais vão recebendo rabichos e desenhos por sobre a “mesa”. Este *resíduo* que vai ficando não é a coisa em si, não a identifica e nem se identifica, o último proprietário tem seu próprio brasão, mas nele estão outros homens, outros tempos, outras marcas.

1.2 Idade Média, literatura popular e cristalização

No tópico anterior, acreditamos haver resumido os primeiros elementos do método residual, a própria noção de *resíduo* e seus limites com o *arcaico* e com o *intertexto*. Vamos em frente analisando agora os dois últimos parágrafos da citação de Roberto Pontes, à qual o leitor pode muito bem voltar para refrescar a memória. De lá, podemos nos aprofundar na

²² MAIA, Virgílio. *Rudes Brasões: Ferro e Fogo das Marcas Avoengas*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

dimensão sociológica do método ao tratar do tema da *miscigenação cultural* e da *literatura popular*.

Ao falarmos de *processo civilizatório*, adentramos na formação do povo brasileiro, mesmo porque o método de que tratamos nasce numa Universidade brasileira, e aqui está, vivo, num estudo sobre literatura brasileira. Na bagagem dos nautas que aportaram no início do século XVI vinha a cultura ibérica, por si mestiça, mouriscada, sefardita e românica. E chegava em nossas terras não só com o *plano adaptativo*, “isto é, o relativo à tecnologia com que se produzem e reproduzem as condições materiais de existência”, nem só com o *plano associativo*, “quer dizer, no que concerne aos modos de organização da vida social e econômica”, mas, sobretudo, com o *plano ideológico*, “ou seja, o relativo às formas de comunicação, ao saber, às crenças, à criação artística e à auto-imagem étnica”.²³

A colonização é um projeto totalizante cujas forças motrizes poderão sempre buscar-se no nível do colo: ocupar um novo chão, explorar os seus bens, submeter os seus naturais. Mas os agentes desse processo não são apenas suportes físicos de operações econômicas; são também crentes que trouxeram na arca da memória e da linguagem aqueles mortos que não devem morrer²⁴.

A arca da memória ibérica, em sua versão lusitana, foi aberta nas praias da Bahia naquele ano de 1500. A partir daí, duas arcas viram seus cadeados rompidos à custa da força: a africana e a indígena. Se o *resíduo* surge do processo civilizatório, essas três arcas contêm a matéria prima de quem pretende utilizar o *método residual* nas coisas brasileiras. Sobretudo a arca ibérica que, além de trazer de roldão os sefarditas e os moçárabes, aqui impôs seu império mercantil salvacionista, fazendo da colônia uma “filial lusitana da civilização européia”.

²³ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. pp. 74-75.

²⁴ BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 15.

Disto resulta o interesse da *residualidade* pela Idade Média, uma vez que os portugueses que aportaram na terra nova traziam as primeiras cores do Renascimento:

Com a colonização, veio-nos a Idade Média, em vez da Renascença foram os padrões medievais que nos moldaram como povo e cultura. A Idade Média foi, nas palavras convincentes de um ilustre historiador, ao concluir substancioso estudo acerca das “Raízes Medievais do Brasil”, “nossa infância e adolescência, fases de fragilidade, inconsistência e hesitações, mas também de crescimento, aprendizagem, experiência, consolidação”. E acrescenta: “Mesmo não tendo tido Idade Média no sentido cronológico concebido pela historiografia, o Brasil é indiretamente produto dela”; “O Brasil não conheceu a Idade Média, mas descende dela, tem-na dentro de si. É seu neto, ainda que não o saiba” (Hilário Júnior, p. 19). E não se tratava da Idade Média na sua ampla diversidade, senão uma certa Idade Média, cavaleiresca, fantástica, ou antes, que encontrava na Companhia de Jesus, cuja ação sobre o pensamento se estendeu até o século XVIII, a sua fisionomia mais acabada²⁵.

A Idade Média abre, assim, um campo vasto de estudo, e dela provêm muitos *resí- duos* que conformam a nossa literatura²⁶. Prova disto consistiu a disciplina cursada no Pro-

²⁵ MOISÉS, Massaud. “Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira” in ANAIS: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM/ Ângela Vaz Leão, Vanda de Oliveira Bittencourt (organizadoras). – Belo Horizonte: PUC Minas, 2003. p. 60.

²⁶ Maria do Amparo Tavares Maleval nos dá uma idéia do quanto o mundo medieval está incrustado em nossa literatura e na literatura portuguesa: “Sabe-se que, mesmo antes das atuais conquistas da tecnologia, que possibilitam a universalização da cultura, também portugueses e brasileiros poetaram ou buscaram poetar sobre temas e/ou à moda dos cantares medievais galaico-portugueses – ou por experimentalismo, ou pela demanda das origens e do exótico, via de regra movidos por uma auto-consciente intertextualidade que faz dialogar, mantendo-lhes as diferenças, o presente com o passado. Citemos alguns nomes (e obras), sem levar em conta o grau maior ou menor de mimetismo por eles estabelecido na recriação de tópicos e/ou técnicas do Trovadorismo medievo: Afonso Lopes Vieira (In *Canções do vento e do sol*, 1911; *Ilhas de bruma*, 1917; *País lilás*, 1922; *Onde a terra se acaba e o mar começa*, 1940); Martins Fontes (In *Sombra, silêncio e sonho*, 1933); Guilherme de Almeida (*Cancioneirinho*, in Poesia vária, 1944-1947); Manuel Bandeira (In *Lira dos cinqüent’anos*, 1944; *Mafuá do malungo*, 1948); Edison Moreira (In *Cais da eternidade*, 1951; *O jogral e a rosa*, 1954-1958); Augusto Meyer (In *Poesias*, 1957); Hilda Hilst (In *Trovas de muito amor para um amado senhor*, 1960); Jorge de Sena (In *O físico prodigioso*, 1964); Fiama Hasse Paes Brandão (In *Barcas Novas*, 1967); Marly Vasconcelos (In *Cântiga proençal*, 1985); e José Rodrigues de Paiva (In *Cantigas de amigo e amor*, 1987-1988). Ou ainda as ressonâncias do Trovadorismo em poemas de Cecília Meireles (*Mar absoluto*, 1945; *Amor em Leonoreta*, 1951) e Neide Archanjo (*As marinhas*, 1984) – para não falar de alguns professores universitários brasileiros que vêm experimentando fazer poesias-leituras dos cantares arcaicos, em seu sentido inaugural, como – além dos já citados Marly Vasconcelos, da UFC, e José Rodrigues de Paiva, da UFPE – Nadiá Paula Ferreira, da UERJ, e Francisca Nóbrega, da UFRJ (MALEVAL, 1996, pp.157-165), ou Teresa Cristina Meireles de Oliveira, da PUC e da UFRJ (MALEVAL, 1998). Ainda poderiam ser arrolados repentistas nordestinos, por serem tão afetos a certos temas medievos e ao recurso do leix-pren, este também explorado pelo ‘desafio’ gaúcho (ARMANDO, 1995, p. 106) etc. O português Afonso Lopes Vieira (1878-1946) teve, sem dúvida, fundamental importância nos primórdios do Neotrovadorismo, dada a circulação e receptividade de sua obra e das suas idéias nos principais círculos culturais e nacionalistas de Galícia à volta dos

grama de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará: “A Arte de Trobar na Poesia de Cecília Meireles”, que resultou em uma jornada de comunicações no Auditório da Reitoria da UFC, em 9 de novembro de 2004, data em que se recordaram os 40 anos de ausência da escritora. Ministrou a disciplina, o professor doutor Roberto Pontes. Nesta oportunidade, utilizando a “Edição do Centenário”, da Editora Nova Fronteira, edição que reúne de maneira definitiva a obra poética ceciliana, deu-se um levantamento minucioso dos *resíduos* medievais na lírica desta poeta carioca, resultando daí um *corpus* composto de 134 poemas, entre eles, nove livros inteiros: *Poema dos Poemas* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925); *Cânticos* (1927); *Amor em Leonoreta* (1951); *Romanceiro da Inconfidência* (1953); *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955); *Romance de Santa Cecília* (1957); *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957) e *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam* (1965). Número bastante significativo mesmo para um poeta de fôlego.

A pesquisa de Roberto Pontes veio confirmar aquilo que a crítica literária já começara a esboçar em ensaios como o da Dr^a. Lênia Márcia Mongelli — “Quem é a Leonoreta

anos vinte (LÓPEZ, 1997, p. 123). Como já observara Teresa López (1997, p. 132), fora o primeiro autor português a usar, ‘de maneira sistemática’, os ‘recursos e temas do cancionero medieval’, sendo que, antes dele, João de Deus compusera o ‘Desalento’, ‘Retoque da lírica 505 do Cancioneiro da Vaticana’, publicado em 1919, na Galícia (LÓPEZ, 1997, p. 132). O Saudosismo por Vieira representado, na esteira de Teixeira de Pascoaes, encontra fortes coincidências com o Nacionalismo do galego Vicente Risco, propugnadores ambos, em seus ideários, da Renascença, entendida não como um simples regresso ao passado, mas à alma original do povo, às suas tradições, ‘às fontes originárias de vida para criar uma nova vida’ (GUIMARÃES, 1988 [1912], p. 67). Chegaria mesmo a compor, em 1917, um poema de fortes acentos reintegracionistas, intitulado ‘A Galiza’, evocativo do passado comum e da continuidade geográfica, ao mesmo tempo que conclamador da separação de Castela. Também fariam, em Portugal, a sua experiência neotrovadoresca, além dos poetas já citados anteriormente, Afonso Duarte, Vitorino Nemésio, David Mourão Ferreira e outros menos conhecidos. Quanto ao Brasil, embora não possamos determinar com precisão quem teria sido o seu primeiro realizador, citam-se como pioneiros, além dos mais conhecidos, Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira, Martins Fontes, Paulo Bonfim, Edson Moreira, Mário da Silva Brito (COELHO, 1981, pp. 19-26) – ou ainda Augusto Meyer (ARMANDO, 1995, p. 106). Enfim, intelectuais de vários Estados brasileiros fizeram sua retomada dos cantares medievais, cada qual a seu modo. Na impossibilidade de aqui rastreamos todas as experiências neotrovadorescas, nos próximos capítulos fixar-nos-emos nas dos galegos Firmin Bouza Brey e Álvaro Cunqueiro, na do português Afonso Lopes Vieira e, no Brasil, nas dos dois autores fundamentalmente poetas, dos mais conhecidos – Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira –, passando, em seguida, à observação das [contribuições] de Hilda Hilst e Stella Leonardos, muito embora outras experiências também importantes se registrem até nos dias atuais, como já tivemos ocasião de observar.” (MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha. pp. 84-86).

de Cecília Meireles?”, excelente estudo que integra a antologia organizada por Maria do Amparo Tavares Maleval, intitulada *Atualizações da Idade Média* (Rio de Janeiro: Ágora da Ilha/FAPERJ/UERJ, 2000) — ou o estudo da Dr^a. Elizabeth Dias Martins, “O Modernismo a um Passo da Idade Média”, onde se lê:

Na poesia de Cecília Meireles, a residualidade medieval está presente em grande parte dos títulos de poemas referentes a tipos de composições e formas estíquicas desenvolvidas no Trovadorismo galego-português. Em maior número são as “canções” mas há também os “rimances”, os “cantares”, as “serenatas” e as “baladas”. Curiosamente, na poesia de Cecília Meireles quase todas as “canções”, “cantigas” e “cantares” são também barcarolas²⁷.

Da disciplina, também proveio o estudo “A Literatura Empenhada de Cecília Meireles e José Albano”, de nossa autoria, e que mapeia a produção de cunho religioso e didático destes autores que souberam aproveitar *resíduos* da literatura monástica e educativa da Baixa Idade Média.

Cecília Meireles e José Albano, porém, pouco fizeram por sobre *resíduos* medievais se comparados aos artistas populares, pois, na cultura popular, a Idade Média e o mundo ibérico encontraram seu porto natural. Um breve repasse da literatura de cordel (para ficarmos apenas no âmbito literário) é suficiente para apurarmos diversos *resíduos* da Ibéria e adjacências, como se tem no folheto *O enterro da cachorra*, conto popular de origem moura, ou no *Castigo da soberba*, “de origem moura ou ibérica, com raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular como árabe, negro, e, portanto, brasileiro e nordestino”²⁸. Neste roteiro, devemos referenciar o nome do poeta brasileiro Leandro Gomes de Barros que, entre outros romances de origem luso-ibérica, cordelizou a deliciosa história d’*A Donzela Teodora*. Ribamar Lopes, com a honestidade de alguém que vive e

²⁷ MARTINS, Elizabeth Dias. *O modernismo a um passo da Idade Média* www.realgabinete.com.br/coloquio/coloquio.asp.

²⁸ SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro nordestino”. In: *Literatura Popular em Verso*, Tomo I, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. pp. 162-163.

estuda diariamente a poesia popular, sintetiza o que aqui dissemos nas linhas abaixo transcritas:

A literatura de cordel tem sido, desde seu florescimento entre nós, uma das mais eloqüentes formas de manifestação do pensamento do povo. Experimentando, há algumas décadas (desde o início dos anos sessenta), um lento e gradual processo de declínio, pode, ainda, mesmo assim, ser tomada, se não exatamente como expressão fiel do complexo de padrões de comportamentos vigentes, pelo menos como elemento de referência de **resíduos culturais** (*grifo* nosso) arraigados no espírito popular²⁹.

Já a arte da cantoria é ofício análogo ao dos trovadores provençais e galegos, na disputa poética da “tenção” ou, para nós, do “desafio”, do improvisado, da poesia cantada³⁰.

Ora, é no universo da cultura popular que autores, músicos, teatrólogos, cronistas, atores, pintores, escultores e outros artistas cognominados eruditos recolhem muito do *substrato* que compõe o produto do seu “fazer”, como explicita Guerreiro Ramos:

Toda arte musical clássica se fundamenta no contingente popular. Ou melhor, é este contingente popular que diferencia as artes nacionais. A música de Beethoven, de Chopin e Schubert está cheia de motivos nos quais o ouvido arguto encontrará o rastro do povo. E assim sucede em toda arte. Toda a visão grega do mundo está cristalizada em Homero, como a medieval em Dante, a renascentista em Shakespeare, e a contemporânea, talvez, em Dostoiévski e Proust³¹.

O Sertanejo, de José de Alencar, *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Cobra Norato*, de Raul Bopp, toda a obra de Ariano Suassuna, toda a obra de Sosígenes Costa, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *O Coronel e o Lobisomem*, de J. Campos de Carvalho, os shows e as músicas de Antônio Nóbrega, de Xangai e de Alceu Valença nos dão exem-

²⁹ LOPES, Ribamar. *Cordel – Mito e Utopia*. São Luís: FUNC, 1996. p. 9.

³⁰ Sobre o assunto indicamos o ensaio de Maurice Van Woensel (UFPB) intitulado “Os poetas populares nordestinos, descendentes legítimos dos trovadores”, publicado nos anais do “III Encontro Internacional de Estudos Medievais”. Também sobre o tema vale ler o verbete “Desafio” do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Luis da Câmara Cascudo, bem como o ensaio de Jerusa Pires Ferreira, “O combate imaginário: drama e tradição cortês” In. *Armadilhas da memória (conto e poesia popular)*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

³¹ RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939. pp. 14-15.

plos do modo criativo e especial de tratar a memória coletiva, modo este que deve ser chamado de *cristalização*:

O nível da *cristalização* apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida já é de nível culto, semi-clássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na memória coletiva nacional. As obras assim surgidas incorporam *resíduos* os mais remotos, e são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. Nelas materializa-se uma visão do mundo representativa da identidade nacional, universo simbólico que confronta e resiste à homogeneização imposta pelos centros internacionais produtores de cultura de massa fundada na teletecnologia, padronizada por excelência³².

A *cristalização* se diferencia de dois níveis comuns de tratamento da cultura popular, a saber, o nível do *registro*, que trata da preservação e documentação da memória nacional a cargo de órgãos como FUNARTE, Fundação Rui Barbosa, Fundação José Augusto, museus etc; e o nível do *estereótipo*, que assimila a cultura popular sem superar o grau da caricatura, como ressalta Roberto Pontes na comunicação indicada.

A *cristalização* recebe este nome por indicar o processo químico pelo qual se dá a produção dos cristais, minerais limitados por superfícies planas, lisas e de forma geométrica regular. Analogamente, o artista de formação humanística transforma o material belo e primitivo da cultura popular em peças cristalinas, tal qual fez Villa-Lobos, a exemplo de outros grandes compositores mundiais ao refinar as cantigas, folguedos e cirandas do povo.

Com a análise do último elemento do *método residual*, podemos finalmente vislumbrá-lo em conjunto, seguindo o raciocínio de Roberto Pontes em trabalho no qual trata de definir ontologicamente a *literatura afrobrasileira*:

³² PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH: 1991. pp. 149-150.

Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasilusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e toda a produção artística considerada erudita não passa da *cristalização* de *resíduos* culturais sedimentados, na maior parte das vezes populares³³.

1.3 Leitura do poema “Romance” de José Albano

Os conceitos ora apresentados, certamente, ganharão contornos mais nítidos à medida que avançarmos na prática do método, momento em que as idéias expostas concertarão, em conjunto e em concreto. A leitura a seguir do poema “Romance” de José Albano servirá como entrada:

À margem da correnteza
Sonorosa e cristalina,
Sem cuidado alegremente
A doce avena eu tangia.
E das Campinas distantes
E das florestas vizinhas
Me respondiam as aves
E os ecos me respondiam.
Quando pelo verde prado
Graciosamente vinha
Da minha pequena aldeia
A mais formosa menina.
Eram de rosa os seus lábios,
As faces de neve fria,
Os cabelos noute escura
E os olhos luz matutina.
E por onde ela passava,
Namoravam as florinhas;
Beijavam-lhes os pés violetas,
Jasmins lhe à frente caíam.
E eu, todo maravilhado
Com a aparição divina,
Via o sorriso da boca
E o brando volver da vista.
E à margem da correnteza

³³ PONTES, Roberto. “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. SP, USP, 2003.

Sonorosa e cristalina
Triste e magoadamente
Suspirava e assim dizia:
“Linda e amorosa pastora,
Donzela amorosa e linda,
Se há pouco aqui vieste,
Por que já vais de partida?
A tantos mimos e encantos
Não há peito que resista,
Um só dos ternos olhares
Me prendeu por toda a vida.
Um só dos sorrisos brandos
Tornou minha alma cativa
E agora um só de teus beijos
Pode curar-me a ferida.
Ai, coitado! Indo-te embora,
Mal sabes, doce inimiga,
A ventura que me deixa,
A saudade que me fica”³⁴.

Vazado em heptassílabos e de caráter narrativo, o poema tem simplesmente por título “Romance” e, conforme nos ensina Câmara Cascudo: “Nenhum outro documento, exceto o conto, poderá avantajá-lo na importância para o estudo da persistência temática lusitana e as modificações nacionais reveladoras de uma assimilação e transformação psicológica”³⁵. Estamos no campo da *hibridação cultural*, uma vez que o “Romance” — “Poema narrativo de origem medieval, que teve grande voga na Península Ibérica, com os Romanceiros Hispânico e Português”³⁶ — vem sendo refundido e recriado pela cultura popular ou *cristalizado* pelos nossos poetas eruditos. Não são poucas as recolhidas de “Romances” tradicionais portugueses no universo da cultura popular brasileira, procedidas por historiadores, pesquisadores, escritores e folcloristas nacionais, tais como Celso de Magalhães, José de Alencar, Silvio Romero, Pereira da Costa, Câmara Cascudo, Rossini Tavares de Lima e

³⁴ Todas as citações dos poemas de Albano seguirão esta referência: ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

³⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 681.

³⁶ AZEVEDO, Sânzio de. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Edições UFC, 1997. p. 185.

Guilherme de Santos Neves. “Romances” de raízes ibéricas que sofreram adaptações, remendos e aparos pelo poeta mestiço e anônimo do Norte e do Sul do Brasil. Encontram-se aqui variações de *Dona Infanta*, a *Noiva Roubada*; o *Bernal Francês*; *D. Duarte e Dona Donzilha*; *Dona Maria e D. Arico*; o *Conde Alberto*; *D. Carlos de Monte-Albar*; *Dona Branca*; o *Casamento Malogrado*; a *Nau Catarineta*; *Iria a Fidalga*; *Flor do Dia*; *A Pastorinha*; *Florioso o Cego*; *Xácara do Cego*; *Juliana*; *Xácara de Dom Jorge*; *A Flor de Alexandria*; *Branca Flor*; *Romance de Clara Menina*; *Xácara de Flores Bela*; *Queixas de D. Urraca*; *Cid e o Mouro Búcar*; *Cid e o Conde Lozano*; *Morte do Príncipe D. Afonso*; *Morte do Príncipe D. João e Batalha do Lepanto*; *Penitência do Rei Rodrigo*, entre outros.

O “Romance” de Albano, desde o nome, evidencia, pois, o compósito de *resíduos* ibéricos lavrados e cultivados pelos artistas populares e, neste caso, *crystalizado* por José de Abreu Albano.

O poema também esconde modalidades poéticas do medievo: a *pastorela*, na primeira parte do poema, que vai do início até o vigésimo oitavo verso, e a *coita* de amor, que vai deste até o fim. A estrofe ainda pode ser decomposta em onze *quadras*, porque a cada quatro carmes fecha-se uma idéia e caminha-se na narrativa³⁷. Há ainda a técnica do *cavallamento* ou *enjambement* em quase todas elas — recurso provindo da Idade Média e de largo uso nos séculos XV e XVI, que na *Arte de Trovar* anteposta ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* aparece sob a rubrica *atafinda*. Há de se destacar, por fim, as *rimas atenuadas* nos *versos pares* e as *aliterações* em quase todo o texto, além do *redondilho maior*,

³⁷ Segismundo Spina após afirmar que “a estrofe de quatro versos é uma forma preferida em todos os casos da poesia popular”, ensina que a quadra está na composição mesma do romance, tal como fez José Albano: “Embora no romance prepondere o elemento narrativo sobre o lírico, e a narração seja em parte adversa a uma estrofação regular, a consciência da quadra é tão evidente (formando cada qual uma unidade estética), que o metricista, em parágrafos subseqüentes, afirma obliterar-se a graça desde que o sentido ultrapasse o quarto verso” (SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 110).

formando uma estrutura melódica tão boa para guitarras, para saltérios e alaúdes, quanto para o trovar.

Só este poema já reservaria a Albano a titulação de cultor da musa popular, não fosse Leonardo Mota, no extinto jornal *Correio do Ceará*, de 25 de janeiro e de 05 de abril de 1939, após coligir várias trovas de José Albano, chamá-lo “maior troveiro morto do Ceará”, contrariando os que diziam que, ao poeta, faltava brasilidade³⁸. Infelizmente, do patamar provinciano em que se sustinha Leota faltava-lhe a largueza para trocar o Ceará pelo Brasil em sua assertiva. Nada mais brasileiro e ibérico do que as trovas e que todo o conteúdo de *Rimas-Redondilhas*. “Todavia, era José Albano um poeta inspirado, alheio a todas as escolas poéticas a não ser daquela que se aproxima das fontes genuínas da poesia popular”³⁹, já dizia João Ribeiro.

Assim foi que aproveitando *resíduos* medievais, o autor construiu algo novo, *cristalizando* uma forma popular muito remota, o *romance*, que representa para a nossa literatura a enseada na qual confluem os povos ibéricos: *hibridação cultural, mentalidade medieval, cristalização e resíduo*.

Lançadas as bases teóricas, o interesse agora se volta mais detidamente à obra de José Albano. No próximo capítulo, através do critério *histórico-genalógico*, situaremos a geração do autor na Literatura Brasileira. Em seguida iniciaremos o estudo do modo como

³⁸“Estava escrito, talvez, nas linhas da mão do jovem poeta cearense de fins do Século XIX, que sua destinação seria a dos amplos caminhos do mundo, e não apenas os limites de sua província, mesmo os do seu país, verificado que Albano, ao longo de sua obra poética, nada deixa transparecer de brasilidade, nem mesmo com relação à paisagem nacional”. (COLARES, Otacílio. “O poeta José Albano entre o Classicismo e o simbolismo”. In. *Lembrados e esquecidos*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1975. p. 96).

³⁹ RIBEIRO, João. “Era, em verdade, um pedante de marca” in ALBANO, José. *op. cit.* p. 7.

o poeta realizou seu projeto literário comparando-o a Pierre Menard, personagem da ficção borgiana.

2.1. GERAÇÕES E CARICATURAS

“Geração de 22”, “1ª, 2ª e 3ª Geração Romântica”, “Geração Parnasiana”, “Geração de 45”, são expressões que fazem parte do repertório crítico e didático do ensino de Literatura Brasileira. No entanto, na maioria das vezes, o uso da palavra *geração* vem aí indiscriminado, reunindo ou afastando escritores que deveriam estar separados ou agrupados por um critério que, ao levar em conta as contingências históricas e genealógicas, legitimasse de fato o emprego daquela palavra no contexto literário.

E para utilizarmos um critério histórico-genealógico condizente com as peculiaridades da Literatura e, desta forma, definir a geração de José Albano, inevitável é recorrer ao estudo de Pedro Lyra que abre a antologia *Sincretismo: a poesia da geração 60* (Topbooks: 1995). Lá, este poeta e também crítico lança os pressupostos para compreender-se o *nascimento*, a *estréia*, a *vigência*, a *confirmação* e a *retirada* de qualquer geração, e assim demarcar mais precisamente a condição temporal a que estamos condicionados.

Utilizando o parâmetro ideal de 20 anos para recortar cada faixa geracional — “tempo suficiente para se gerar uma vida” — e tendo como *geração decisiva*, a “Geração de 22” — “aquela que introduz uma mudança significativa no seu tempo de atuação e de-

flagra pelo menos a escala do futuro imediato”⁴⁰ — Pedro Lyra traça graficamente as *gerações* literárias que preencheram o século XX. Aqui, nos interessam a *geração decisiva*, porque contígua à Pré-modernista; a própria Pré-modernista e a Parnasiana, anterior imediata.

Fixar com mais rigor a *geração* e a faixa em que Albano atuou como poeta e indivíduo corrige, em parte, apressadas conclusões acerca do autor, mesmo porque, ao enfrentarmos o problema da *geração*, estamos raciocinando, com boa ciência, sobre a vida humana no campo biológico e no tempo social, discutindo a ação e as expectativas que temos quando amadurecemos.

José Albano nasceu em 1882 e faleceu em 1923, estreando em 1912 com os livros: *Rimas-Redondilhas*, *Rimas-Alegoria* e *Rimas-Canção a Camões e Ode à Língua Portuguesa*. Viveu assim nos momentos preliminares do Modernismo brasileiro, engrossando a fila dos escritores que não aderiram ao Parnasianismo e nem ao Simbolismo e também não chegaram a se “modernizar”⁴¹. Albano está na mesma lista de Raul de Leoni, Augusto dos Anjos, Gilka Machado, Américo Facó e Moacir de Almeida.

Para encontrar a cavilha temporal em que José Albano viveu, partiremos da “Geração de 22” e de seus marcos temporais, para, recuando de 20 em 20 anos, chegar à Pré-Modernista e à Parnasiana. Assim definiu Pedro Lyra as etapas da “Geração de 22”: 1) Nascimento: 1895-1915; data base: 1905; 2) Estréia: 1915-1935; data-base: 1925; 3) Vigência: 1935-1955; data-base: 1945; 4) Confirmação: 1955-1975; data-base: 1965; 5) Retirada: 1975-.

⁴⁰ LYRA, Pedro (org.). *Sincretismo: a poesia da geração 60: introdução e antologia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. pp. 76-77.

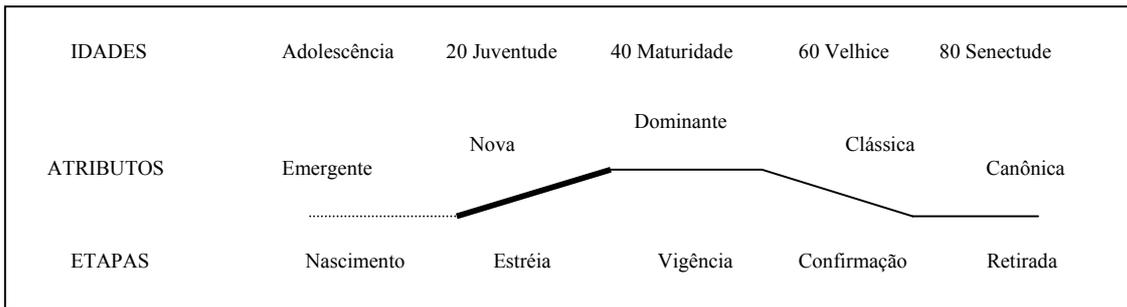
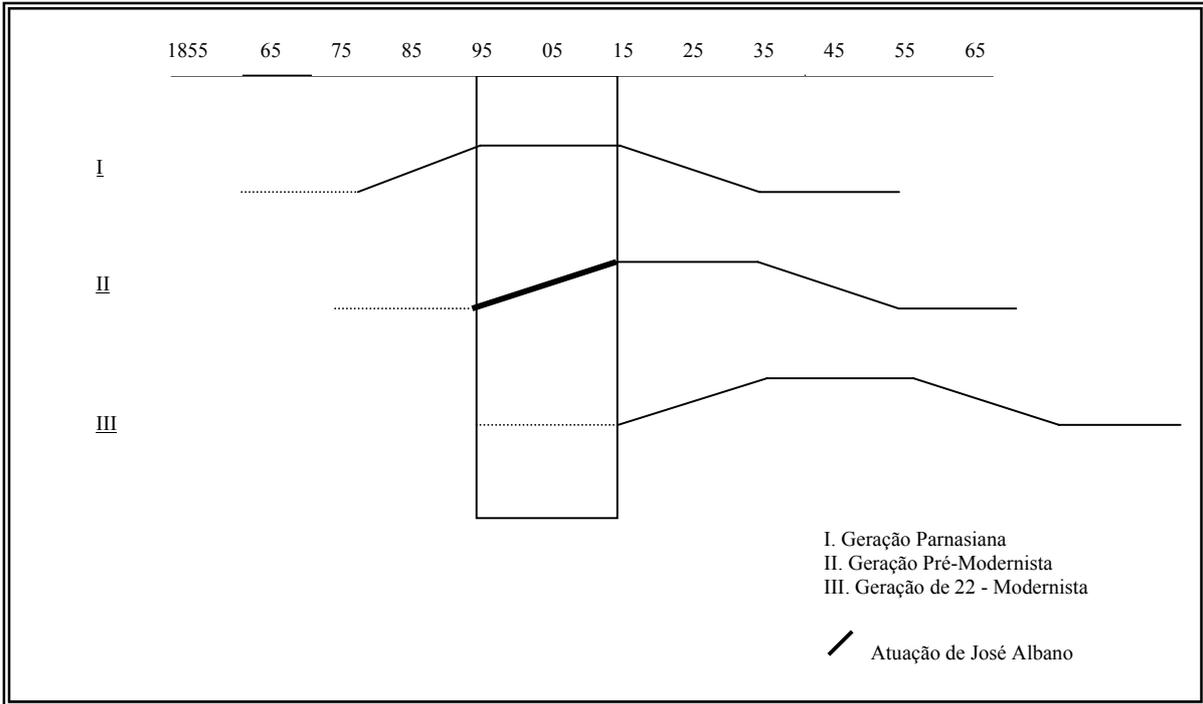
⁴¹ Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, Murilo Araújo e Jorge de Lima são escritores que, embora nascidos na geração anterior (tanto que a maioria cultivou um pouco da estética parnasiana), aderiram ou fundaram o Modernismo, uns mais outros menos.

Para chegarmos à “Geração Pré-modernista”, basta recuar 20 anos: 1) Nascimento: 1875-1895; data base: 1885; 2) Estréia: 1895-1915; data-base: 1905; 3) Vigência: 1915-1935; data-base: 1925; 4) Confirmação: 1935-1955; data-base: 1945; 5) Retirada: 1955-.

Finalmente, com 40 anos a menos, desembocamos na Parnasiana: 1) Nascimento: 1855-1875; data base: 1865; 2) Estréia: 1875-1895; data-base: 1885; 3) Vigência: 1895-1915; data-base: 1905; 4) Confirmação: 1915-1935; data-base: 1925; 5) Retirada: 1935-.

Postas num gráfico, as três gerações adquirem uma visibilidade melhor. Destacamos a faixa de atuação de José Albano, excluindo, é claro, o período de nascimento, de matiz receptivo⁴²:

⁴² O gráfico é de nossa autoria a partir do “Diagrama Geracional da Poesia Brasileira no Século XX”, elaborado por Pedro Lyra em *Sincretismo: a poesia da Geração 60*.



As escalas acima conferem com as estréias dos principais nomes da nossa poesia⁴³. No nosso caso, José Albano publica suas primeiras plaquetas aos 30 anos, em 1912 (mesmo ano de Augusto dos Anjos), dentro da faixa de lançamento do primeiro livro, embora já nas portas da *vigência*, o que explica, de alguma maneira, a maturidade das brochuras prensadas em Barcelona. Podemos dizer que Albano foi um *ulterior*, pois surgiu na segunda década da zona de estréia, na *afirmação*, com plena consciência e consolidando o próprio⁴⁴. Toda a faixa (1895-1915) corresponde aos pré-modernistas, à etapa revolucionária, de contestação, e nela coube a José Albano sua atuação existencial e artística, uma vez que viveu apenas 41 anos. Atuou, assim, sob o signo do conflito e da impaciência juvenil, e as invectivas que lançava contra os parnasianos, que viviam em pleno esplendor de criação — invectivas que outrora foram vistas como mais uma manifestação de sua personalidade passadista — aqui

⁴³ Com relação aos modernistas e pré-modernistas informa Pedro Lyra: “Podemos verificar a cientificidade do diagrama por qualquer uma de suas faixas, pontos ou conexões. As de nascimento e de estréia são óbvias, empiricamente auto-demonstráveis. Devemos testá-lo através de qualquer outro estágio geracional, menos biologicamente determinado e mais culturalmente afirmativo. Por exemplo: o instante do reconhecimento — aquele em que as gerações, com a idade média de 30 anos, fecham a sua faixa de estréia e abrem a de vigência. Portanto, um dos momentos decisivos. O da pré-modernista se deu *por volta de* 1915: dos seus maiores nomes, que não chegaram a modernizar-se, estréiam Augusto dos Anjos (*Eu*) em 1912, com 28; Gilka Machado (*Cristais partidos*) em 1915, com 22; Raul de Leoni (*Ode a um poeta morto*) em 1919, com 24; e em 1917 estréiam, ainda pré-modernos, nomes importantes para o Modernismo, como Manuel Bandeira (*A cinza das horas*) com 31 e Mário de Andrade (*Há uma gota de sangue em cada poema*) com 24, além de Guilherme de Almeida (*Nós*) com 27 e Murilo Araújo (*Carrilhões*) com 23. O da modernista, *por volta de* 1935: ano em que Dante Milano, com 36, organiza a primeira *Antologia de poetas modernos*.” (LYRA, Pedro. *op. cit.* pp. 84-85). Afrânio Coutinho observa que “Nos albores do século XX, a literatura brasileira mergulha em uma fase de transição e sincretismo, em que confluem elementos do Parnasianismo, Simbolismo, Impressionismo. Esse estilo de transição, a que se deve o tom incharacterístico da fase de 1910-1920, revela predomínio de traços ora parnasianos, ora simbolistas, ora impressionistas. Mas a importância da fase é inegável, pois ela traía a transformação que se processava, e que desaguará no Modernismo. Outras tendências estéticas se lhe somam, Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo, Super-realismo, conduzindo à revolução modernista, que assim foi, por todos esses esforços, preparada”. (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983. pp. 229-230). Também o diagrama se mostra efetivo quando se observa a Geração Parnasiana. Alberto de Oliveira estréia, aos 21 anos, com *Canções Românticas* (1878); Raimundo Correia, aos 20 anos, com *Primeiros Sonhos* (1879); Olavo Bilac, aos 23, com *Poesias* (1888); Vicente de Carvalho, aos 19, com *Ardentias* (1885); Francisca Júlia, aos 24, com *Mármore* (1895); Cruz e Sousa, em parceria com Virgílio Várzea, com *Topos e Fantasias* (1885), aos 24.

⁴⁴ Pedro Lyra divide a fase da estréia em duas etapas de dez anos. À primeira, chama de *ascensão*, e nela se situam os *introdutores*. Para a segunda dezena, o poeta de *Desafio* utilizou o termo *afirmação*, e nela se encontram os *definidores*. E nesta “tipologia dos papéis”, ainda haverá vaga para os *precursores*, e para os *ulteriores*. Diz o poeta-crítico: “Quanto à produção, a geração começa — como Nova — com uma *fase de ascensão*: os 10 primeiros anos da faixa de estréia — da data-início à data-base; e prossegue com uma *fase de afirmação*: os 10 anos seguintes — da data-base à data-termo” (LYRA, Pedro. *op. cit.* p. 48)

adquirem perfeita coerência com os atributos da *zona geracional* que a natureza lhe permitiu gozar, pois é nesta fase que o conflito de *geração* se aguça, ataques e louvações se misturam numa complexa relação social, intelectual e psicológica, entre novos e dominantes:

Mas as relações entre novos e dominantes vão sempre além das aparências do conflito. Ambíguas, misturam o literário e o social. Nessas etapas de ambição, eles se agridem mas se cortejam alternadamente em atitudes polares, assumidas diante das figuras estratégicas das duas gerações: a Nova elege para agredir os mais importantes e para cortejar os mais influentes da Dominante; a Dominante elege para agredir os mais ousados e para cortejar os mais promissores da Nova. Os objetivos nunca são declarados, mas são sempre claros: a Nova quer ocupar o seu espaço e assumir o poder; a Dominante quer preservar o poder e ampliar o seu espaço. Qualquer relação de amizade entre nomes dessas duas gerações naturalmente adversárias está contaminada por esses interesses. É bem diferente da amizade entre membros de uma mesma geração, onde prevalece a solidariedade e mesmo a cumplicidade.⁴⁵

Não é difícil encontrar depoimentos sobre certo azedume e uma impaciência irritante nos gestos e no modo de ser de José Albano. Antônio Sales conta que “profundamente desdenhoso de toda a literatura contemporânea, ele nem sequer se aproximava das mesas onde se amontoavam os livros que ‘venant se paraitre’.” Também do autor de *Aves de Arribação* temos a seguinte notícia: “Outra vez, contestando o valor de um livro de versos ultimamente aparecido, ele disse: ‘É ainda pior do que Bilac’.”⁴⁶

Veja que o ataque se dirige a Olavo Bilac, parnasiano, poeta da geração dominante, e é noticiado por outro homem maduro, Antônio Sales (1868-1940), o que revela o natural conflito: os Novos, que querem se afirmar x Conservadores, que querem permanecer.

Interessante também é acompanhar o relacionamento de Albano com João Ribeiro, este nascido em 1860: respeito, desconfiança e agressões mútuas, típicas da dinâmica das gerações. Fala Manuel Bandeira que estando na Livraria Garnier viu um homem despejar

⁴⁵ LYRA, Pedro, *op. cit.*, p. 47

⁴⁶ SALES, Antônio. *Novos Retratos e Lembranças*. Fortaleza: Casa José de Alencar/ Programa Editorial, 1995. p. 80.

em cima do professor Ribeiro um “Não diga asneiras!”. Era José Albano, “seu amigo e grande admirador”⁴⁷. Em outro registro, o filólogo escreveu uma crônica a respeito de Albano onde sentimentos mistos de respeito e de agressão se alternavam. Leiamos as seguintes passagens:

Como era um díscolo, pouco lhe havia de importar o comentário dos seus contemporâneos ou a gloriola de se ver aclamado. Coisa difícil, e às vezes empresa arriscada, era tentar arrancar-lhe do ineditismo voluntário a que se propunha deliberadamente, evitando a vozeria dos críticos e dos filisteus da literatura. - Faço versos para ninguém (dizia sempre) porque nem a mim mesmo me aprezem. E não era um dito vão, pois que na realidade se abstinha da imprensa a que votava ódio tranqüilo, profundo e irredutível. Assim era. Mas, entretanto, sua erudição foi vastíssima, pois que lhe eram familiares as grandes literaturas do mundo - a alemã, a inglesa, a grega e a latina, cujas línguas cultivava com esmero. Parece um milagre que tão vasta erudição não prejudicasse as qualidades nativas e ingênuas de sua poesia sem ênfase, simples e fluente, tão natural como a das gentes sertanejas do maravilhoso nordeste onde nasceu. Era, em verdade, um pedante de marca. Seus temas habituais de conversação, quanto pude observar, cifravam-se em impertinentes questões de gramática e da pior gramática que a meu ver consiste na suposta prioridade dos usos didáticos e clássicos.

José Albano era ou tinha pretensões de elegante. Usava o monóculo, e não iam mal à sua figura (que lembrava a de Musset) os seus coletes de veludo e a sua fina barba à nazarena. Parecia-me antiquado nessas feições românticas que, chamando a atenção de todos, por isso mesmo se tornavam de grande vulgaridade⁴⁸.

Comentários como este serviram para aumentar a pecha de antiquado dada ao poeta, mesmo porque a “fortuna crítica” do autor se situa praticamente na primeira metade do século XX, a maioria de nota impressionista e subjetiva. Mas se levarmos em consideração a idade de José Albano, 22 anos mais moço que João Ribeiro, 19 a menos que Bilac, 25 atrás de Alberto de Oliveira, perceberemos que Albano revoltava-se, à sua maneira, contra o gosto da época.

⁴⁷ Bandeira, Manuel. “A Paixão Falada (prefácio à primeira edição)”. In: ALBANO, José. Rimas, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça. *op. cit.* p. xvii.

⁴⁸ RIBEIRO, João. “Era, em verdade, um pedante de marca” in ALBANO, José. Rimas, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça. *op. cit.* pp. 7-11.

Nos cafés, nas praças e nas livrarias, Albano fustigava os mais velhos com sua arrogância de menino de boa cepa e de autor estreante; já no papel, diferentemente de seu coetâneo Lima Barreto, jamais acusou ninguém, nem sequer valeu-se da paródia, da sátira, da voz insubmissa para deflagrar aquilo que transparecia explodir a qualquer momento sobre quem o interpelasse com um mínimo de gracejo⁴⁹.

E se Gregório de Matos contou com o Licenciado Rabello para lhe traçar o perfil, a José Albano, restou um conselho de licenciados que, além de promover o riso e a curiosidade dos leitores, contribuiu para cultivar sua aura de ultrapassado. Os hábitos e os modos de um poeta medieval e o vestuário romântico couberam perfeitamente na silhueta do nosso autor, caprichosamente ajustados pelas agulhas dos críticos-alfaiates.

Um dândi decaído, um bufão preguiçoso, um *flâneur* carrancudo, um burguês comilão, um louco genial, um rabugento defensor da Língua Portuguesa, um imenso livro aberto, um infeliz... A impressão não pode ser outra após a leitura daqueles que viram alguma vez o poeta a palestrar nas mesas do Café Riche de Fortaleza, na Livraria Garnier do Rio de Janeiro, ou em tabernas escuras da Europa. Não exageramos. Basta o “retrato exato”, batido pela máquina de escrever de Mário de Alencar, para a imagem gravar-se:

Barbas densas e grandes de rabi, cenho repuxado pelo monóculo retangular, olhos incisivos que olhavam um pouco de alto e de esquelha, davam-lhe do rosto, viril e bem afeiçoado, uma expressão antipática; o molde da roupa, o chapéu luso e desabado, o andar, as maneiras, completavam a estranheza da figura, que a muitos parecia excêntrica. Conversando, sentia-se-lhe o orgulho, gerado por desdém e descontentamento dos homens e das cousas, do meio e do tempo. Criticava a todos e a tudo, mas sem inveja, sem vaidade, apenas porque todos e tudo não lhe respondiam ao gosto e ao ideal. A sua sensibilidade chocava-se com a natureza brasileira; e aborrecia-lhe o presente por falta de perspectiva⁵⁰.

⁴⁹ Lima Barreto, coetâneo do poeta, como se sabe, destilou seu veneno em páginas de jornais, de romances, de crônicas, de contos, de boatos etc. Um dos seus alvos preferidos era o renomado Coelho Neto (1864-1934), satirizado n' *Os Bruzundangas* sem piedade e acusado de sujeito mais nefasto de nosso meio intelectual.

⁵⁰ ALENCAR, Mário de. apud Bandeira, Manuel. “Prefácio à primeira edição” in ALBANO, José. *op. cit.* p. xvii.

Descontado o peso da superficialidade e da brevidade dos escritos que os enfeixaram, os “retratos” contribuíram, como afirmamos, para o entendimento de que a obra de José Albano e o próprio poeta se encontram exilados num século distante.

O encantatório das caricaturas (os adjetivos bisonhos, a graça, a simpatia, o exagero, a retórica) fazia recair sobre a excentricidade da figura todas as atenções, deixando de lado ou despercebida uma análise mais acurada de sua poesia. Os poemas pinçados, às vezes, estavam ali apenas para realçar a personalidade do caricaturado, a colorir-lhe o perfil, como nas passagens de Théo Filho, que fez de José Albano o personagem principal de um romance fatídico. E ficando com os críticos e cronistas, façamos a leitura desta passagem de Hermam Lima:

Na praia cearense, muitas vezes, ele era visto em solitários passeios, diante do mar verde. Nessas horas, porém, não era a visão de Iracema, que lhe podia vir ao encontro, das bandas do Mucuripe; ou de Moema, rolando na esteira da nau que lhe levava o amado para longe. Era Afrodite, que lhe surgia, como haveria de cantá-la depois, nas estrofes de sua Alegoria: (...) a deusa dos Amores/ que traz em laços corações a peitos;/ E olhando aqueles dons encantadores,/ Os numes imortais ficam sujeitos/ E o próprio Zeus se espanta e maravilha/ Da formosura que lhe mostra a filha⁵¹.

O trecho poético escolhido por Hermam Lima “retoca” o vulto do homem que caminha na praia e não serve a uma apreciação crítica. Com isto, manipulando as estrofes de Albaninho, o autor de *Tigipió* denuncia um homem alienado e descrente do mundo, cujos versos lhe vêm assim do sopro, no *terral* talvez, à beira-mar. Impressões deste tipo se acumulam, restando um Albano que encarna o *modo de existência medieval*, a *altivez*, a *divina*

⁵¹ LIMA, Herman. "Tratava-se duma criatura integralmente despaisada". in ALBANO, José. *op. cit.* pp. 40-41.

loucura e a imortalidade, atributos de um poeta, há cinco séculos, atrasado. Expliquemos melhor.

Ernst Robert Curtius, em *Literatura Européia e Idade Média Latina*, reserva às últimas páginas de seu livro quatro capítulos de nosso interesse: “O Modo de existência do Poeta Medieval”; “A Loucura Divina dos Poetas”; “A Poesia como Imortalização” e “Alti-vez de Poeta”. O primeiro trata do modo de existência do bardo medieval, as condições de vida e a preocupação com os meios de subsistência. Lá, na Idade Média, aprendia-se a fazer versos na escola, “era necessário sabê-lo para se apresentar como *clericus e literatus*; para compor saudações, epitáfios, petições, dedicatórias e, assim, granjear o favor dos poderosos ou corresponder-se com pessoas de situação igual; e também por amor ao vil metal”⁵². O esforço e o cansaço pouco lucrativos advindos da arte de remoer carmes serviram de mote a vários poetas da Idade Média latina, que compuseram verdadeiras queixas ao atoleiro econômico imposto pelo ofício. A verdade é que os poetas não gozavam de tanto prestígio e os bufões e mimos eram mais bem recompensados e tratados pelos poderosos do que eles⁵³.

Em diversos momentos, a pobreza de José Albano é repassada pelos “caricaturistas”⁵⁴. Anedotas e descrições do aperto financeiro do vate recheiam não poucas páginas de

⁵² CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1996. p. 567.

⁵³ “Na verdade, na Idade Média havia uma escola para os poetas, ou, melhor, a própria poesia era disciplina escolar. Com isso, o ‘problema profissional’ do poeta era mais simples. Mas a segurança econômica da existência podia então causar ao poeta angustiosos cuidados. Tinha de viver de presentes de seus patronos, e frequentemente pedia em tons lastimosos o necessário para viver. Uma queixa constante é que os mimos e bufões eram mais bem recompensados e tratados pelos poderosos do que os poetas: *Tota strepit cúria lusibus obscenis/ Et mimorum feculis et scutellis plenis/ Nihil foris flentibus mittitur egenis.* (CURTIUS, Ernst Robert. op. cit. p. 571)

⁵⁴ As únicas caricaturas reais de José Albano de que se tem notícia são duas: a primeira, “Os Seis Corvos”, feita por Raul Pederneiras a partir de um grande desenho em creiom, tamanho natural, de um grupo de seis literatos, exposto no “Salão de 1906”, onde figurava José Albano; e a segunda, possivelmente de Jacinto Silva, que ficava dependurada na Livraria Garnier, debaixo da qual puseram a quadrinha: “Este, que do idioma lusitano/ Vence Antônio Vieira na pureza,/ É o poeta José de Abreu Albano,/ Guarda-civil da Língua Portuguesa”.

seu espólio crítico. Estamos falando de *resíduos* da *mentalidade* medieval na fortuna crítica do autor, *resíduos* parcialmente responsáveis por afastar José Albano dos coetâneos. Uma passagem conhecida da biografia de Albano nos vem na *História da Literatura Cearense* de Dolor Barreira. Conta o historiógrafo que Albano pediu uma certa quantia em dinheiro para o caixa da casa comercial dos Albanos. O funcionário responsável, Ildefonso, irmão do poeta, negou-lhe o pedido por não ter recebido tal ordem. Enfurecido, o “autor de Camões” sentou-se à mesa e escreveu:

O Ildefonso em si encerra
Dons que fazem dele um misto
De nosso avô na Inglaterra
E do Bispo Antônio Xisto.

O epigrama irônico tem sabor de vingança, igual ao que faziam os poetas medievais quando lhes torciam os narizes para os legítimos desejos dos herdeiros de Homero, como noticia Curtius quando se refere ao latino Hugo Primas⁵⁵.

Vê-se assim que, ao insistir na condição franciscana de Albano, sobretudo nos episódios de seus últimos anos em Paris, quando se mantinha das subscrições de suas obras completas, os cronistas e críticos da primeira metade do século passado aproveitaram *resíduos* medievais para engendrar uma figura carunchenta, paradoxalmente, bem mais condizente com os juízos estéticos em voga.

Outro *resíduo*, desta vez de origem clássica, encontrado nos perfis de José de Albreu Albano, corresponde à *imortalização* e à *altivez* dos poetas. Conta Manuel Bandeira que Albano costumava “torrar”, em Paris, e em poucas horas, toda a mesada que lhe envia-

⁵⁵ “Quando o poeta passa mal, pode tornar-se muito exigente em seus desejos: Carmina composui: da mihi quod merui. Muitas vezes suplica e recebe um casaco de peles ou um cavalo. Se a peliça está um tanto usada, vinga-se Hugo Primas com mordazes epigramas. O Arquipoeta queixa-se a seu patrono Reinald de Dassel de que deitaram água no vinho”. (CURTIUS, Ernst Robert. op. cit. p. 571).

va a família. Certa noite, foi surpreendido por Graça Aranha num dos restaurantes mais caros da Rua Royale bebendo sozinho uma valiosa garrafa de champanhe: “É apenas champanhe. Mas se vivêssemos numa sociedade bem organizada, nós poetas teríamos direito ao néctar”⁵⁶ — exclamou.

Informa Curtius que “Já os antigos heróis de Homero sabiam que a poesia dá glória eterna aos que celebra (*Iliada*, VI, 359). A poesia imortaliza. (...)”⁵⁷. Ser um “eleito” das musas e por isso merecer benesses perpassa o imaginário de todos que convivem com as artimanhas da poesia. Fica, ao poeta, o adjetivo ‘altivo’, cujo campo semântico abarca: altivez, brio, dignidade, entono, filáucia, orgulho e vaidade.

Com esta versão clássica do versejador, novamente, a alienação e o desprendimento enleiam-se em volta de José Albano a negar-lhe a definição primorosa de Cassiano Ricardo: “Que é o poeta?/ um homem/ que trabalha o poema/ com o suor do seu rosto./ Um homem/ que tem fome/ como qualquer outro/ homem”.

Por fim, mais um último *resíduo* para encerrar o recorte nos perfis de Albano: a *divina loucura dos poetas*⁵⁸. De fato, José Albano sofria de distúrbios mentais, tanto que vol-

⁵⁶ BANDEIRA, Manuel. “José de Abreu Albano” in *Poesia Completa e Prosa*, vol. único. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974. p. 498.

⁵⁷ CURTIUS, Ernst Robert. op. cit. p. 579.

⁵⁸ Com relação à “loucura divina dos poetas”, fala Curtius em seu livro: “A teoria da ‘loucura do poeta’ baseia-se no pensamento profundo de inspiração numinosa da poesia – idéia que reaparece de tempos em tempos, por assim dizer, como saber esotérico da origem divina da poesia. Por exemplo, no platonismo florentino do fim do *Quattrocento*, de onde penetrou no grande sistema de harmonias que Rafael legou à posteridade nos quadros murais das salas do Vaticano. Um medalhão pintado no teto da *Câmara della Segnatura* representa a poesia, com os dizeres: *numine afflatur* (‘é inspirado por espírito divino’). Mas a forma vulgar do pensamento — ser poeta e ser louco — foi-nos conservada numa das obras clássicas da Itália. Manzoni diz com um humor sutil: *Preso il vogo di Milano, e Del abitator di Pindo, um allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e um po’balzano, Che, ne’ discorsi e ne’ fatti, abbia più dell’arguto e Del singolare Che Del ragionevole* (‘Aos olhos do povo de Milão, e sobretudo do condado, poeta já não significa, como para todos os homens cultos, um espírito sagrado, um morador do Pindo, um aluno das Musas, mas um cérebro esquisito e um pouco extravagante que, nas palavras e nos atos, tem mais argúcia e singularidade do que bom senso’). Lançando um olhar retrospectivo à Idade Média, verificaremos que a teoria da ‘loucura do poeta’ — a interpretação platônica da doutrina da inspiração e do entusiasmo — sobreviveu durante todo o milênio que vai da conquista de Roma pelos godos à de Constantinopla pelos turcos. ‘Sobreviveu’ talvez seja uma expressão demasiado pretensiosa. A Idade Média recebeu-a, como outras criações do espírito grego, da cultura romana da fase final,

tou da Europa, em 1913, para se recuperar de uma “grave doença”. Mas a doença acabou servindo para arrebatar o perfil de um poeta alienado, que encontrou na inspiração, na loucura e na divindade os versos e as rimas de que tanto precisava. E nada mais resta a um perfil definitivo:

Pobre Albano! Ele que declarava, com a sua pompa habitual, que “os poetas tinham direito ao néctar”, foi morrer triste e miserando numa cidade estrangeira; ele que no seu delírio se dizia descendente direto de David e único herdeiro do trono de Judéia, foi terminar a sua vida, o seu sonho demente, em algum quarto desconfortável e hostil, solitário como viera entre os homens. Com ele perdemos uma esquisita flor do passado, brotada paradoxalmente na rude terra do Ceará, uma formosa inteligência que a loucura manteve piedosamente numa atmosfera de ilusão, acima e bem longe da triste realidade que aí temos⁵⁹.

O comentário de Luís Aníbal Falcão sintetiza os *resíduos* medievais e clássicos que ajudaram na silhueta biográfica e poética de José Albano. Resumindo: a *altivez* e a *imortalização* do poeta (“Ele que declarava, com a sua pompa habitual, que ‘os poetas tinham direito ao néctar’”); a *pobreza* (“Pobre Albano! (...) ...foi morrer triste e miserando numa cidade estrangeira”) e a *loucura* (“uma formosa inteligência que a loucura manteve piedosamente numa atmosfera de ilusão, acima e bem longe da triste realidade que aí temos”).

Tratamos minuciosamente destes perfis para desembaralhar léguas e léguas de juízos que forjaram a “pré-leitura” de Albano, advinda de um contexto crítico sem critérios mais rigorosos. E através do critério histórico-genealógico e do suporte teórico da *residualidade*, constatamos que a atitude de José Albano se coaduna com a faixa geracional que

conservou-a e repetiu-a literalmente, até que o Eros criador da Renascença italiana despertou de novo o espírito na palavra. Que a poética, com os demais bens autorizados da ciência antiga, tenha encontrado um refúgio nos gabinetes de estudos medievais é um paradoxo, se recordarmos que precisamente então o ato de escrever poesia se concebia e recomendava como esforço sudorífico. Mas é a aliança dessas contradições manifestas que dá à cultura medieval seu encanto”. (CURTIUS, Ernst Robert. *op. cit.* pp. 576-577).

⁵⁹ FALCÃO, Luís Aníbal. "Com ele perdemos uma esquecida flor do passado" in ALBANO, José. *op. cit.* p. 15.

atuou, mal compreendida por uma crítica subjetiva, que se valeu de *resíduos* medievais, clássicos e românticos para compor um perfil que retroagisse no tempo e ganhasse vida longe do século XIX.

2.2 VANGUARDAS E RETAGUARDAS

Acontece que o vestuário e o comportamento arredio de Albano não distavam tanto assim de seus contemporâneos, muito mais se pensarmos que o nosso poeta viveu cinco anos da juventude na Europa do pré-guerra, quando serviu ao Consulado Brasileiro em Londres, de 1908 a 1913. Na Europa deste período, o vestuário mais agressivo e surpreendente ganhava o status de elegante, como informa o historiador Modris Eksteins em *A Sagração da Primavera* ao comentar o público que pilhou o famoso *Le Théâtre des Champs-Élysées*, na ocasião da estréia de *Le Sacre*, de Stravinsky⁶⁰. Diaghilev, o administrador do “espírito moderno” e o mecenas do inovador *Ballet Russes*, não se vestia assim tão diferente do cearense:

Diaghilev tinha fortes raízes numa tradição imperial conservadora. Entretanto, também era claramente movido por instintos que se contrapunham a essa tradição: o sentimento de ter destruído sua mãe e, daí, certa simpatia pelo matriarcado; sua homossexualidade, que ele aceitou relativamente cedo na vida e que parece ter gostado de alardear; e sua sensibilidade estética em geral, que o levou, aos vinte anos, a cultivar uma aparência de dândi: uma mecha grisalha no cabelo preto-azeviche, um

⁶⁰ “A vestimenta, entretanto, não era um meio seguro de identificar inclinação artística ou qualquer outra em 1913. A imprevisibilidade era a moda mais elegante. Numa subseqüente representação de *Le Sacre*, Gertrude Stein observaria o poeta Guillaume Apollinaire – que se proclamava o “juiz desta longa briga entre a tradição e a inovação” – nas cadeiras da platéia. Ele estava com um traje a rigor e muito ocupado em beijar as mãos de várias damas de ar importante. Foi o primeiro de seu grupo a aparecer no mundo da alta sociedade, de traje a rigor e beijando mãos. Nós nos divertimos muito e ficamos muito satisfeitas ao vê-lo comportando-se deste modo. Em outras palavras, choque e surpresa eram o máximo da elegância”. (EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. pp. 27-28).

bigode elegante, monóculo e corrente. Ele também fomentou a lenda de que sua família descendia, por uma linhagem ilegítima, de Pedro o Grande⁶¹.

O espírito contestador do jovem Diaghilev, manifestado em um guarda-roupa incomum e em instintos que se contrapõem à tradição, não difere tanto dos costumes de José Albano, cearense, brasileiro, que espantava seus conterrâneos com a “última moda de Paris”, dizendo ser descendente direto do rei David; pelo contrário, se trocarmos o nome de Diaghilev por José de Abreu Albano, na citação acima, até o monóculo e a corrente não mudarão de lugar, com exceção, é claro, daquilo que diz respeito mais de perto à biografia do famoso russo (a morte da mãe e a homossexualidade).

Provavelmente José Albano assistiu à trupe de Diaghilev, com Nijinsky & cia, na festa de coroação do rei Jorge V, quando finalmente Londres veio a conhecer a companhia russa. Provavelmente Albano travou diálogo com os artistas europeus que elaboravam a mistura de onde saíam as vanguardas do Modernismo: o *Futurismo* (primeiro manifesto surgido em 1909); o *Expressionismo* (por volta de 1910) e o *Cubismo* (com Apollinaire e seu ensaio de 1913, *Méditations esthétiques/ Sur la peinture*), só para ficarmos restrito ao período do Consulado na Grã-bretanha. O poeta, enfim, viveu no “olho do furacão” da Belle Époque (1886-1914), em meio ao turbilhão de manifestos, de experimentações artísticas, de inovações científicas, de tendências filosóficas, de sincretismo social e literário, no limiar da Primeira Grande Guerra⁶².

⁶¹ EKSTEINS, Modris. *op. cit.*. p. 41.

⁶² “O período da literatura européia que se estende de 1886, por aí, a 1914, corresponde, de um modo geral, ao que informalmente se denomina ‘belle époque’. Uma de suas características, sob o ponto de vista da história literária, é a pluralidade de tendências filosóficas, científicas sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. Muitas das quais não sobreviveriam à grande guerra, transformando-se ou desaparecendo no conflito e arrastando o final do século XIX que em vão tentava ultrapassar os seus próprios limites cronológicos”. (TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácio e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 3ª. Ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1976. p. 33)

Informa-nos Gilberto Mendonça Teles que Bonner Mitchel, ao reunir quatorze dos quarenta e tantos manifestos do período, observou se resumirem a três as principais questões daquele tempo: 1) o *Simbolismo*; 2) *o movimento da renascença clássica* e 3) *a arte socialista ou 'engagée'*.

A segunda questão, que vem grifada por nós, já aponta para um ajuste nas idéias e na poesia de José Albano. Com efeito, Jean Moréas, que havia publicado o manifesto simbolista, entregava ao público, em 1891, no *Le Figaro*, o *Manifesto do Romanismo*, uma carta que reivindicava o princípio greco-latino, “princípio fundamental das letras francesas”, e que pretendia restabelecer a “cadeia gálica” que, segundo ele, rompera-se com o Romantismo. A *Escola Romana Francesa* ainda ganharia fôlego com mais dois manifestos, o de Richard Bloch, “Renascença clássica ou renascença revolucionária?” (Paris, 1911); e, principalmente, o de Henri Cloude, “Sobre o programa dos neoclássicos” (Paris, 1914). As idéias defendidas nestes manifestos condensar-se-iam no *espiritonovismo* de Apollinaire pelo que tinham de nacionalista e construtivista. A tônica era a do equilíbrio entre o decadente e o simbólico e, apesar da notabilidade do movimento, os neoclássicos do século XX, se assim podemos dizer, foram perseguidos pelas mesmas acusações feitas a Albano: conservadorismo e inatualidade⁶³.

Também Paul Valéry, em “Questões de Poesia”, ensaio publicado originalmente em *La Nouvelle Revue Française*, 1º de janeiro de 1935, depois de concluir que “Há mais de

⁶³ Para Bonner Mitchell, “A força e a persistência do Movimento neoclássico fazem dele um dos dois ou três fenômenos literários mais notáveis da Belle Époque”. Mas ficou completamente esquecido, uma vez que, pregando justamente a continuidade cultural, fazia nítida oposição aos movimentos de vanguarda, sendo visto pelos jovens como um movimento de reação, confundindo-o com o conservadorismo literário. Foi preciso que viesse a guerra, que relampagueasse a maioria dos movimentos de vanguarda, para que um poeta experimentado e vanguardista como Apollinaire o retomasse, infundido-lhe um novo alento estético, uma nova concepção ideológica que os intelectuais da revista *L'Esprit nouveau* irão retomar e desenvolver, mas sempre fiéis à ordem, ao dever e à liberdade que o texto de Apollinaire equilibradamente mistura como características fundamentais do espírito novo. (TELES, Gilberto. *op. cit.* p. 147)

quarenta e cinco anos, vi a poesia sofrer muitas agressões, ser submetida a experiências de uma extrema diversidade, experimentar caminhos totalmente desconhecidos, voltar às vezes a certas tradições, participar, em suma, das bruscas flutuações e do regime de novidade freqüente que parecem ser características do mundo atual⁶⁴”, salienta a produção do final do século XIX e início do século XX que retomou formas poéticas antigas, confirmando que o movimento neoclássico foi algo relevante:

Nesta última metade do século, uma sucessão de fórmulas ou de modelos poéticos se pronunciaram, desde o tipo estrito e facilmente definível do Parnaso até as produções mais corrompidas e as tentativas realmente mais livres. É conveniente, e importante, juntar a esse conjunto de invenções certas retomadas freqüentemente muito felizes: empréstimos feitos aos séculos XVI, XVII e XVIII de formas puras ou eruditas, cuja elegância é, talvez, imprescritível⁶⁵.

A parte final da citação deixa transparecer certa simpatia de Paul Valéry por aquelas invenções que tomavam de empréstimo “formas puras ou eruditas” dos séculos XVI, XVII e XVIII. A *elegância*, a *pureza* e a *erudição*, certamente, são atributos que acompanham qualquer comentário acerca da poesia de José Albano, forte indício de que o poeta soube, em terras brasileiras, provocar os mesmos sentimentos e impressões que os neoclássicos do pré-guerra causaram em leitores como Paul Valéry. Manuel Bandeira, por exemplo, em comentário extraído da *Apresentação da Poesia Brasileira*, ressalta, de forma implícita, justamente aqueles atributos: “A Albano, que era dotado de raro talento lingüístico e conhecia a fundo vários idiomas modernos e antigos, não foi difícil assimilar inteiramente o

⁶⁴ VALÉRY, Paul. “Questões de poesia” in *Varietades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177.

⁶⁵ VALÉRY, Paul. *Op. cit.* p. 177.

“antigo estilo”, e o seu “Poeta fui...” nos soa em verdade como um soneto póstumo de Camões”⁶⁶.

A par das criações literárias propriamente ditas, o interesse crítico e histórico pelo Maneirismo e pela cultura Renascentista de um modo geral cresceu na Europa daquele tempo, com publicações profícuas na área, motivadas em parte por seguidas transformações na identidade cultural europeia. A obra de Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade de Média Latina*, de 1948, representa o cume deste processo, que se iniciara antes, conforme nos ensina Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

Com efeito, entre 1919 e 1928, publicaram importantes análises sobre o maneirismo, as suas características morfológicas e as suas relações com o Renascimento e com os movimentos religiosos e filosóficos do século XVI, historiadores da arte da estirpe de Werner Weisbach, Max Dvorák, Nikolaus Pevsner e Walter Friedländer. Ora os estudos destes autores, que fundamentam o conceito estilístico-periodológico de maneirismo, que redescobrem a arte maneirista, que a valorizam explicita e implicitamente — e estudá-la, prestar-lhe atenção, já era valorizá-la —, representam uma ruptura inequívoca com uma já longa tradição histórico-crítica que, remontando ao século XVII e tendo sido corroborada pela historiografia do século XIX, considerava a arte maneirista destituída de beleza valor e interesse. Tal reacção contra idéias e juízos secularmente não é fruto do acaso ou do puro mimetismo: mergulha as suas raízes nas profundas transformações sofridas pela arte europeia no período da primeira Guerra Mundial e nos anos subseqüentes, quando o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo subvertiam tantos valores estéticos tradicionalmente admitidos e rasgavam novos horizontes ao gosto artístico, defendendo e exaltando o antinaturalismo, o bizarro, o irracional e o grotesco, e quando a velha Europa vivia, entre a confusão e a dor, o que a muitos se afigurava uma irremediável catástrofe espiritual e uma trágica crise de consciência e da cultura⁶⁷.

Neste trecho, Vitor Manuel comenta o período conturbado da Belle-Époque, definindo a ação daqueles críticos que, a seu modo, contribuíram para a ruptura de idéias e tradições. Os historiadores de arte, ao centrarem o foco no Maneirismo, rompiam com a “lon-

⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. In *Poesia Completa e prosa* vol. único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974. p. 595.

⁶⁷ SILVA, Vitor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Atlântida Editora, 1971. pp. 15-17.

ga tradição histórico-crítica” que diminuía a importância do crepúsculo do Renascimento para as Artes. Com isto, os poetas que escreviam à moda quinhentista, superficialmente observados como retrógrados, ganhavam naqueles estudos um alicerce teórico e metalinguístico suficiente para legitimar seus propósitos, calcados no mesmo princípio de *ruptura* que se encontra nas outras vanguardas modernistas.

Ainda neste esteio, convém mencionar o movimento surgido na Galiza que ganhou o nome de *Neotrovadorismo*, “pondo em evidência o cantar das origens, dos áureos tempos da hegemonia cultural galega na Península Ibérica, antes de a Galiza ser submetida a séculos de silenciamento ditado pela centralização do poder na Espanha, unificada pelos Reis Católicos em fins do século XV”⁶⁸. Fermín Bouza Brey e Álvaro Cunqueiro são os principais nomes deste movimento sem manifesto que recriou a poesia trovadoresca no embalo de publicações sobre o Trovadorismo e na resistência ideológica contra os processos da alienação cultural que assolou aquele país no início do século passado. O *Neotrovadorismo* vem ganhando significativos estudos como os de Maria do Amparo Tavares Maleval, de William Myron Davis, de Pilar Castro e de Maria Teresa López Fernández, comprovando a sua presença na Literatura ibérica.

Com todos esses movimentos pulsando na Europa, deve-se crer que Albano não se manteve à distância do que ocorria no exato período em que serviu o Consulado brasileiro na Inglaterra⁶⁹. Ele alcançou, possivelmente sozinho, sem a influência direta de Jean Moréas, um projeto literário fincado em princípios comuns ao do *Romanismo Francês*. Albano

⁶⁸ MALEVAL, Maria do Amparo. *Poesia Medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2002. p.23.

⁶⁹ O professor Carlos d’Alge é de opinião contrária, se não, vejamos: "(...) É, também, curioso que um poeta nascido em Fortaleza, quase na última década do século passado, e que vive na Europa os anos mais revolucionários do Modernismo, quando se buscam todas as inovações possíveis, do Cubismo ao Dadaísmo, passando pelo Futurismo e pela revolução dos bolcheviques, tenha conseguido manter-se à distância de todos esses movimentos". (ALGE, Carlos d'. "Maneirismo na poesia de José Albano" in *O Exílio imaginário*. Fortaleza: Edições UFC, 1983. p. 191).

encontrou no ‘grande século português’ os *resíduos* para levantar um *Neoclassicismo* mais condizente com a história de seu país e para construir uma obra que ironicamente suspendia a pressa e a angústia pelo novo — sentimentos que marcaram as vanguardas européias do início do século XX. Antonio Candido aponta como “período por excelência clássico na literatura portuguesa” o século XVI, o mesmo século onde se podia, segundo Agripino Grieco, encontrar exilado José Albano. Aliás, vale a pena reproduzir as palavras de Antonio Candido que demarcam a origem e o sentido do termo ‘neoclássico’, para nós, os brasileiros, e para os lusos:

Neoclassicismo é termo relativamente novo em nossa crítica, nesse contexto, e nos veio dos portugueses, que por sua vez o tomaram aos espanhóis. Estes e os ingleses costumam designar assim a imitação do Classicismo francês, verificada em toda a Europa no século XVIII. Na literatura comum (brasileira e portuguesa) o seu emprego é útil, se levarmos em conta que o movimento da Arcádia Lusitana, a partir da doutrinação de Verney, teve por idéia-força o combate ao Cultismo. Nessa empresa, os reformadores se inspiraram na codificação de Boileau, procuraram redefinir a imitação direta dos gregos e romanos, sobretudo Teócrito, Anacreonte, Virgílio, Horácio, e tentaram restabelecer vários padrões do período por excelência clássico na literatura portuguesa, o século XVI, promovendo, sob muitos aspectos, um verdadeiro Neoquincentismo. E aí estão três derivações capazes de justificar a etiqueta neoclássica, que tem a vantagem de marcar a ligação com o movimento afim da literatura espanhola⁷⁰.

Portanto, o Neoclassicismo, quando vinculado à literatura luso-brasileira — além de evocar a cultura greco-romana — remonta ao Quinhentismo português. No Brasil do século XVIII, o Neoclassicismo reverberou nas obras de árcades como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Silva Alvarenga, e, naturalmente, respondia a uma realidade estética e filosófica própria. A imitação dos cânones clássicos, no período de formação da nossa literatura, além de constituir exigência para um bom resultado estético, constituía a

⁷⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8ª. Edição. 1º. Volume. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. p. 41.

própria reprodução das formas naturais e, conseqüentemente, do Verdadeiro e do Belo, encenando a ordem íntima do cosmos e da vida humana:

O Arcadismo é, pois, consciência de integração, de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais, não apenas como elas apareceram à razão, mas como as conceberam e recriaram os bons autores da Antigüidade e os que, modernamente, seguiram a sua trilha.⁷¹

Com a Idade Moderna, a *originalidade* se opôs à *estética da imitação*, e o *novo* veio chancelar a era romântica e pós-romântica⁷². Neste sentido, José Albano não pode ser chamado de neoclássico, pois a imitação do cânone camoniano que encontramos em sua obra não se assenta nos mesmos pressupostos filosóficos, estéticos e existenciais de um Tomás Antônio Gonzaga, de um Santa Rita Durão ou de um Cláudio Manuel da Costa. A *estética da imitação* só pode adquirir em Albano um sentido irônico, quer ele queira, quer não, e se resume à fórmula: “negar o presente para afirmá-lo” ou “afirmar o passado para negá-lo”; fórmula capaz de criticar o estabelecido (“Parnasianismo” e “Simbolismo”) reciclando *modos poemáticos* bastante arcaicos, pois se sabe que retroagir a um passado muito antigo, secular, para infundir surpresa, estranhamento e novidade, não foi um artifício incomum à Era Moderna. Sobre o assunto, reproduzimos uma passagem do livro *Os filhos do barro*, de Octavio Paz:

⁷¹ CANDIDO, Antonio. *op. cit.* p. 49

⁷² Sobre o assunto, escreve Octavio Paz: “A imitação da natureza e dos modelos da antigüidade – a idéia de imitar mais do que o próprio ato – alimentou os artistas do passado; depois, durante cerca de dois séculos, a modernidade – a idéia da criação original e única – nos nutriu. Sem ela não existiriam as obras mais perfeitas e duradouras de nosso tempo. O que distingue a modernidade é a crítica; o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição. A continuidade se manifesta antes como prolongamento ou persistência de certos traços ou formas arquetípicas nas obras; agora se manifesta como negação ou oposição. Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia”. (PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. 134). O poeta mexicano trata do assunto com mais profundidade em *Os filhos do barro* (Nova Fronteira: 1984), série de conferências que realizou em Havard entre 1971 e 1972.

O velho de milênio também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo o antiqüíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo. Na arte e na literatura da época moderna há uma pertinaz corrente arcaizante, que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton. Todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança. Essas novidades centenárias ou milenares romperam algumas vezes nossa tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura. São uma das máscaras que a modernidade ostenta.⁷³

Octávio Paz, nesta passagem, elucida de forma lapidar a questão. Para o *arcaico* atingir a *modernidade*, ele deve preencher as condições necessárias que o levem, tanto quanto o “novo”, a romper com a tradição vigente. O poeta mexicano refere-se à aparição de objetos milenares no horizonte estético moderno, oriundos de civilizações extintas, e cita como exemplos a poesia de Pound e a arte de Delacroix e Burton, às quais acrescentaríamos, para melhor ilustrar, as máscaras africanas de Pablo Picasso. Com isto, chegaremos à conclusão de que só algo extremamente afastado do tempo atual poderá vigorar como “paixão contraditória” no presente e assim romper com o *estabelecido*. Mas José Albano não ressuscitou formas milenarmente esquecidas, recuou 500 anos no máximo, e mesmo assim causou surpresa aos seus leitores, como vimos nas passagens críticas ao longo deste trabalho. A “paixão contraditória” não se condiciona, ao que parece, apenas a uma questão temporal, mas se vincula também ao modo como o *arcaico* ressurge no momento presente. Se a empresa de Albano não teve a mesma força dos exemplos citados por Paz, deve-se em parte

⁷³ PAZ, Octávio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 20-21.

ao aproveitamento de formas relativamente novas e também à maneira como elas ressurgiram na obra albanina. Mas que José Albano vestiu a máscara de que fala Octávio Paz não só ressuscitando o clássico como trazendo novamente a Língua Portuguesa ao estado primaveril, ninguém pode desdizer; e conseguiu isto mediante o uso da *paráfrase*, efeito de linguagem próprio para a conservação do substrato utilizado: “Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam da paráfrase como instrumento de divulgação. Mais do que um efeito retórico e estilístico ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fê ou procedimento estético”.⁷⁴

Albano jamais escreveu ou escreveria versos que *deslocassem*, *rompessem* ou *contestassem* os paradigmas convergidos, por exemplo, na lírica camoniana. Seus poemas de *resíduos* clássicos *condensavam* os modelos quinhentistas e as temáticas maneiristas sem qualquer perturbação, recuperando a tradição numa *intertextualidade de semelhanças*⁷⁵. Esta opção fez com que sua obra não ultrapassasse o Pré-modernismo; caso contrário, se optasse pelo deslocamento da obra camoniana, estaria a antecipar os feitos de Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Oswald de Andrade e Mário de Andrade que divergiram do cânone camoniano acrescentando uma voz própria.

No primeiro de seus sonetos em inglês, por exemplo, José Albano opera uma dupla paráfrase: *transcria* para o Inglês o soneto camoniano “O dia em que eu nasci, moura e pereça,” e, em seguida, faz o caminho de volta, traduzindo-o novamente para a Língua pátria. O soneto de Camões recebe assim duas camadas de *transcrição* até chegar a um re-

⁷⁴ SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 2ª. Edição. SP: Ática, 1985. p. 22.

⁷⁵ Tendo como roteiro o sexto capítulo do livro *Paródia, paráfrase & cia* do professor Afonso Romano de Sant’Anna, agrupamos as palavras-chave que informam os conceitos de *paráfrase* e *paródia*, aqui ordenadas de modo que se acerbem as diferenças e as polaridades dos conceitos: Paráfrase: idêntico e semelhante; continuidade; intertextualidade de semelhanças; mesmo; condensação; ocioso; unidade e ideologia. Paródia: novo e diferente; ruptura; intertextualidade de diferenças; outro; deslocamento; contestador; divisão e contra-ideologia. Como se vê, o estudo da *paráfrase* e da *paródia* não pode vir isolado, pois o sentido de uma revela o contrário da outra.

sultado que, se não altera a sua substância semântica, o que é próprio das paráfrases, modifica sua apresentação formal⁷⁶. Emparelhamos a seguir o soneto de Camões, a sua transcrição para o idioma de Shakespeare e o seu retorno ao Português.

Primeiro, o soneto de Camões:

O dia em que nasci moura e pereça,
Não o queira jamais o tempo dar;
Não torne mais ao Mundo, e, se tornar,
Eclipse nesse passo o Sol padeça.

A luz lhe falte, o Sol se [lhe] escureça,
Mostre o Mundo sinais de se acabar,
Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar,
A mãe ao próprio filho não conheça.

As pessoas pasmadas, de ignorantes,
As lágrimas no rosto, a cor perdida,
Cuidem que o mundo já se destruiu.

Ó gente temerosa, não te espantes,
Que este dia deitou ao Mundo a vida
Mais desgraçada que jamais se viu!

Agora, a *transcrição* de Albano:

The hour, the day, the year when I was Born
Into this world of misery and pain,
A thousand times, although it be in vain,

⁷⁶ Entendemos que a tradução criativa (*transcrição*) é uma forma de *paráfrase*: “(...) Desde Goethe, passando por Walter Benjamin até Roman Jakobson e Octavio Paz, têm-se levantado as nuances da tradução como *criação*, *transcrição*, *invenção* e *estilização*. Certamente que há tradutores de vários tipos, que vão desde os mutiladores incompetentes do texto até aqueles que procuram através da invenção uma certa co-autoria. Este tipo de atividade se aproxima do que em música se chama de *arranjo*, ou do que também se chama de *intérprete*. No arranjo, o músico se apropria da obra alheia e introduz maneiras pessoais de interpretar o texto musical original. É um co-autor numa atividade que pode ir do simples parasitismo a uma certa dose de invenção. Também o pianista-intérprete, por exemplo, trabalha nessa direção. O intérprete assinala a maneira como ele lê uma obra musical. Na literatura, a aproximação entre *tradução* e *paráfrase* aparece explicitamente em John Dryden (1631-1700), poeta, dramaturgo e crítico inglês, para quem “o tradutor (se ele ainda tem esse nome) assume a liberdade, não apenas de variar de palavra e sentido, mas até de abandonar ambos quando há oportunidade”. Dryden, na verdade, distingue entre *metáfrase*: “converter um autor palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra”, e *paráfrase*: “tradução com amplitude quando o autor continua aos olhos do tradutor para que este não se perca, mas não segue as palavras tão estritamente, senão o sentido”. (SANT’ANNA, Afonso Romano de. *op. cit.* p. 18).

I do lamente with anguish night and morn.
Opress'd and burden'd, feeble and forlorn,
In arms against misfortune I would fain
Be merry, but if others do attain
To happiness, I only weep and mourn.
Ye who have seen my tears and heard my sights,
Ye who have sorrows infinite to bear,
Fire in the heart and water in the eyes;
Ye who are sad, your woes to mine compare –
And all the grief that in your bosom lies,
Will never equal half of my despair.

Por fim, a *paráfrase* do retorno, um texto em prosa poética:

A hora, o dia, o ano em que nasci neste mundo de miséria e sofrimento, mil vezes, apesar de ser em vão, lamento com angústia noutes e manhãs.
Oprimido e atribulado, fraco e desamparado, lutando contra o mau destino, eu quisera ser contente, mas, se outros atingem à felicidade, eu choro e me queixo tão somente.
Vós que vistes as minhas lágrimas e ouvistes os meus suspiros, vós que tendes de suportar dores infinitas e trazeis fogo no coração e água nos olhos.
Vós que sois tristes, comparai as vossas penas com as minhas penas e toda a mágoa que mora no vosso peito, não há de igualar nunca metade da minha desesperação.

A experiência demonstra que, por mais que Albano desdobrasse o *palimpsesto* camoniano, sua poesia continuava na mesma escala, qual um *jazzista* que varia em torno de um mesmo moto musical. O soneto em inglês converte o texto de Camões tanto para a Língua inglesa quanto para o modelo do soneto inglês, com pequenas variações⁷⁷. E a *paráfrase* final, de retorno à nossa Língua, não altera em nada o campo semântico — que permanece ainda dentro do *taedium vitae*, tópico da lírica maneirista, e do léxico dos poetas quinhentistas. Há de se ressaltar que Albano não traduziu verso por verso o famoso “O dia em

⁷⁷ Sâncio de Azevedo, em *Para uma teoria do verso* (Fortaleza: 1997), após afirmar que o soneto inglês praticado por Shakespeare segue a fórmula estabelecida por Wyatt e Howard (Duque de Surrey): três quartetos e um dístico, na disposição ABAB/ CDCD/ EFEF/ GG; diz que “José Albano, ao compor seus *Four sonnets by José Albano, with portuguese prose-translation* (1918), dispôs as rimas em ABBA/ ABBA/ CDC/ DCD, embora as estrofes figurem num só bloco. Com isso, o poeta cearense seguiu a estrutura dos sonetos de alguns poetas ingleses, como, entre outros, Wordsworth, em “The World is tóo much with us”, por exemplo”. (Azevedo, Sâncio. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.p.207)

que nasci, moura e pareça”, mas manteve o mesmo princípio ordenador do poema, inclusive a alusão ao Livro de Jó e o uso da apóstrofe como indicador da mudança de tom que se dá com a chegada dos tercetos.

Sem a habilidade com paráfrases, Albano, certamente, não levaria a termo o seu intento de reviver a *unidade de tom* que marcou o Neoclassicismo, refletido em nós nos tempos da formação literária e cultural do Brasil. A fidelidade com que Albano procurou retomar os modelos canônicos forjados no Quinhentismo invadiu também, significativamente, o nível lingüístico, e o cultivo de um Português um tanto quanto arcaico permitiu a Albano aprofundar-se na montagem rediviva do Quinhentismo, pois, com sua habilidade de pluri-lingüe, fazia tudo soar natural, como se fosse de fato um maneirista ou o próprio Camões a escrever no século XX, a ponto de Manuel Bandeira chamar o soneto “Poeta fui e do áspero destino” de poema póstumo de Camões. Podemos, pois, afirmar que Albano chega a praticar o pastiche, tão ao gosto dos tempos atuais.

Para fixarmos bem o propósito criativo de Albano com relação à Língua Portuguesa, reproduzimos algumas estrofes da “Ode à Língua Portuguesa” que nos deixam mais perto do que acabamos de defender:

Sempre e sempre te eu veja meiga e pura
Naquela singeleza primitiva,
Naquela verdadeira formosura
Que farei que no verso meu reviva.
E, se apenas um pouco se revela
Dêsse encanto jucundo,
Há de mostrar ao mundo – quanto és bela.

Outros andam o teu sublime aspeto
D’ornamentos estranhos encobrindo
Sem saber o que tens de mais secreto,
De mais maravilhoso e de mais lindo:
Em ti já não se nota o mesmo agrado
E eu não te reconheço,
Se o teu valor e preço – é rejeitado.

Quanta e quamanha dor me surge e nasce
De nunca ouvir aquêle antigo estilo,
Mas eu fiz que êle aqui se renovasse,
Para que o mundo enfim pudesse ouvi-lo.
E como todo o poder d’engenho e d’arte
Foi sempre o meu desejo
Ver-te qual te ora vejo – e celebrar-te.

Ah! como assim me enlevas e me encantas,
Ora chorando e rindo, ora gemendo;
E, se te outros ofendem vêzes tantas,
Embora solitário, eu te defendo:
Eu te defenderei sem ter descanso
E em luta não inglória
Tu verás que a vitória – e a palma alcanço.

E em pago disto peço que me imprimas
Maior ternura na alma e não ma agraves;
Dá-me versos dulcíssimos e rimas
Eternas, peregrinas e suaves:
Dá-me uma voz melodiosa e amena,
Para que noute e dia
Diga a minha alegria – e a minha pena.

E não quero um som alto e retumbante
Para cantar d’amor ao mundo atento,
Pois não há língua que d’amor não cante,
Mas nenhuma traduz o meu tormento;
Nenhuma se conhece que traslade,
Afora tu sômente,
Do coração doente – a saudade.

As estrofes acima denunciam a consciência do autor ao louvar uma Língua que, de fato, não existia mais em tal estado, indo de encontro aos que andavam, de ornamentos estranhos, enfeitando “a última flor do Lácio”. A recompensa não poderia ser outra que não cantar a “saudade”, ou melhor, cantar a palavra “saudade”, unicamente portuguesa, que remete irremediavelmente ao passado. A alegoria da Língua Mãe nas estâncias acima reproduz o espírito respeitoso e ao mesmo tempo irônico que recairá em toda a produção albanina. Aqui, o retorno ao passado é começo de algo novo, a imitação e a originalidade imiscuem-se: “O artista vive na contradição: quer imitar e inventa, quer inventar e copia. Se

os artistas contemporâneos aspiram a ser originais, únicos e novos, deveriam começar por colocar entre parênteses as idéias de originalidade, personalidade e novidade: são os lugares comuns do nosso tempo”⁷⁸.

Ao lado da “Ode à Língua Portuguesa”, a palinódia epigramática “Já quis tentar formas novas” completa o exemplário *metaliterário* de José Albano. O referido epigrama traz os seguintes versos:

Já quis tentar formas novas,
Foi mais ou menos em vão:
Hoje, nestas velhas trovas
Falará meu coração.

Esta quadra é um registro explícito e significativo, porque de próprio punho, da consciência do autor. O segundo verso, quando traz a locução adverbial de intensidade “mais ou menos”, deflagra o modo cambiante da poesia de José Albano, que tentou formas novas, mas foi “mais ou menos” em vão, ou seja, conseguiu uma forma nova a partir de formas arcaicas e *residuais*.

Na fortuna crítica de Albano, parece-nos que quem chegou mais perto do aqui dito foi José Sombra:

Essa atitude pode não ser louvável, mas é francamente original num país de literatura arrivista, apressada, superficial, e sempre ajustada aos últimos figurinos franceses. Pelos seus processos artísticos, pelo seu estilo, pela sua inspiração, inegavelmente, não está ele em conformidade com o ambiente literário do país. Por isso, parecerá um retardado, um obscuro e nevoento cantor de coisas avelhantadas, um servil imitador de Camões, exprimindo-se em linguagem obsoleta, apesar do vigor do seu privilegiado talento e da superioridade do seu estro. Em face da musa moderna, rutilante de adjetivos, inspirada numa estética que exige colorido em vez de sentimento, exotismos em vez de harmonia e simplicidade, que requer o raro em vez do natural, medindo sons e pesando sílabas com minúcia chinesa, em face dessa musa, a poesia de José Albano é *estranha e ridícula* (grifos nosso), porque ele seguiu o curso dos clássicos universais. Se outro mérito não sobrasse ao nosso inspirado pátrio, restava-lhe o valor incontestável de nos ter feito repetir e recordar a língua do

⁷⁸ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990. p. 135.

imortal Camões. Mas através da sublime música camoniana ele nos fez ouvir nova e sentida melodia!⁷⁹.

Em outro plano, Antônio Sales também contribui conosco ao sugerir que Albano recuou no tempo de forma consciente⁸⁰. Na crítica e críticos mais recentes, Leonardo Gandolfi, poucos meses antes de escrevermos estas linhas, fez publicar no sítio virtual www.jornaldepoesia.jor.br um ensaio cujo título é “José Albano ou de novo Camões”, entrelaçando idéias e palavras bem próximas das nossas. Gandolfi chega a fazer um experimento interessante compondo um soneto com quartetos de Camões e com tercetos de Albano.

Neste ponto, justificamos a escolha do título desta dissertação: “José Albano, autor de Camões”, paráfrase ao texto de Jorge Luis Borges intitulado “Pierre Menard, autor do Quixote” que, segundo Arthur Nastrovski, já se tornou um fetiche da crítica⁸¹.

A empresa do “autor de Quixote” se resumiu, na prática, a apagar o nome de Miguel de Cervantes e pôr o nome de “Pierre Menard” nos capítulos nono e trigésimo oitavo de *Dom Quixote*, atribuindo erroneamente uma autoria do século XX a um texto do início do século XVII. A ação oblitera Cervantes pelo pólo da recepção, uma vez que os leitores do século XX lerão “branco” onde os leitores coetâneos do narrador espanhol leram “negro”, e vice-versa, não porque Menard houvesse alterado as “cores”, mas porque a vida já não era

⁷⁹ SOMBRA, José. "Para o nosso poeta, a vida é uma doença da alma e o mundo é uma Citá Dolente" in ALBANO, José. op. cit. pp.35-36.

⁸⁰ Assim expressa Antônio Sales: “As grandes personalidades literárias não cabem no quadro estreito das escolas nem podem se conter inteiramente nos limites da época em que vivem; elas têm que extravasar para o futuro, como Castro Alves, ou para o passado, como José Albano, isso porque se sentem escravizados na hora atual e ansiosos de se mover fora das contingências da vida quotidiana. Assim, influenciado pela cultura clássica, o poeta cearense recuou para o passado e ali construiu sua obra de artista e pensador. É um artifício, dirão, e eu não o contesto. Mas a alquimia do talento deve transformar o artifício em Arte. E assim José Albano, vestindo a roupagem clássica, pôde fazer esta obra admirável, que o coloca entre os maiores poetas do Brasil”. (SALES, Antônio. in ALBANO, José. *Op. cit.* pp. 216-217).

⁸¹ Ver. NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação” in BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 11

mais a mesma do século XVII: “Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote”⁸².

Menard concebe, assim, a “técnica do anacronismo” e das “atribuições errôneas” ao escrever *ipsis litteris* dois capítulos do Quixote⁸³. Ele chega a este resultado por experiências próprias, consciente e espontâneo: “Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote afigurou-se-lhe menos árduo — por conseguinte, menos interessante — que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através de experiências de Pierre Menard”.

A comparação com José Albano não nos parece um fetiche, mas quase um imperativo diante as semelhanças dos projetos literários de ambos, Menard e Albano. Evidentemente, Albano, pessoa viva, de carne e osso, não escreveu letra por letra qualquer poema de Camões, nem sequer um verso, mas chegou ao Poeta por experiências próprias e de maneira espontânea, num artifício que une o conhecimento lingüístico, literário, cultural e histórico, e através dum *estilo engenhoso*, de glosas, voltas, redondilhas, vilancetes, motes, paráfrases, tradução e pastiche, para reinventar, no início do século XX, o Gênio português, inaugurando o *novo* através do passado⁸⁴.

⁸² Borges, Jorge Luís. “Pierre, Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 6ª. Edição – São Paulo: Globo, 1995. p. 60.

⁸³ “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita não leva a percorrer a *Odisséia* como se fora posterior à *Eneida* e o livro *Lê jardin du Centaure* de Mme. Henri Bachelier como se fora de Mme. Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os mais plácidos livros. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?”. (BORGES, Jorge Luís. *Op. cit.* pp. 62-63)

⁸⁴ Quando falamos em espontaneidade, estamos nos referindo ao modo como Albano empreendeu o seu Neoclassicismo, sem subjugar-se a primícias absurdas e insanas, por exemplo, a de tentar “ser” Camões ou a de se supor um homem do século XVI que, por um passe de mágica, passou a viver no início do século XX. Pierre Menard rejeita também tais hipóteses, preferindo chegar ao Quixote através de experiências próprias, e não caindo em ficções que colocam, por exemplo, lado a lado, Einstein e Leonardo da Vinci: “Dois textos de valor

Semelhante a Pierre Menard, José Albano também possuía um indeclinável estilo arcaizante: “Vívido também é o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que com desenfado maneja o espanhol corrente de sua época”⁸⁵. O mesmo poderia ser dito de Albano e Camões: “Vívido também é o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Albano – no fundo estrangeiro – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que com desenfado maneja o Português corrente de sua época”⁸⁶. Outro ponto de contato entre o personagem de Borges e o poeta brasileiro se situa na tríade da Poética Clássica: “saber, engenho e arte”, seguida à risca por José Albano, como veremos adiante, e por Pierre Menard que, em carta a Jorge Luís Borges, desdobra o preceito em “Pensar, analisar, inventar” que “não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência” – diz Menard.

No próximo capítulo desta dissertação, dividiremos a obra de José Albano em *visível* e *invisível*, usando a mesma taxionomia utilizada por Borges para classificar a bibliografia de Pierre Menard, confirmando mais uma vez as semelhanças.

Por fim, aqui recortamos mais um comparação, trata-se do hábito irônico de Pierre Menard em propagar idéias que são o reverso da verdadeira, como a diatribe contra Paul Valéry, citada por Borges ao comentar uma das obras *visíveis*. Ora, este não era também um

desigual inspiraram a empresa. Um é aquele fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da *total* identificação com um determinado autor. Outro é um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote em Wall Street. Como todo homem de bom-gosto, Menard detestava esses carnavais inúteis, somente aptos – dizia – para produzir o prazer plebeu do anacronismo ou (o que é pior) para embelezar-nos com a idéia primária de que todas as épocas são iguais ou de que são distintas. Mais interessante, embora de execução contraditória e superficial, parecia-lhe o famoso objetivo de Daudet: conjugar em *uma* figura, que é Tartarim, o engenhoso Fidalgo e seu escudeiro... Aqueles que insinuaram que Menard dedicou sua vida a escrever um Quixote contemporâneo caluniam sua límpida memória” (BORGES, Jorge Luís. *Op. cit.* p. 57). Por outro lado, o estilo literário de ambos reproduzia um estilo arcaico, não vigente no tempo em que eles viveram, curiosamente o mesmo período, a passagem do século XIX para o XX.

⁸⁵ BORGES, Jorge Luís. *Op. cit.* p. 61.

⁸⁶ BORGES, Jorge Luís. *Op. cit.* p. 61.

hábito de Albano quando recuava ao passado para afirmar o presente, afirmando algo que é justamente o inverso?

Tendo em vista essas semelhanças, resumimos abaixo os pontos que legitimam o título deste trabalho e que dão um ponto final a este capítulo:

1. A poesia de Albano buscava a espontaneidade, apesar do estilo arcaizante: não queria transcrever mecanicamente qualquer poema de Camões ou de qualquer outro quinhentista, mas sim chegar a Camões através de experiências próprias.
2. A obra de José Albano pode ser dividida em *visível* (aquela que não se condiciona a Camões) e *invisível* (a subterrânea, com a mancha camoniana).
3. A poesia de Albano é pautada pelo equilíbrio e racionalidade, seguindo os ditames da Poética Clássica, “saber, arte, engenho”, ou, para Pierre Menard, “pensar, analisar, inventar”.
4. Albano nutria o hábito resignado e irônico de propagar idéias que eram o estrito reverso do que de fato fazia: afirmar o passado para romper com o presente e com isto atingir a modernidade.

CAPÍTULO III CAIXA DE MADEIRA

Neste capítulo, parafraseando a bibliografia de Pierre Menard, seccionaremos a obra de José Albano em duas faixas: a *obra invisível* e a *obra visível*⁷⁹, imaginando que tudo o que o poeta escreveu guardou na *caixa de madeira* da qual temos fotografia arquivada no Museu da Imagem e do Som (figura IV).

O primeiro exame englobará a *obra invisível*, ou seja, a subterrânea, a transparente, aquela escrita pelo “autor de Camões”, a que propriamente encena a obra camoniana. *Invisível* porque Albano se camufla ao parafrasear Camões, num processo único de mimetismo literário e histórico. É como se lêssemos os dois autores ao mesmo tempo sem ler a nenhum deles, embora na capa e contra-capas esteja o nome de José Albano. A técnica não se esgota apenas no conteúdo dos livretos, mas ultrapassa os limites textuais e paratextuais, chegando mesmo ao próprio contato físico com as brochuras.

O segundo exame enfeixará a *obra visível*, basicamente a *Comédia Angélica*. Através da *residualidade*, demonstrar-se-á a saída do “autor de Camões” e a entrada de José Albano. Aproveitando a divisão feita por Segismundo Spina para a literatura medieval, o drama edênico de Albano será compreendido entre os *sedimentos mentais* provindos da

⁷⁹ “Até aqui (omitindo somente alguns vagos sonetos circunstanciais para o hospitaleiro, ou ávido, álbum de Mme. Henri Bachelier) a obra visível de Menard, em sua ordem cronológica. Passo agora à outra: a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar. Também aí das possibilidades do homem! — a inconclusa. Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do Dom Quixote e de um fragmento do capítulo vinte e dois. Sei que tal afirmação parece um disparate; justificar esse disparate é o objeto primordial desta nota”. (BORGES, Jorge Luís. “Pierre, Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 6ª. Edição – São Paulo: Globo, 1995. p. 57).

literatura empenhada medieval e do teatro de Gil Vicente, justificando assim a visibilidade daquele auto litúrgico, sem a nódoa camonianiana.

Após isso, uma recolha de poemas quase-inéditos, a maioria contidos nas páginas antigas de um jornal de Fortaleza, chamado *A República*, lidas por nós em microfilme numa Lector 400 cr, em sala da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, aparecerá comentada e em anexo ao cabo deste estudo. Àquela recolha, demos o nome de *Últimas Rimas*, embora ela represente os versos do jovem Albaninho, um pouco antes de ele conhecer o “autor de Camões”.

Concomitante aos exames, uma revisão da fortuna crítica e um levantamento bibliográfico do que produziu José Albano percorrerão o capítulo, de modo que restará um panorama quase completo da produção do poeta⁸⁸, complementado por dados biográficos que ilustram as circunstâncias em que se deram as publicações.

3.1. OBRA INVISÍVEL

Os primeiros livros de José Albano datam de 1912, último ano em que o poeta serviu ao Consulado Geral do Brasil em Londres, cargo que abandonou por altivez⁸⁹. Aprovei-

⁸⁸ A nossa empreitada resumiu-se naquilo que foi publicado por Albano, em livro e no periódico *A República* (janeiro a abril de 1901); também na publicação póstuma de 1948, organizada por Manuel Bandeira, e em textos críticos que trouxeram poemas nunca antes publicados.

⁸⁹ Em 1948, por ocasião do lançamento das *Rimas* de José Albano, edição póstuma e organizada por Manuel Bandeira, o jornalista e ex-professor do Curso de Letras da UFC, Otacilio Colares, no jornal *Unitário*, Fortaleza-Ceará, do dia 25 de dezembro daquele ano, apresentou uma reportagem sobre nosso poeta: “Um gênio atribulado pela obsessão do perfeito, em luta contra a vida e suas contingências”. Na ocasião, entrevistou a viúva de Albano, Dona Gabriela, e uma de suas filhas, a professora Maria José: “O jornalista abandona a intenção primeira de catalogar datas e fatos e prefere trocar impressões em decorrência das lembranças reavivadas. E é com verdadeira emoção que ouve dos lábios da viúva as referências sobre a delicadeza de sentimentos do poeta, o seu temperamento ultra-sensível, a retidão do seu caráter, que o fez abandonar um cargo de consulado por não querer ganhar dinheiro sem nada fazer, e aquele amor à perfeição que o fazia emigrar para a Grécia, de inopino, afim (sic) de poder aprender o grego moderno como o antigo na própria terra de Homero e ir à Palestina, com os filhos menores e a esposa dedicada, vencendo mil tropeços, em verdadeira “via-crucis” só pelo amor de viver fisicamente o grande drama do calvário”. A reportagem constitui uma das

tando a dispensa no serviço diplomático, José Albano percorreu nada mais, nada menos, que treze países, encostando sua bengala de falso junco em terras de três continentes: Europa, África e Ásia, visitando Grécia, Espanha, Portugal, Bélgica, Holanda, França, Itália, Romênia, Turquia, Palestina, Egito, Hungria e Alemanha.

Em sua passagem por estes países deu-se uma pausa na Espanha, onde fez publicar, em Barcelona, nas prensas das oficinas de Fidel Giró, os famosos versos que encantariam Manuel Bandeira, as plaquetas: *Rimas-Redondilhas*, *Rimas-Alegoria* e *Rimas-Cançam a Camoens e Ode à Língua Portuguesa*⁹⁰. Pequenos livros, folhetos de simples costura gráfica, feitos à mão, que hoje formam coleção rara nas estantes de bem poucos bibliólatras.

A viagem intercontinental foi realizada na companhia da esposa, a excelentíssima Dona Gabriela, e das duas filhas, Maria José e Maria Justina, e teve fim em Londres, em 1913, na portada da 1ª Grande Guerra Mundial⁹¹.

melhores fontes biográficas de Albaninho. Esta “altivez” nada tem a ver com a “altivez de poeta” de que falamos no capítulo anterior.

⁹⁰ Sânzio de Azevedo levanta uma hipótese quase irrefutável acerca da grafia à espanhola do livreto: “Pensamos a princípio tratar-se de um significante característico do estilo pessoal do poeta, uma vez que essa não era absolutamente a grafia oficial do seu tempo; entretanto, o fato de mais tarde, na *Antologia Poética de José Albano* (Fortaleza, Assis Bezerra, 1918), deixarem de aparecer essas formas, parece-nos indicar que elas surgiram para contornar um problema tipográfico: talvez as oficinas de Fidel Giró, em Barcelona, Espanha (onde foram publicados seus primeiros livros em 1912) não dispusessem do til sobre o *o* e o *a*, daí o fato de José Albano haver grafado o nome de Camões à espanhola, *Camoens*, quando sabemos que na edição príncipe d’*Os Lusíadas* (1572) figura o nome do poeta como o escrevemos ainda hoje”. (AZEVEDO, Sânzio de. “José Albano, o solitário” in *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1982. p. 52).

⁹¹ Dona Gabriela reavivou as lembranças desta viagem quando foi entrevistada por Otacílio Colares na reportagem do “Unitário” de 25 de dezembro de 1948: “José Albano, com a sua verdadeira mania pelas emoções totais e perfeitas, tratava, em cada lugar a que chegava, de vestir-se à moda do mesmo (sic) e com as suas barbas de Nazareno e sua longa e bela cabeleira, saía-se muito bem naquelas cidades tradicionais do Oriente, com albornozes, turbantes e mantos vistosos, na Palestina e no Egito, com o clássico “fez”, o que lhe valia de todos os nativos, por onde quer que passasse, as zumbaias mais amistosas as quais ele correspondia muito compenetrado, falando a língua em que era saudado. (...) E é sua esposa quem nos revela que, chegados à Hungria, com menos de um mês, o nosso imortal poeta já dominava perfeitamente o húngaro, como dominava tantos outros idiomas, assim lhe desse na cabeça. (...) a estada na Palestina foi a mais cheia de perigos e de sucessos emocionais. Foi lá que ele, a esposa e os filhos menores passaram maus bocados no porto de Jaffa, às voltas com o perigo da peste que ali então grassava, o que os obrigou, a eles como aos demais passageiros do transporte em que viajavam, a muitas horas de quarentena num lazareto horrível, em meio a uma gente estranha e pouco dotada dos clássicos princípios da higiene”.

Albano voltou ao Brasil carregando uma doença grave e os cadernos impressos nas oficinas do inventivo espanhol.

Os livros subordinavam-se à epígrafe *Emoi kaí Mousais* (“para mim e para as musas”) e à palavra “Rima” (sempre em combinação com um sintagma ou palavra indicativa do conteúdo do livreto). Assim, em *Rimas-Redondilhas*, encontrar-se-ão poemas de medida velha, no caso e apenas, de arte maior, embora o ofertório, uma oitava rima, celebre o *dolce stil nuovo*, e, claro, poemas de *forma redonda*, de mote glosado⁹²; em *Rimas-Alegoria*, o leitor de Albano folheará um verdadeiro pastiche d’*Os Lusíadas*, um canto novo da raça lusitana, o décimo primeiro que faltava à musa de Camões, cujo título não poderia ser outro⁹³; em *Rima-Cançam a Camoens e Ode à Língua Portuguesa*, dois poemas brevemente longos constituem a outra lombada feita em Barcelona, justamente os versos de *Canção a Camões e Ode à Língua Portuguesa*.

Na realidade, as três publicações em comento parecem constituir um único livro, desmontado por certo, porém inteiro, não só por saírem, simultâneos, de uma igual mesa tipográfica como por gravitarem em torno da matriz camoniana. Ora, sabe-se que a primeira publicação da Lírica de Camões se deu em 1595, na oficina de Manoel de Lyra, à custa do livreiro Estevão Lopes, e se chamava *Rhythmas*, assim mesmo, à grega. Em 1598, a segunda edição saiu com o título *Rimas*, acrescentado de novos poemas e de um “Prólogo ao

⁹² “Nós não confundimos os dois termos — *redondilho* e *redondilha*: reservamos a forma feminina para designar um tipo estrófico, isto é, os poemas de *forma redonda*, que são os poemas de mote glosado, cuja estrutura se caracteriza por um constante retorno do elemento final da estrofe (a *cauda* ou *volta*) ao argumento da composição (o *mote*). Fazemos justiça lembrando que apenas Bluteau, entre os dicionaristas da língua portuguesa, distingue as duas formas no seu significado”. (SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª. Edição. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003. p. 39).

⁹³ “É curioso observar-se não ter Albano dado outro título a seu poema senão mesmo este de *Alegoria*, isto é, composição criada sob inspiração simbólica, muito embora com intenção didática e narrativa; ou recitativa, consoante é a raiz grega do termo que intitula o gênero”. (MONTENEGRO, Braga. “José Albano - Estudo Crítico” in ALBANO, José. *op. cit.* p. 224)

Leitor” mais conciso que o da primeira⁹⁴. É sob a rubrica de “Rimas” que conhecemos a obra lírica de Camões, embora saibamos que o Poeta preferisse *Parnaso* como título, volume que lhe foi bifado por um ladrão infeliz e notável:

No meio desta desolação, Camões achava-se completamente desvalido, sem lar onde se acolhesse, ao favor casual, de que lhe resultou o furtarem do seu pequeno espólio o manuscrito dos seus versos líricos. Diogo do Couto, na Década VIII, fala dessa calamidade: ‘*livro de muita erudição e philosophia que intitulava PARNASO, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber no reino d’elle por muito que o inquiri, e foi furto notável*’⁹⁵.

Albano, já no título das brochuras, combina o rótulo das mágoas d’amor do poeta de Dinamene com referências de sua própria pena. Também a dedicatória em grego — Emoí kaí Mousais — nos remete à grafia *Rhythmas*, que, como vimos, veio deste modo grafado na edição de 1595.

A alusão incide no paratexto (título e dedicatória) e avança à medida que os livros são combinados por um leitor sagaz e atento. De fato, as três primeiras publicações, se agrupadas devidamente, podem constituir uma espécie de miniatura da vasta obra de Camões. Se não, vejamos. *Rima-Cançam a Camoens e Ode à Língua Portuguesa* bem poderiam figurar como início ou mesmo como prefácio-poético da miniatura, pois, nestes versos, o poeta cearense faz alusão direta ao Mestre e à Língua Portuguesa, como na “Canção a Camões”:

(...)
Canção, voa ao Parnaso
E ao Mestre amado meu que lá de cima
Me ouve cantar em venturoso enlevo,

⁹⁴ Ver. BERARDINELLI, Cleonice. *Rhythmas* in *Estudos camonianos*. – 2ª. ed. rev. e ampl. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.

⁹⁵ BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa – Renascença* – 2º. Volume. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Co-edição INCM/ Secretaria Regional de Educação e Cultura da Região Autónoma dos Açores. Vila da Maia, 1984. pp. 343-344.

Entrega o verso e rima
Que em tributo ofereço do que devo.
E se durares qual lhe dura o nome,
Fico que nunca o tempo te consome.

Os poemas servem como anúncio e paga do que será cantado nas brochuras seguintes e convidam o leitor a sentar à mesa em que se montará a miniatura. Quem dará as cartas, desta feita, será o leitor engenhoso, a fim de combinar os naipes certos.

Para nós, a próxima carta será *Rima-Alegoria*, o décimo primeiro canto, acompanhando assim o próprio movimento editorial quisto por Camões, que primeiro fez sair o som alto e sublimado em 1572, com o devido Alvará Real e a devida licença do Santo Ofício, e que, só depois, em 1595, se estivesse vivo, veria sair as *Rimas*, de som doce e ameno, ou mesmo antes, por volta de 1573, se não fosse o gatuno.

O que nos interessa, neste ponto, consiste em afirmar que os três livros publicados em Barcelona podem ser ordenados numa *alusão imitativa*⁹⁶ à obra épica e lírica de Camões, como se Albano houvesse apenas cortado o baralho para que iniciássemos os *jogos de armar*⁹⁷.

Nas mãos, ainda resta um último trunfo: *Rimas – Redondilhas*. Livro composto por “Vilancetes”, “Cantigas”, “Romances”, “Voltas”, “Esparsas”, “Glosas”, “Coplas” e “Tro-

⁹⁶ “Segundo Earl Miner (*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, org. por Alex Preminger, 1965, p. 18), podem-se distinguir os seguintes tipos de alusão: *alusão tópica*, quando se refere a acontecimentos recentes; encontra-se com frequência até o Romantismo; *alusão pessoal*, quando o escritor menciona fatos relativamente notórios de sua própria existência; *alusão metafórica*, quando a menção desempenha papel mais complexo, entranhada no contexto metafórico em que se insere; *alusão imitativa*, quando o escritor adota a obra de um outro autor, de modo específico, genérico ou parodístico; *alusão estrutural*, quando o escritor utiliza a estrutura de obra classificada noutra espécie (como no caso citado de James Joyce e Homero, em que o primeiro fundamenta seu romance no arcabouço do poema épico do segundo)”. (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 19). Agrupar os três livros de Albano seguindo o “autor de Camões” resultará, sem dúvida, numa *alusão imitativa* à obra camoniana, de teor genérico.

⁹⁷ “Jogos de armar” é expressão do músico baiano Tom Zé e dá título ao álbum, “Jogos de Armar (faça você mesmo)” (Trama: 2000). O disco não é duplo, mas traz um segundo CD em que o “ouvinte-parceiro” pode montar no computador novas versões para as músicas. No caso de Albano, montamos uma “miniatura da vasta obra de Camões” com os livretos publicados em Barcelona. Fica o convite a novas montagens.

vas”; referência ao corpus lírico de Camões, em específico aos poemas de *resíduos* medievais:

O trovadoresco é evidente na lírica de Luís de Camões, entremostrando-se bastante acentuado e duradouro, dada a lentidão com que se processavam as mudanças sociais entre o século XI e o XVI; a enorme força da tradição trovadoresca e a prática disseminada de seus processos construtivos, temas e formas específicas; o repertório lírico nativo da Península Ibérica amalgamado ao dos trovadores provençais; a função comunicativa, deleitante, mas igualmente persuasiva e didática daquela lírica, em tudo e por tudo a dizer presente nos versos de Luís de Camões⁹⁸.

Como se vê, Albaninho afinou a lira tanto no decassílabo (com o poema “Alegoria” e com o ofertório das *Redondilhas*) quanto no redondilho maior. Aqui também reside mais um invento do cearense, que refez o duelo estíquico renascentista para engastar a síntese maior do gênio Camões: o encontro das duas Almas, a helênica e a românica, a medieval e a humanista, a popular e a erudita, a nacional e a adventícia:

Entre os poetas quinhentistas, alguns cultivaram de um modo exclusivo a lírica da medida velha, como Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, e Cristóvão Falcão; outros desprezavam-na em absoluto, e só reconheceram como bela a poética italiana, com o dr. António Ferreira. Camões soube, como gênio superior, conciliar os dois espíritos, que na essência eram idênticos, e ambos concorriam para a renovação estética do lirismo que acompanhava a elevação do sentimento moderno⁹⁹.

⁹⁸ PONTES, Roberto. “Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana” in CASTRO SILVA, Odalice de e LANDIM, Teoberto. (orgs.) *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 91. O mesmo fala a professora Cleonice Berardinelli: “Camões, que soube permanecer fiel à tradição medieval, glosando motes, vilancetes e cantigas, utilizando os versos de arte-menor (redondilha maior e menor), ao mesmo tempo em que tirava todo o partido do decassílabo italiano em obras-primas dos gêneros de importação recente — sonetos, canções, elegias, odes, écloas etc. —, como autor teatral filiou-se à Escola Vicentina”. (BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. — 2ª. ed. rev. e ampl. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000. p. 297). Cleonice Berardinelli também transformou em números o repertório medieval que se lê na lírica camoniana: “Assim, a maior parte da sua lírica em medida velha se constitui de voltas ou glosas: para cem destas composições, há apenas vinte e cinco trovas, endechas, esparsas, numa razão de 4 para 1. Na verdade, são cento e vinte e seis os poemas camonianos da medida velha — sessenta e nove incluídos na edição de Soropita (1595), mais dezenove na de Estevão Lopes (1598), dezesseis na de Domingos Fernandes (1616), doze na de d. António Álvares da Cunha (1668) e dez na de Juromenha (1846)”. (BERARDINELLI, CLEONICE. *op. cit.* pp. 171-172).

⁹⁹ BRAGA, Teófilo. *op. cit.* p. 17.

Com isso, José d'Abreu Albano, valendo-se da “alusão imitativa” — mediante a separação física dum livro que perfeitamente chamar-se-ia “Rimas”, com índice: 1. Canção a Camões e Ode à Língua Portuguesa; 2. Alegoria e 3. Redondilhas — bem como outras técnicas criativas no próprio conteúdo dos encartes, recompõe *residualmente* a obra do Gênio português.

Na “Caixa de Madeira”, os opúsculos lançados em 1912 ocupam assim lugar de destaque, porque neles o leitor encontrará, condensada, quase toda a experiência do “autor de Camões”.

José Sombra, quem primeiro tentou estabelecer “fases” na carreira de Albano, afirma que:

Na obra poética de José Albano notam-se distintamente duas fases: uma em que predomina o seu amor pelas formas antigas da língua através do culto de Camões, da qual são frutos as *Redondilhas*, a *Alegoria*, a *Canção a Camões* e a *Ode à Língua Portuguesa*; e outra, em que a dominante psicológica é a paixão religiosa, a cuja inspiração nasceram a *Comédia Angélica* e os *Sonetos*.¹⁰⁰

Embora se trate de uma palestra proferida em 1919, nos “Serões Literários” de Fortaleza, bem antes da famosa edição de Manuel Bandeira, de 1948, que recuperou quase tudo o que o poeta cearense publicou e que fixou, de certa forma, o *corpus poético* de Albano, José Sombra, sob a chancela do cânone camoniano, consegue agrupar as três pequenas publicações de Barcelona, antecipando o nosso entendimento acerca da unidade dessas brochuras. Além disso, a divisão de José Sombra está na base de quase todas as tentativas de reunir os momentos da lírica albanina.

¹⁰⁰ SOMBRA, José. “Para o nosso poeta, a vida é uma doença da alma e o mundo é uma Citá Dolente” in ALBANO, José. *op.cit.* p. 32

Antônio Sales e Braga Montenegro foram aqueles que melhor ajustaram o nosso autor em “fases” ou “intrafases”. Antônio Sales sugere três: uma lírica-passional, outra erudita-clássica e uma terceira, de êxtase místico¹⁰¹; Braga Montenegro, por sua conta, acrescenta uma quarta etapa: a de exaltação pagã, com o poema *Triunfo*¹⁰². Dolor Barreira divide os versos de Albaninho em quatro períodos distintos: o 1º. — de 1895-1897 — das Rimas da Meninice; o 2º. — de 1900-1902 — Rimas da Adolescência; o 3º. — daí até 1912 — das Rimas da Maturidade (onde se situam os três cadernos iniciais) e o 4º, finalmente, de 1916 a 1919, das Últimas Rimas¹⁰³.

Se 1912 foi um ano de viagens e de publicações, 1918 não ficou atrás, recheado de mais um trio: *4 Sonnets by Joseph Albano with Portuguese prose-translation*, *Comédia Angélica* e *Antologia Poética*; livros publicados em tipografias cearenses; e de uma derradeira marcha: a solitária viagem para a Europa, de onde jamais voltaria o poeta.

Quando Albano chegou ao Brasil, em 1914, carregando os cadernos de Giró, convalesceu durante três anos na terra natal e, respirando os ares da terrinha, desvencilhou-se dos fantasmas que lhe batiam à mente. Já em 1917, embarcava para o Rio de Janeiro. Em 1918, regressava a Fortaleza, onde, à semelhança do que aprontara em Barcelona, como dissemos, fez publicar, de uma só feita, três volumes de poesia nas gráficas “Ex Typographia Hodier-

¹⁰¹ “Sua complexa formação mental, em que se sentia, nos últimos tempos, uma crescente hiperestesia mórbida, percorreu três fases: a primeira de lirismo passional, a segunda de erudição clássica e a terceira de êxtase místico”. (SALES, Antônio. “Do lirismo passional ao êxtase místico” in ALBANO, José. *op. cit.*.p. 214).

¹⁰²: “Já foram indicadas, na evolução do poeta, três fases, três estágios de inspiração realizadora: ‘a primeira de lirismo passional, a segunda de erudição clássica e a terceira de êxtase místico’. A estas seria então necessário acrescentar uma quarta, a de exaltação pagã, na qual realizou o *Triunfo*, talvez sua última composição, e onde sua forma melhor se apura e seu estro se alça a maiores altitudes”. (MONTENEGRO, Braga. “José Albano - Estudo Crítico” in ALBANO, José. *op. cit.* pp. 227-228)

¹⁰³ BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Vol. III. Editora “A. Batista Fontenele” – Fortaleza-Ceará. Coleção Instituto do Ceará.

na Fortalexiae” e “Ex typis Assis Bezerra Fortalexiae”, evidentemente o poeta alterou a razão social dos gráficos para melhor acomodar seus versos.

Com as novas brochuras, Albano tratou de arrumar as malas e embarcar para Paris, no navio *Avaré*¹⁰⁴. Lá, viveu seu dandismo à custa de uma mesada e de um livro de assinaturas de suas obras futuras:

Recebendo do Brasil uma mesada no princípio de cada mês, Albano não possuía nem sequer um franco dois dias depois. E como vivia ele os vinte e oito dias restantes? De subscrições. Perfeitamente. Os brasileiros que se abateram naquela época sobre Paris, graças ao franco a 290 réis chamavam-nas de esmola ou de facada. Mas atesto à face desses burgueses que eram subscrições. Com efeito, Albano nunca se apresentou a um compatriota solicitando um auxílio: dizia estar preparando uma nova edição de luxo das suas obras esgotadas, e aconselhava que se subscrivesse essa reedição, fadada a uma infalível valorização. (...) De todas essas “subscrições”, guardava apontamentos meticulosos, num arquivo de contas secretas assentadas em tiras de papel que se iam apagando e rasgando nos seus bolsos. E assim, forte no seu direito, voltava o poeta a seus benfeitores, não para pedir novo auxílio e sim para reclamar um novo pagamento a crédito da famosa edição que, escusado é dizer, nunca veio à luz, devorada que foi aos poucos pelos restaurantes baratos e pelos albergues noturnos¹⁰⁵.

José Albano viveu suas últimas noites, em Paris e no mundo, custeado por obras mais que invisíveis. Mas antes de subscrevermos a caderneta do poeta, é mister comentar o último livro do “autor de Camões”.

4 Sonnets by Joseph Albano with Portuguese prose-translation surge aqui como um livro de transição, totalmente *visível* se não fosse o soneto “The hour, the day, the year when I was born” que realiza o experimento mais complexo do camoniano: transcrição, intertexto, intratexto, alusão e paráfrase. Um volume estruturalmente bem concebido a começar pela dedicatória: “Emoi kaí Mousais”.

¹⁰⁴ O embarque e a vigem no *Avaré* foram descritos pateticamente por Théo Filho num romance merecidamente esquecido: *Uma viagem movimentada (cenas transatlânticas)* (1922), que acabamos de lembrar.

¹⁰⁵ FALCÃO, Luís Aníbal. "Com ele perdemos uma esquecida flor do passado" in Albano, José. *op.cit.* pp. 12-13.

O livro saiu pela “Tipographia Moderna de Fortaleza”, ou melhor, “Ex Typographia Hodierna Fortalexiae”, o latim e a alteração ficaram a cargo do poeta, que mexeu no selo editorial para, sem dúvida, ampliar paratextualmente o processo discrônico de sua obra, ou talvez acreditasse que assim seu livro estaria mais bem apresentado quando desembarcasse em Paris.

Com *4 Sonnets by Joseph Albano with Portuguese prose-translation*, Albano chega ao limite com a experiência camoniana, valendo-se da habilidade como equilíngüe e como erudito de sólida formação.

Daí entendermos que os sonetos em inglês fecham o ciclo do “autor de Camões” e abre-se uma nova fase na carreira de José Albano, sobretudo com a *Comédia Angélica*. Início de uma obra visível e opaca.

3.2. OBRA VISÍVEL

Com *Comédia Angélica*, Albano ultrapassa as margens do autor d’*Os Lusíadas* e se lança em águas novas, porém antigas. Acerca desta mudança, em tom bem diferente, fala Braga Montenegro:

No *Triunfo* observa-se, ao mesmo passo, gradual desprendimento da influência camoniana, independência essa que melhor se acentua na *Comédia Angélica*, na qual, por assim dizer, nada é encontrado da ascendência do mestre, nem na forma nem no conteúdo. No poema, ainda surpreendemos o modelo estrófico das *Elegias* e uma ou outra incidência do pensamento camoniano, ao passo que no drama edênico Albano não se inspirou senão na própria intuição mística e, quanto à expressão, aproximou-se — contudo sem qualquer vislumbre de servidão — do teatro vicentino¹⁰⁶.

¹⁰⁶ MONTENEGRO, Braga. *op.cit.* p. 228.

Triunfo foi escrito em terza-rima, modalidade poética de cariz medieval, e apareceu, pela primeira vez e aos pedaços, na *Antologia Poética* de 1918, na seção “Poesia Épica”. Recheado de alusões à mitologia grega, o poema compõe a quarta fase proposta por Braga Montenegro, qual seja, a de exaltação pagã. O poema só surgiria por inteiro na edição póstuma de 1948 e talvez tenha sido a última composição de Albano, como acredita o mesmo Braga Montenegro¹⁰⁷, apesar de, na passagem acima, dar a entender que os tercetos foram escritos antes da *Comédia Angélica*, indicando assim o “gradual desprendimento da influência camoniana”.

Sânzio de Azevedo, porém, problematiza a afirmação do ensaísta do Clã, julgando-a exagerada, uma vez que “a presença do estilo camoniano pode ainda ser visto num ou noutro passo” da *Comédia Angélica*; em seguida, cola trechos em que o estilo do Poeta surge incrustado no drama angelical de Albano:

“A maneira de introduzir a comparação do arcanjo Miguel com o leão africano, através de qual... tal, é a mesma com que, nas Estâncias XXXIV e XXXV do Canto IV d’*Os Lusíadas*, Camões compara Nuno Álvares com o leão de Ceuta”¹⁰⁸.

De fato, Sânzio de Azevedo argumenta de forma incisiva contra a sentença de Braga Montenegro, apontando textualmente o estilo do português na “nova obra” do nosso autor. No entanto, Braga e Sânzio concordam que *Comédia Angélica* inaugura um lugar novédio

¹⁰⁷. “A estas seria então necessário acrescentar uma quarta, a de exaltação pagã, na qual realizou o *Triunfo*, talvez sua última composição, e onde sua forma melhor se apura e seu estro se alça a maiores altitudes”. (MONTENEGRO, Braga. op. cit., 228).

¹⁰⁸ AZEVEDO, Sânzio de. “José Albano, o solitário” in *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1982. p. 56.

na produção do poeta cearense, lugar mais afastado do mar camoniano: “O poeta libertava-se, com efeito, da influência poderosa de Camões”¹⁰⁹.

José Valdevino, único ensaísta que dedicou um estudo mais longo à *Comédia Angélica*, é da mesma opinião de Sânzio de Azevedo e de Braga Montenegro, e chega a arriscar uma comparação até então inusitada:

O renomado bilíngüe (Gil Vicente) é o fotógrafo ambulante dos hábitos, linguagem, aspiração da gente lusa, dentro daquele século XVI. José Albano é uma figura em alto relevo, destacada dentro do próprio quadro — o século XX. Enquanto Gil Vicente é o observador, o irônico, Albano é o paisagista, o circunspeto¹¹⁰.

O comentário de José Valdevino, além de aproximar Albano, de Gil Vicente, conduz o adjetivo “paisagista” para próximo do poeta cearense, algo muito pouco explorado pela crítica, a não ser por Tristão da Cunha, em 1923, quando comenta: “O admirável poema da *Comédia Angélica* nos faz pensar em Botticelli, não menos que em Rafael, pela frescura pueril e mística, pelo realismo ingênuo e minucioso”¹¹¹. Também Antônio Sales se pronuncia sobre a *Comédia*:

Na *Comédia Angélica* o misticismo familiar, desenvolvido pela educação em meios religiosos, encontra vasto campo para se exercer como uma tendência natural de seu espírito: é como um quadro de natureza sacra executado por um grande pintor que fosse também um grande crente¹¹².

Tenha-se em mente que a mudança de rota se dá com a publicação do longo poema sacro, mesmo porque *Triunfo* aparece discretamente retalhado na brochura de 1918. A *Co-*

¹⁰⁹ AZEVEDO, Sânzio de. *op. cit.* p. 55.

¹¹⁰ VALDEVINO, José. “A *Comédia Angélica* de José Albano” in *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza: ACL. n.º. 30, 1961. p. 225.

¹¹¹ CUNHA, Tristão da. “Para ele o mundo de hoje ainda não nasceu” in Albano, José. *op.cit.* p. 17.

¹¹² SALES, Antônio. “Do lirismo passional ao êxtase místico” in ALBANO, José. *op.cit.* p. 215.

média Angélica, que já estava pronta desde o natal de 1916¹¹³, se não se distancia de Camões por completo, como provou o historiador da literatura cearense, se afasta da experiência do “autor de Camões”. Nela, encontramos um Albano mais junto a Gil Vicente, aos pintores renascentistas e à literatura empenhada medieval e não *l’imitation inventrice* da obra do ilustre português. O que Sânzio de Azevedo aponta como “presença do estilo camoniano” se circunscreve ao campo da influência e da intertextualidade e não ao da *residualidade*, uma vez que os *sedimentos mentais* provêm, sobretudo, do teatro vicentino e da literatura empenhada da Idade Média.

O professor emérito da USP, Segismundo Spina, em livro de extrema concisão erudita, *A Cultura Literária Medieval* (Ateliê Editorial: São Paulo: 1997), reúne toda a produção literária da Baixa Idade Média (Séculos XI-XV) em três conjuntos: a *literatura empenhada*; a *literatura semi-empenhada* e a *literatura de ficção*; obedecendo a um critério teleológico indicativo das práticas sociais às quais se destinava cada uma das produções medievais.

A *literatura empenhada* faz jus ao nome por dela emanarem intenções didáticas, pedagógicas, apologéticas, missionárias e edificantes; os hinos, as hagiografias, os dramas litúrgicos, os poemas sacros, os milagres, as moralidades, os autos e os mistérios, que, vindo dos mosteiros, serviam aos propósitos educacionais e religiosos da Igreja Católica; mais tarde, no período renascentista, tais formas literárias auxiliaram o processo colonizador dos povos americanos. Também integram o grupo de *literatura empenhada*, os *lapidários* (so-

¹¹³ “A obra — informa Américo Facó — estava concluída no dia de Natal de 1916, mas somente apareceu impressa em 1918, saindo dos prelos da Tipografia Moderna, em Fortaleza”. (BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Vol. III. Fortaleza: Editora “A. Batista Fontenele”. Ceará. Coleção Instituto do Ceará, 1959. p. 124).

bre pedras preciosas) e os *bestiários* (sobre animais fantásticos), de cunho didático-científico. A *literatura empenhada* surge naturalmente como continuação da literatura especulativa, historiográfica (biografias e anais), hagiográfica e predicatória, da Alta Idade Média (fim da Antigüidade Clássica até meados do século XI), onde predominava o tipo monástico. Nas próprias palavras do professor Segismundo Spina:

Empenhada, no sentido em que uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, preside à sua elaboração. Referimo-nos àquela literatura de propósitos meramente didáticos, representadas pelos lapidários (sobre as virtudes das pedras preciosas) e pelos bestiários (zoologia alegórica, ordinariamente em versos de oito sílabas, cujo protótipo é o *Physiologus alexandrino* do século II); mas sobretudo à literatura moral religiosa, vigente e atuante desde o primeiro século do Cristianismo, cujas formas fundamentais estão representadas pelos hinos, pelas hagiografias, pelos poemas sacros, pelo drama litúrgico e suas modalidades: os milagres, os mistérios, os autos, as moralidades¹¹⁴.

Analisando o conceito de Segismundo Spina, podemos dividir a *literatura empenhada* em dois grupos: *literatura empenhada religiosa* (os milagres, os mistérios, os autos, as hagiografias e as moralidades) e *literatura empenhada laica* (os lapidários e os bestiários). As palavras “apologética”, “missionária” e “edificante” se direcionam ao primeiro grupo, obedecendo à didática moralizante da comunidade clerical da Idade Média, e é nele que encontramos os *resíduos* da *Comédia Angélica*; as palavras “pedagógica” e “didática” se direcionam ao segundo grupo, a uma didática pura, de intuito informativo. Porém, seja no alcance religioso e moralizante (hagiografias, poemas sacros, dramas litúrgicos etc) ou no alcance laico (os bestiários e os lapidários), esta literatura mantém sempre sua “função educadora”.

Já a *literatura semi-empenhada* encontra-se a meio caminho da literatura didática e da *literatura de ficção*. De feição satírica, o segundo conjunto proposto por Segismundo

¹¹⁴ SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997. p. 20.

Spina enfeixa, sobretudo, a lírica dos Goliardos, clérigos vagantes, conhecedores do latim e da liturgia, que passeavam pelo mundo medieval, de taberna em taberna, bebendo, jogando e cantando seus poemas de sabor erótico e carnal. Os Goliardos são os responsáveis pela *cristalização* da poesia popular na Idade Média:

Muitos elementos da poesia popular subiram para o plano artístico, remanejados como foram pelos poetas goliardos. Servindo de contato entre a poesia folclórica e a poesia burguesa (dos jograis) e aristocrática (dos trovadores), e familiarizados como estavam com as formas e o espírito da poesia litúrgica era de esperar que esses poetas desclassificados contribuíssem, não só para rejuvenescer e manter vivos os caracteres da poesia popular, como também para transferi-los, junto com os hábitos dos hinos litúrgicos, para a esfera da poesia culta¹¹⁵.

Integram também a *literatura semi-empenhada* da Baixa Idade Média, a poesia alegórica, o *fabliaux* e o teatro cômico.

Por fim, o terceiro bloco, a *literatura de ficção*, o mais extenso, o mais conhecido, o mais rico em modos poemáticos e em modos narrativos do período medieval. Sem intenção demasiadamente prática, e de deleite estético e espiritual, a *literatura de ficção* da Baixa Idade Média vem sendo estudada por pesquisadores do mundo inteiro. Daí o acesso relativamente fácil à lírica trovadoresca provençal, ao romance cortês, às canções de gesta hispânica, francesa e alemã, às sagas escandinavas e a outros modos poemáticos que lhes são próprios.

Esta exposição fez-se necessária para posicionar o leitor dentro do *repertório residual* em que compreendemos a *Comédia Angélica*.

Dividido em duas partes, a primeira, “Loa para Comédia Angélica”, com os personagens “Coro de Pastoras”; “Coro de Fiéis”, “A Fé”, “A Esperança”, “A Caridade”, “O

¹¹⁵ SPINA, Segismundo. *op.cit.* p. 28.

Peregrino”, “A descrença” e “A Razão”; e a segunda parte, “Comédia Angélica”, com os personagens “Miguel”, “Adão”, “Coro d’Anjos”, “Gabriel”, “Rafael”, “Eva” e “Lúcifer”; a *Comédia Angélica* vale como exemplo primoroso de *literatura empenhada medieval residualmente depositada num texto do início do século XX*.

Todo o auto se inclina para o carácter edificante e missionário da Igreja Católica, de onde sobressaem os momentos em que o autor parafraseia ladainhas e orações, muitas de origem popular, e também quando dá lições do Catecismo Românico: a Trindade (“Vês três Pessoas num só Deus unidas./ Pouco o compreende um anjo e menos o homem”); a santidade da Virgem Maria (“Louvado seja o nome de Maria/ E bendito de todos noute e dia,/ Bendita a Conceição Imaculada”); a existência de um Deus único e criador (“Aos que Esperança a Caridade impele,/ Faço que um Deus supremo se revele/ Sem princípio nem fim, soberbo e forte,/ Mandando ao céu, à terra, à vida e à morte”); os sete pecados capitais (“E abaterás d’um golpe co’a soberba/ A avareza, a luxúria doce e acerba,/ A ira que ferve, a gula que cobiça, a vesga inveja e a flácida preguiça.”); a criação do homem e da mulher (“Tu és humano e tens Adão por nome/ E uma essência que nunca se consome/ Tu vens da mão de Deus que te governa/ E um dia há de chamar-te à glória eterna”); o nome dos anjos (“Eu sou Miguel Arcanjo/ E com minha clara vista abranjo/ A criação maravilhosa e infinda/ Que não te é dado conhecer ainda”/ (...)/ “Eis Gabriel que chega em vôo brando/ E Rafael o vem acompanhando”); as três virtudes (“A Fé com a Esperança e a Caridade/ Há de nos defender nas lutas e há de/ Abrir as portas do celeste assento/ A quem de toda mancha vive isento”); os sete dons do Espírito Santo (“E, para que ADONAI vivas sujeito,/ Guarda a sabedoria no teu peito,/ O intelecto e o conselho que te ampara,/ A alta ciência, a fortaleza rara/ E a piedade milagrosa e meiga”).

Tanto conhecimento das lições missionárias denuncia que José de Abreu Albano aproveitou bem as aulas no internato dos Padres Jesuítas, Stonyhurst College, da Inglaterra, quando por lá estudou de 1893 a 1894, e as aulas do Colégio Stella Matutina, também de jesuítas, em Feldkirch, na Áustria, de 1894 a 1897; sem esquecer do Colégio dos Irmãos da Doutrina Cristã, em Dreux, na França, que frequentou de 1897 a 1898. Formação cristã ortodoxa, iniciada prematuramente no Seminário da Prainha em Fortaleza, levada a cabo por uma família morigerada, que contava com um Bispo, o Tio Xisto, bispo de São Luís e arcebispo de Betsaida, que ganhou de presente a belíssima Igreja do Sagrado Coração de Jesus no Centro de Fortaleza:

D. Xisto estudou no Colégio das Irmãs da Doutrina de Cristo, em Dreux. Depois de viajar por diversos países da Europa, voltou ao Ceará, onde foi encarregado da Igreja do Sagrado Coração de Jesus, que os pais haviam erguido especialmente para ele. Caso raro dum sacerdote que se ordena e logo encontra um templo destinado à sua pessoa. Por essa razão em geral, o povo de Fortaleza, no tempo decorrido entre 1886 e 1901, denominava a nova igreja muito naturalmente a “Igreja dos Albanos”¹¹⁶.

A literatura empenhada fez parte, pois, dos cadernos e da memória do menino Albano, que cedo folheou páginas de São João da Cruz, do Padre Anchieta, de Jacobus de Varrazzo, de São Francisco de Assis, dos dramas litúrgicos medievais, dos autos da catequese jesuítica, dos autos vicentinos, do próprio evangelho, além de apurar o ouvido na liturgia,

¹¹⁶ BARROSO, Gustavo. *À Margem da História do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962. p. 12. Otacílio de Azevedo também recorda em *Fortaleza descalça* (Fortaleza: 1980) a construção da *Igreja do Coração de Jesus*: “A Construção da Igreja Coração de Jesus deve-se a José Francisco da Silva Albano, Barão de Aratanha, e à sua esposa, Baronesa Liberalina Angélica da Silva Albano, irmã do popular Juvenal Galeno. O templo foi construído a pedido de Dom Luís, primeiro Bispo Arquidiocesano do Ceará”. (AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça*. Fortaleza: Edições UFC, 1980. pp. 122-123).

nos cantos gregorianos, nas orações, nas ladainhas, enfim, no universo musical e poético da Igreja de Roma¹¹⁷.

A primeira edição da *Comédia Angélica*, como vimos, foi lançada no mesmo ano da *Antologia Poética*, em 1918; antologia esta que enfeixou boa parte da lírica albanina, inclusive trechos do drama litúrgico ora tratado. Acontece que a forma fragmentada com que o auto se dispôs na *Antologia* engendrou um índice indispensável na leitura da *Comédia Angélica*, como se o poeta forçasse o leitor a comprar também a nova coletânea, donde só assim ele poderia recorrer a um roteiro que evidenciava a visão pragmática e missionária do

¹¹⁷ Otacílio Colares reforça a dedução que fizemos com relação à cultura cristã de José Albano, quando recorda os tempos em que o camoniano estudou no Seminário da Prainha, em Fortaleza, e nos colégios jesuíticos da Europa.. “Não haverá mal, ainda, em atentar para esses dois anos de internato austero no nosso Seminário, que devem ter influído profundamente na psicologia de uma criança mimada, sabido o que era a rija disciplina desses educandários destinados à formação de padres (...). Os que conhecem os moldes que presidiram e ainda presidem à atividade educacional da ordem de Inácio de Loiola hão de facilmente compreender o que foram para a inteligência desabrochante do adolescente estudante esses cinco anos por certo divididos entre o aprofundamento de conhecimentos humanísticos, sobretudo o das letras clássicas, o alicerçamento, em seu temperamento exaltado de solitário em internato, das características de exarcebamento nervoso e de escapes de misticismo que haveriam de acompanhá-lo ao longo de toda a existência”. (COLARES, Otacílio. "O poeta José Albano entre o Classicismo e o Simbolismo". In. *Lembrados e esquecidos*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1975: p. 95). Braga Montenegro sugere, ainda, em uma das notas de seu brilhante estudo, uma análise psicológica da *Comédia Angélica*: “Albano foi por muito tempo discípulo de jesuítas e esse estreito convívio com os padres da ordem de Santo Inácio deu-lhe o aprendizado do assunto de que tão bem se houve no tratamento poético. Ludwig Pfanld atribui a mestria dos dramaturgos espanhóis dos séculos XVI e XVII aos Ejercicios de Santo Inácio e à disciplina mística de que aqueles poetas se impregnaram”. (MONTENEGRO, Braga. *op.cit.* p. 231). Sílvio Julio, em depoimento no livro *Terra e Povo do Ceará*, levanta um pouco do que seria a biblioteca pessoal do poeta, recheada de gramáticas e cancioneros ibéricos, realçando ainda mais o que dissemos há pouco: “Em Fortaleza (era eu professor do Colégio Militar do Ceará) comprei muitos livros da biblioteca de José Albano: gramáticas e cancioneros galaico-portugueses, provençais e castelhanos. Conservo carinhosamente diversas dessas obras. Algumas, a lápis, em letra graúda, têm notas do poeta. Coisas de maior ou menor importância. Verifiquei que ele escrevia fluentemente várias línguas (sic). Ninguém ignora que imprimiu sonetos ingleses rigorosamente, corretíssimamente clássicos, que receberam a consagração dos mais graves críticos da Europa. Copio, por mera curiosidade, uma oração latina que se depara à entrada da *Grammaire et guide de la conversation provençales* de Xavier de Fouvières”. (JULIO, Sílvio. *op. cit.* p.126). Quem também alude à biblioteca de Albano é João Ribeiro, desta vez, da prateleira dos livros alemães: “Pois bem. Quando José Albano se retirava do Rio, uma livraria qualquer anunciava e punha à venda uma coleção de livros alemães. Fui ver esses livros onde por ventura poderia eu encontrar alguns números de interesse. O que realmente vi foi essa terrível *Schund-literatur* que faria corar o próprio Rabelais, tão desenvolvido e desbocado era aquele tesouro bibliográfico que se acotovelava com os versos de Goethe e de Heine. Era a livraria do nosso poeta”. (RIBEIRO, João. *op. cit.* p. 9). Seria, pois, ingenuidade acreditar que Albano (a quem Otacílio de Azevedo tinha a impressão de estar diante de volumoso livro aberto) não desceu fundo nas raízes da literatura ocidental, buscando nas fontes primárias o material para seus versos. Concluímos com esta passagem de José Valdevino: “Fácil lhe foi, o ter às mãos a literatura medieval, os clássicos espanhóis, sem excetuar os poetas franceses, ingleses e alemães, pois era senhor, como se sabe, de invejável cultura humanística”. (VALDEVINO, José. *op. cit.*, p. 220).

longo poema¹¹⁸. Isto só se tornou possível porque o autor propôs títulos novos às amostras da *Comédia Angélica*. Vejamos o sumário a seguir, que vem fiel à seqüência dos fragmentos lidos na *Antologia* de 1918. Os trechos em itálico correspondem aos novos títulos propostos por Albano:

1) *Oração a Nossa Senhora de Lourdes*: Compreende o 1º. coro da “Loa para a Comédia Angélica”. A cena se passa em Lourdes, lugar em que a Imaculada Conceição apareceu aos três pequenos pastores (1858). Poema suave, em tom de oração, bem ao gosto do pastoril e das orações à Virgem.

2) *Prova da Existência de Deus*: Ainda da “Loa”, diálogo entre a Descrença, a Fé e a Razão, personagens alegóricos. Topos da Teologia Cristã: a acomodação do Mistério Divino, da Fé e da Ciência.

3) *Solilóquio d’Adão*: Daqui por diante, os fragmentos são do Auto propriamente dito. A cena se passa no Paraíso. Despertar do Homem, Adão fala pela primeira vez e conclui: “Pois não sei apesar de todo empenho/ Quem sou, aonde vou nem donde venho”.

4) *Fala de Miguel*: Retoma a discussão das virtudes (Fé, Esperança e Caridade), o anjo fala a Adão e ensina a Beleza. Os olhos do homem são abertos: “Bem vês, Adão, em que o viver consiste,/ Desde os olhos atônitos abristes”.

¹¹⁸ Ao reunirmos a poesia sacra medieval e os bestiários e os lapidários sob a rubrica de literatura empenhada, compreendemos que essas formas utilizaram a “função apelativa ou pragmática” da linguagem e a “função educadora” da literatura com seus apelos político e pedagógico. Trata-se de oferecer a Palavra Poética como penhor, como garantia para se conseguir algo; no caso, a disseminação do Cristianismo Românico, mantendo a estrutura social e o prestígio político da Igreja no mundo medieval. Uma vez realizado a sua missão edificante, a palavra, o penhor, retorna ao penhorante sob a forma da gratidão e da salvação das almas, da certeza última de que contribui, como servo de Cristo, para o Reino d’Ele na Terra. Atitude por demais política, mantenedora do poder da Igreja, da organização fundiária (o feudalismo), da imobilidade social da Idade Média e de um projeto humano baseado na caridade e no despojamento dos bens materiais. A literatura empenhada medieval assumiu conscientemente, a seu tempo e a seu modo, as implicações éticas e políticas que qualquer fazer artístico implica. Nas palavras insubmissas de Roberto Pontes, “Podemos então concluir que o compromisso com a palavra conduz à ação, assim como o comprometimento na ação resulta em palavra. De uma forma ou de outra, chega-se a um só resultado: o uso da palavra empenhada e, por conseqüência, da poesia enquanto instrumento ou arma”. (PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999. p. 42).

5) *Os Sete Dons do Espírito Santo*: Exegese católica para Is (11, 2-3)¹¹⁹. Os Dons do Divino, lição do catecismo: sabedoria, inteligência, conselho, ciência, fortaleza, piedade e temor de Deus. Albano recorda esta lição preciosa através da oitava fala do Anjo Miguel.

6) *Hino Inaugural*: Hino de louvor. Exortação. À semelhança dos Salmos de louvor¹²⁰. O “Coro” é quem fala bendizendo a Deus: “Louvemos ADONAI alto e perfeito/ E o seu nome sublime bendigamos/ Ao som da tuba e lira saudosa”.

7) *Nascimento d’Eva*: O louvor por extensão à Virgem Santíssima: “D’Eva também há de nascer Maria”. A idealização da mulher, a castidade, a beleza e a graça feminina. Na *Comédia Angélica*, a mulher inspira vitória e adoração.

8) *Eva em procura d’Adão*: Paráfrase ao *Cântico dos Cânticos*¹²¹. Eva procura o amado, tal Sulamita a procura de Salomão: “Anjos do céu que estais aqui comigo,/ Dizei-me onde se encontra o meu amigo./ Em sonhos me ele veio não sei donde/ Nem sei agora em que lugar se esconde (...)”. Para nós é visível que Albano recria o Paraíso sem respeitar os limites do Gênesis. Nada de serpente nem de fruto proibido. No Paraíso de Albano, Cristo já vive e a Virgem Maria está no altar.

¹¹⁹ “Um ramo sairá do tronco de Jessé,/ um rebento brotará de suas raízes./ Sobre ele repousará o espírito de Iahweh,/ espírito de sabedoria e de inteligência,/ espírito de conselho e de fortaleza,/ espírito de conhecimento e de temor de Iahweh:/ no temor de Iahweh estará a sua inspiração.” (Is. 11, 2-3).. “O espírito profético confere ao Messias as virtudes eminentes de seus grandes antepassados: sabedoria e inteligência de Salomão, prudência e bravura de Davi, conhecimento e temor de Iahweh dos patriarcas e dos profetas, Moisés, Jacó e Abraão (cf. 9,5). A enumeração desses dons pela Setenta e pela Vulg. (que acrescentam a “piedade” por desdobramento do “temor de Iahweh”) tornou-se a nossa lista dos ‘sete dons do Espírito Santo’”. (*Bíblia de Jerusalém*. Tradução do texto em Língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jérusalem*, edição de 1998. São Paulo: Paulus – 2002. p. 1272).

¹²⁰ “Os hinos. São os Sl 8; 19; 29; 33; 46-48; 76; 84; 87; 93; 96-100; 103-106; 113; 114; 117; 122; 135; 136; 145-150. Sua composição é bastante uniforme. Todos começam por uma exortação a louvar a Deus. O corpo do hino descreve os motivos deste louvor, os prodígios realizados por Deus na natureza, especialmente sua obra criadora, e na história, particularmente a salvação concedida a seu povo. A conclusão repete a fórmula de introdução ou exprime uma prece”. (*Bíblia de Jerusalém. op. cit.* p. 858).

¹²¹ Não se pode confundir esta paráfrase com aquela que apareceu na edição de 1948, organizada por Manuel Bandeira. Esta se intitula “Cântico dos Cânticos de Salomão” e aparece como poema autônomo. A paráfrase da *Comédia Angélica* se insere no corpus do grande drama edênico e turva por demais o texto sagrado, uma vez que os amantes são Adão e Eva, e a cena se passa no Paraíso.

9) *Fala d'Adão*: Concepção do amor romântico, o decassílabo, rimas emparelhadas, belo poema que prolonga a paráfrase ao *Cântico dos Cânticos*, resposta do amado.

10) *Epitalâmio*: A posse do primeiro casal. Fecho da paráfrase ao *Cântico dos Cânticos*. Os amantes silenciam. O amor. A natureza compartilha o momento primeiro da primeira posse: “Brotem mil açucenas/ E do alto venham mil jasmins caindo./ e, ou seja em verde vale ou verde outeiro,/ Cantem as flores todas/ As castas bodas – do casal primeiro”.

11) *Louvores de Maria*: Culto Mariano. Fala do Anjo Gabriel e do “Coro”. O poder da Virgem Maria em ouvir e atender às súplicas dos cristãos. Novamente o uso do decassílabo e da rima germinada.

12) *Oração de Rafael*: Oração do Anjo Rafael em forma de ladainha, com resposta monocórdica do “Coro”: “Roga por nós, ó Virgem Mãe MARIA”. *Residualidade* das cantigas de rogo medievais.

13) *Vitória de Miguel*: Narração feita pelo Anjo Gabriel da luta entre Lúcifer e o Anjo guerreiro Miguel. Neste trecho, se encontra a passagem que Sâncio de Azevedo assinala como exemplificativa ainda do estilo de Camões: “Qual áfrico leão soberbo e forte/ Irosamente espalha em torno a morte/ E, erguendo aos céus o formidável uivo,/ Eriça todo o pêlo crespo e ruivo/ E logo se arremessa sem detença,/ Até que rompa, fira, abata e vença:”.

14) *Visão da Santíssima Trindade*: Hino de louvor. Novamente o decassílabo dá o ritmo. A Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Literatura empenhada. O “Coro”, Miguel, Gabriel e Rafael se unem em êxtase místico: “A visão da amantíssima Trindade/ Cujo ardor nos inunda e nos invade:/ Deus Padre, o Criador onipotente,/ Deus Filho, o Salvador da humana gente,/ Deus Espírito santo e sempiterno,/ O Glorificador que vence o inferno”.

15) *Apoteose*: Maria, o Menino Jesus, Adonai, os Anjos, o Coro, a sagrada família, o fecho da *Comédia Angélica*, abóbada de uma liturgia poética.

O roteiro que acabamos de comentar e de extrair da *Antologia Poética* de 1918 de-
flagra o propósito apologético e missionário da *Comédia Angélica*, caracteres-chave da
literatura empenhada medieval. Não se trata de aqui encartar um exemplo puro de literatu-
ra empenhada, mas sim de *resíduos* desta; afinal de contas a *Comédia Angélica* é um poema
que dista mais de quinhentos anos das hagiografias, dos hinos e dos lapidários referencía-
dos por Segismundo Spina. A *sedimentação da mentalidade* e do imaginário medieval ao
longo desse tempo propiciou a José Albano o aproveitamento artístico, de um modo novo e
híbrido, daquilo que foi corrente nos séculos XI-XV, e é isto o que nos interessa.

Também nos interessa observar a saída de cena do “autor de Camões”. A matriz da
Comédia Angélica não é mais a camoniana¹²², a *residualidade*, como argumentamos, a a-
ponta para outro caminho, e a intertextualidade a direciona para o teatro vicentino, sem
ostentar a “não-espontaneidade” que marcou o autor cearense, ou, como disse Braga Mon-
tenegro, “sem vislumbre de servidão”.

São as peças vicentinas de caráter litúrgico, como o *Auto da Fé* (1510), o *Auto da
Alma* (1518), ligadas ao teatro religioso de Juan del Encina e remotamente aos *milagres* e
mistérios franceses, e o teatro religiosamente alegórico do humanista português (*Trilogia
das Barcas: da Glória, do Inferno, do Purgatório*)¹²³ que refletirão no auto de José Albano,

¹²² É da mesma opinião, o professor Everton Alencar Maia: “O modelo visado por Albano foi, sem dúvida, o do auto religioso, de franca utilização por Gil Vicente e toda a literatura medieval desse quilate. O poeta cearense, inesperadamente, no seu fazer dramático, afastou-se dos típicos modelos da Era Clássica. Ao invés de uma peça de cunho clássico, histórico ou mitológico, quis, diferentemente do próprio Camões, Ferreira, Sá de Miranda, todos seus luminares no todo de sua obra, optar por um assunto de natureza intemporal e de nenhum modo relacionado com os valores da antigüidade pagã. Tal assunto, notoriamente bíblico, foi gênese do primeiro casal Adão e Eva, assim como a luta entre as potestades divina e infernal no momento dessa criação original”. (Maia. Everton de Alencar: *A poesia neoclássica de José Albano*. 1996: ?)

¹²³ ver MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 32ª. Edição. São Paulo: Cultrix. 2003.

e não a coleção teatral de Camões: *Enfatriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo*, peças sem viés religioso e sem a variação rítmica encontrados no poema dramático de Albano. Por outro lado, José Albano não procura “aludir”, “parafrasear”, “transcriar”, “escrever pastiche” ou “glosar” qualquer texto de Gil Vicente. Tudo se restringe ao campo do *aproveitamento residual* e da intertextualidade simples.

Por tudo isto, compreendemos que *Comédia Angélica* e *Triunfo* representam a parte visível da obra albanina, escrita não mais pelo “autor de Camões”, mas sim por um Albano inédito, empenhado na fé e no áspero destino.

3.3. ÚLTIMAS RIMAS

Até aqui, reunimos os livros publicados em vida por José Albano. Depois da morte do poeta, em 11 de junho de 1923, na cidade de Montauban, na França¹²⁴, não fossem os artigos críticos daqueles intelectuais que privaram do convívio de Albano: João Ribeiro, Herman Lima, Luís Aníbal Falcão, Antônio Sales, Tristão da Cunha, Agripino Grieco e principalmente de um jovem que o vira algumas vezes na Livraria Garnier, Manuel Bandeira, seus versos hoje estariam bem mais esquecidos. Aqueles artigos mantiveram viva a personalidade e a memória de Albaninho e a publicação das *Rimas de José Albano*, em 1948, prefaciada e organizada por Manuel Bandeira, manteve viva sua poesia e o artista que era.

¹²⁴ José Albano jazia sob os dizeres de uma cruz: “José Albano, *poete brésilen*”; dividindo a terra-final com uma senhora há anos ali enterrada. Seu irmão, Joaquim Albano, foi o responsável pela inscrição que manteve assinalado, por algum tempo, o lugar onde descansava o nosso poeta. Mas parece que, segundo comenta Otacílio Colares, após a Segunda Grande Guerra, a ossada de José Albano foi removida para uma vala comum do distante cemitério, sendo impossível pranteá-lo em lugar próprio: “Trapesa J N°. 202, esta a simples identificação que, muitos anos, desde 11 de junho de 1923, data da sua morte, encimava a cova humilde que lhe guardava os ossos. Em 1948, quando realizamos um trabalho sobre o poeta, ao qual já aludimos, a viúva e filhos de José Albano criam ainda na existência, ali, das cinzas do grande poeta. Esqueciam eles que houvera uma nova guerra. Passado o conflito, quando parentes decidiram ir em busca do jazigo, este já deixara de existir. Agora, num ossário comum do longínquo cemitério, estão misturados aos de outros os resquícios materiais de uma figura que viveu do espírito, puramente do espírito”. (COLARES, Otacílio. *op. cit.* pp. 101-102).

O autor de *Libertinagem* reuniu as três brochuras de 1912 e o *Sonnets by Joseph Albano with Portuguese prose-translation* (as “obras invisíveis”); a *Comédia Angélica* e o poema *Triunfo*¹²⁵ (as “obras visíveis”); as *Endechas*, que também figuraram na antologia de 1918, e a paráfrase ao *Cântico dos Cânticos*; enfim, quase tudo o que o poeta escreveu e com certeza o que melhor produziu. Destacamos da edição de 1948 os vinte e cinco sonetos ali coligidos: dez da preferência do autor e outros quinze do gosto de Bandeira, e que representam o que de mais popular sobreveio da lírica albanina¹²⁶. De fato, estes poemas são repetidos boca a boca por quem cultua a poesia dos sonetos. Apesar do tom camoniano, os sonetos de Albano não entram na cota do “autor de Camões”. Albano publicou apenas quatro destes sonetos (na *Antologia Poética* de 1918), reservando outros seis para uma possível publicação posterior. Ora, em *Rimas-Redondilhas*, a obra que alude ao *corpus* lírico de Camões, Albano não encartou nenhum soneto, mesmo porque o soneto não é uma “forma redonda”, uma “redondilha”, no sentido de que, em essência, não se apóia na glosa. E assim passeamos de mãos dadas com Manuel Bandeira pela Edição dos irmãos Pongetti.

Em 1954, Dolor Barreira transcreve em sua *História da Literatura Cearense*, no volume III¹²⁷, sonetos, trovas e canções até então apreciados minimamente pelo público de José Albano. E assim o fazia para não correrem o risco de permanecer, para sempre ignora-

¹²⁵ “Estou escrevendo sobre ele porque Luís Anibal me revelou ter entre os seus papéis um poema de Albano que julgava inédito. Li os versos e me pareceram de uma grande beleza. Américo Facó, que era amigo do poeta, é que poderá dizer se são realmente inéditos. Intitulam-se “Triunfo” e só por aí já se pode adivinhar a feição e sabor petrarquista deles” (BANDEIRA Manuel. “José de Abreu Albano” in *Poesia Completa e Prosa*, vol. único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974. 498-499).

¹²⁶ “Contou Américo Facó que o Poeta, escrita a *Comédia Angélica*, fez uma seleção dos versos que guardava inéditos, escolhendo apenas dez sonetos, alguns publicados antes e todos destinados talvez a formar um folheto a exemplo de das *Redondilhas*, da *Alegoria* e da *Canção a Camões* e *Ode à Língua Portuguesa*, com a *Comédia* as únicas edições que deu, em tiragens limitadas, tudo subordinado à epígrafe, *Emói kai Moúsais*.” (BANDEIRA Manuel. “Apresentação da poesia brasileira” in *op. cit.* p. 596).

¹²⁷ No volume II da mesma obra, Dolor Barreira se detém rapidamente no nome de José Albano (o tempo apenas de transcrever o soneto “Cabelos”, publicado n’*A Jangada*, em 1910), apesar de fazer uma ressalva de que desse autor se falará melhor no volume III da sua *História da Literatura Cearense*, por preencher assim, com mais justeza, o critério cronológico.

dos, textos que, a despeito de não inclusos na edição organizada por Manuel Bandeira, mantinham a “beleza artística, a harmonia e o sentimento”. Além disto, Dolor Barreira indicou onde se achavam as “rimas da adolescência” de Albaninho (1900 a 1902): tratava-se das páginas já velhas dum jornal burguês de Fortaleza: “Isso, não obstante, de janeiro a abril de 1901, quando colaborou copiosamente n’*A República*, de Fortaleza, assinando-se às vezes apenas: J. de A.A.”; também são do historiador cearense as pistas para uma recolha completa de suas trovas:

Ainda pertencem ao período das *Ultimas Rimas* as que ele nomeou — Trovas à maneira popular —, que, pelo, sentimento e delicadeza que as envolvem, autorizaram Leonardo Mota a considerar José Albano o *maior troveiro morto do Ceará*. Dessas trovas, muitas das quais transcreveu, ocupou-se o festejado folclorista em duas crônicas publicadas no *Correio do Ceará*, de 25 de janeiro e de 5 de abril de 1939. Como não tenham feito parte — e não compreendemos por que — da coletânea organizada por Manuel Bandeira, e se arrisque a perdê-las o público, estampadas apenas que foram na folha efêmera de um jornal, sinto-me no dever para com as letras brasileiras de reproduzir aqui pelo menos as que se me afiguraram mais interessantes. Ei-las:¹²⁸

E passa a coligir as mais interessantes, 20 ao todo, sem contar com as 8 quadras que formam as “Trovas”, outro poema inédito estampado páginas atrás no mesmo compêndio. Infelizmente não conseguimos a matéria de Leonardo Mota no *Correio do Ceará* de 25 de janeiro e de 5 de abril de 1939, de modo que não podemos afirmar se Dolor Barreira reuniu de fato as mais interessantes¹²⁹.

¹²⁸ BARREIRA, Dolor. *op.cit.* pp. 120-121.

As trovas, como o resto do acervo levantado por Dolor Barreira, serão anexadas ao fim deste estudo.

¹²⁹ Leonardo Mota sempre foi um entusiasta da poesia de José Albano e o incluiu em um dos capítulos dos *Cantadores – poesia e linguagem do sertão cearense* (1921), reeditado recentemente pela ABC Editora (2002), justamente no capítulo “Quadrinhas”, “excerto de uma conferência realizada em Belém do Pará, em benefício dos flagelados de Cabo Verde e sob os auspícios do Consulado de Portugal”: “Dos poetas cearenses que hão cultivado as quadrinhas não desejo nem devo esquecer *José Albano*, a mais retumbante revelação de Poeta na história do Brasil. Pode-se dizer que jamais a Poesia teve em nosso País tão fulgurante cultor, sem que o mundo das letras o admirasse e aplaudisse. O nome de *José Albano* que chegou a ser considerado o pseudônimo com que de um clássico esquecido se revelassem os primores poéticos, se fixou vitorioso só sui

O historiador ainda consegue agrupar versos de circunstância do autor da *Comédia Angélica*. São eles, o epigrama jocoso dedicado ao irmão Ildefonso Albano por ter-lhe negado a liberação, sem o visto paterno, de certa quantia em dinheiro¹³⁰, e uma canção, no estilo dos acalantos, feita para a filhinha Maria José. Também de circunstância são uns versinhos atribuídos a Olavo Bilac a respeito do nosso autor e que servem de cromo para a “Caixa de Madeira”: *Este, que do idioma lusitano/ Vence Antônio Vieira na pureza,/É o poeta José de Abreu Albano,/ Guarda-Civil da Língua Portuguesa*¹³¹.

E não pára por aí a coleção levada a termo por Dolor Barreira. Sonetos que ficaram fora do gosto de Albano e do autor de *Pasárgada* entram na mancha gráfica da *História da Literatura Cearense*, são eles: “Muitas vezes não sei porque entristeço”; “Moral Hereditária”; “Dor Ignota”; “Coroa de Espinhos”, “Amor é doce rosa cuja pura”, “Aqueles fios d’ouro me têm preso” e “Cabelos”.

Como se vê, o capítulo dedicado a José Albano entranha um substancioso livro, ao qual intitulamos *Últimas Rimas*, desobedecendo ao próprio Dolor Barreira que assim denominava apenas a produção do período 1916-1919. Desobedecemos ao historiógrafo por entendermos que só agora, com este trabalho, desentranham-se os poemas que hibernavam nas páginas da sua referida obra e no microfilme d’*A República* de 1901. A maioria, de um Albano romântico, que mal acabara de mergulhar pela primeira vez a pena no tinteiro. José

recentemente, com a publicação de algumas *plaquetes*. Então, o sr. *Osório Duque Estrada*, ordinariamente tão severo com os poetas estreantes, não se conteve e proclamou *José Albano* irmão do suavíssimo *João de Deus* e da mesma raça lídima dos velhos líricos, desde *Camões* até *Guilherme Braga*”. (MOTA, Leonardo. *Cantadores – poesia e linguagem do sertão cearense*. 7ª. Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002. pp. 185-186).

¹³⁰ “Ildefonso, quando soube desta quadra, respondeu com outra: *A cabeça desse poeta Albano,/ Por mais cosmético que ele bote,/ Não parece com a do Nazareno/ Porém antes com a do Dom Quixote*.” (MENEZES, Raimundo de. *Escritores na Intimidade (Biografias)*. São Paulo: Martins Editora, 1949. p. 291).

¹³¹ Raimundo de Menezes anota uma variante: *Passeava por um bairro suburbano,/ Quando um vulto me agride de surpresa:/ Era o poeta José d’Abreu Albano,/ Guarda-civil da língua portuguesa*. (MENEZES, Raimundo de. *op. cit.* p.293).

Albano encetou sua poesia da mesma forma com que Alberto de Oliveira ou com que Raimundo Correia se iniciaram no ofício, e, como diria Machado de Assis, com o mesmo cheiro romântico da decadência.

Próprio da zona fronteira que foi a passagem do século XIX ao século XX, o Romantismo ainda vigia impaciente em nossa Belle Époque, e Albano, como homem de seu tempo, não escapou dele. Escreveu à maneira romântica durante o tempo em que frequentou o *Centro Literário de Fortaleza* (1898 a 1902) e depositou poemas nos periódicos *A Jangada*, *A Praça do Ferreira* e *A República*¹³².

Já o “autor de Camões”, de vez em quando, arranhava alguns traços de *expressão residualmente quinhentista*, mas logo o Albaninho acerbava o tom hugoano. Assim comprova, novamente, Sânzio de Azevedo ao comentar o soneto de incipit “Aqueles fios d’oiro me têm preso”, publicado n’*A República* em 12 de março de 1901 e reproduzido também por Dolor Barreira: “É evidente que, ao menos no primeiro quarteto, temos um prenúncio do camonismo que irá constituir uma das mais fortes características do poeta (note-se o hipérbato no verso quarto). Os versos finais, porém, ainda são românticos”¹³³.

¹³² Sobre o *Centro Literário*, fala Sânzio de Azevedo: “Aparecendo em 1894, essa agremiação não teve evidentemente a mesma originalidade e, em consequência, a mesma projeção nacional conseguida, dois anos antes, pela Padaria Espiritual. Todavia, seu nome chegou ao Rio de Janeiro, onde também foi cercado de elogios, e não se pode de maneira alguma dizer haja sido o Centro Literário um grêmio como dezenas de outros que pululavam em todo o Estado, nas últimas décadas do século XIX: é que, além de haver quebrado a quase tradicional transitoriedade da maioria dos agrupamentos de intelectuais da Província, logrando manter-se durante cerca de 10 anos, chegou a publicar uma revista, intitulada *Iracema*, e reuniu o maior número, talvez, de sócios já observado entre nós, sendo que, ao lado do aspecto quantitativo pesava fortemente o qualitativo, tal a envergadura intelectual de grande parte de seus componentes” (AZEVEDO, Sânzio. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras. 1976. p. 167). Sobre a participação de José Albano no *Centro Literário*, Sânzio de Azevedo anota seu ingresso na segunda fase da agremiação, que foi revigorada nos fins de 1900: “Dessa nova fase fizeram parte, além de vários remanescentes da década de 90, cerca de 37 novos sócios, que foram ingressando gradativamente no grêmio; destaquem-se os nomes de BRUNO BARBOSA, TELES DE SOUZA, EURICO FACÓ, ALBA VALDEZ, **JOSÉ ALBANO** (*grifo nosso*), ÁLVARO BOMÍLCAR, ULISSES BEZERRA, e HENRIQUE CASTRICIANO”. (AZEVEDO, Sânzio. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras. 1976. p. 171).

¹³³ AZEVEDO, Sânzio de. *op. cit.* p.47.

Também devemos a Sânzio de Azevedo o espelhamento de dois sonetos de época distinta: o “Cisne” de 1901 e o soneto “O cisne naquela hora extrema, quando”, publicado por Manuel Bandeira. Lado a lado, o primeiro soneto parece rascunho do segundo. Vamos ao “Cisne” publicado n’*A República*:

O CISNE

Ao Arthur Motta

Diz a lenda que o cisne, quando sente
Aproximar-se a infinda noite escura,
Canta com voz melodiosa e pura
Doce canto tristíssimo e pungente.

Doce canto que vai saudosamente
Do cantor espalhando a desventura,
Que traz ao coração grande tristura
E o peito prende poderosamente.

Eu, porém, outro cisne desgraçado,
Continuamente canto desta forte
E eterna dor que o seio me tormenta.

Só canta o cisne quando sente a morte,
E eu canto sempre, pois o duro fado
Quer que a vida me seja – Morte lenta!

Agora, o poema da edição de 1948:

O cisne naquela hora extrema, quando
Vem caindo a perpétua noute escura,
Do espesso bosque a solidão procura,
Saudosissimamente suspirando.

E o novo som melodioso e brando,
Cheio só de desgosto e mágoa pura,
Os piedosos peitos sem ventura
Ao longe e ao perto vai dilacerando.

Assim também, sujeito à dura sorte,
Espalho o meu queixume no ambiente,
Para que me alivie e me conforte.

Sinto a mesma tristeza que a ave sente.
Pois Amor torna a vida numa morte,

Que me tortura e mata lentamente.

Em ambos a comparação: “canto do cisne” / “canto do eu-lírico”. A conclusão do primeiro é a favor da ave (se assim entendermos que sofrer não é bom); a conclusão do segundo equipara a dor do pássaro à dor do poeta. Em 1901, o poeta inicia com “Diz a lenda...”, posteriormente, deixa de lado o clichê e assume as rédeas do mito: “O Cisne naquela hora extrema...”. Os adjetivos são praticamente os mesmos (“infinda” – “perpétua”; “melodiosa e pura” – “melodioso e brando”; “tristíssimo” – “saudosíssimamente”; “desventura” – “sem ventura”), praticamente os mesmos, mas... que diferença!¹³⁴ O “Eu” aparece explícito no primeiro (“Eu, porém, outro cisne desgraçado,”), no segundo, oculto (“Espalho o meu queixume no ambiente”). O de 1901, romântico; o posterior, nem tanto, muito mais arcaizante, de *resíduo clássico*. O mesmo poema de poetas diferentes a parafrasear o famoso soneto camoniano “O cisne, quando sente ser chegada”.

Só por isto, já valeria a pena desentranhar as *Últimas Rimas* de Albano das páginas de Dolor Barreira e do jornal *A República*. Todas em anexo no final.

¹³⁴ “Aqui aparece-nos José Albano com sua dicção quinhentista: ‘infinda’ não era adjetivo camoniano; por isso, preferiu ‘perpétua’ para a *noute escura*; não eram camonianos os adjetivos ‘tristíssima e pungente’, e foram trocados por ‘melodioso e brando’. E como é camoniano o adjetivo ‘sujeito’, do 9º verso! Enfim, o segundo soneto é vazado no estilo definitivo do poeta”. (AZEVEDO, Sânzio de. *op. cit.* p. 49).

CAPÍTULO IV SABER, ENGENHO E ARTE

Uma das brochuras costuradas em Barcelona por Fidel Giró tem por título *Rimas-Redondilhas*¹³⁵. Como dissemos atrás, diferenciamos “redondilha” do metro de sete sílabas ou de cinco sílabas poéticas que leva o mesmo nome no masculino: *redondilho maior* e *redondilho menor*, respectivamente. Já “redondilha” serve para indicar aqueles poemas de mote glosado, que nascem e seguem seu rumo apoiados em um fragmento poético, dando “voltas” em torno ou repetindo letra por letra este mesmo fragmento numa determinada posição da estrofe, restando por fim um poema circular. No bojo das “redondilhas” está o gosto da disputa, da competição, do desafio. O exemplário das *redondilhas* acolhe os *modos poemáticos* da *cantiga*, da *glosa* e do *vilancete*; modelos fixados na segunda metade do século XV e na primeira metade do século XVI, período do arrefecimento da poesia trovadoresca e do estabelecimento de formas fixas anódinas ao divórcio entre “letra” e música; período também das festas palacianas, dos torneios poéticos, do influxo italiano renascentista e das coletâneas volumosas: *Cancioneiro de Baena* (1445); *Cancioneiro general de Hernando de Castillo* (1511); *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (1516)¹³⁶.

¹³⁵ Em 1908, João Ribeiro coordenava o *Almanaque Garnier*, e neste anuário recolheu quase todo o conteúdo de *Rimas-Redondilhas* sob o rótulo de “Redondilhas de José Albano”, datando os poemas entre 1905-1906, o que demonstra que, antes da publicação de Barcelona, José Albano já vinha, há algum tempo, burilando as redondilhas. Lá, encontramos algumas variantes dos poemas coligidos por Manuel Bandeira (ver. anexo).

¹³⁶ “Mesmo após o declínio do Trovadorismo no final do século XIV, a poesia continua a ser cultivada, mas sob a influência da nova atmosfera cultural inaugurada por D. João I. Grande parte da produção poética quatrocentista, compreendendo o reinado de D. João II e D. Manoel, foi recolhida por Garcia de Resende no seu *Cancioneiro Geral* (1516), por inspiração do *Cancioneiro de Baena* (1445), compilado por Juan Alfonso de Baena, onde colaboram poetas portugueses, e do *Cancioneiro General* (1511), de Hernando del Castillo. As duas últimas coletâneas poéticas, porque espanholas, explicam o caráter castelhanizante do *Cancioneiro Geral* (contendo aproximadamente mil composições, de 286 poetas, cerca de 150 são escritas em Espanhol. A

No pequeno livro de José Albano, o leitor, ao consultar o índice, encontrará a sequência: “Cantiga I”; “Esparsa I”; “Vilancete”; “Cantiga II”; “Romance”; “Mote de Camões I”; “Trovas com eco”; “Esparsa II”; “Coplas”; “Mote próprio”; “Trovas”; “Mote de Camões II”; “Esparsa III” e “Cantigas”; pelo índice, portanto, e pelo título da brochura, contabilizamos um *repertório residual das formas poéticas* usadas a contento pelos poetas portugueses e castelhanos dos séculos XV e XVI. Uma bipartição bem simples pode operar-se então, a saber, a divisão do livro em dois blocos distintos, de um lado, as *redondilhas*, poemas de mote glosado (as cantigas, o vilancete e as glosas); de outro lado, poemas sem mote (as trovas, as esparsas, a copla e o romance). É por aí que empreenderemos a *análise residual de Rimas-redondilhas*, que será acompanhada, quando necessário, por estudo intertextual fixado no corpus lírico de Camões pelos motivos a seguir delineados.

Em Camões iremos encontrar, reunidos, elementos da poesia popular, da poesia trovadoresca, da poesia palaciana, da poesia renascentista, da temática maneirista, do discurso engenhoso, do Barroco e das sementes românticas, o que facilita, sobremaneira, o trabalho

poesia nele contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a “letra” e a música. Noutros termos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras, despidas do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe coartava o vôo. O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se “moderna”, mas, diga-se de passagem, não cessará daí por diante de buscar o antigo consórcio através duma série de tentativas, sobretudo a partir da revolução romântica”. (MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 32ª. Edição — São Paulo: Cultrix, 2003. p.37). Segismundo Spina aprofunda ainda mais o tema ao falar que “Entre os poetas da corte de D. João II na Espanha (cujo reinado ocupa os anos de 1419 a 1454) e o fim do reinado de D. Manuel em Portugal (1521), a poesia lírica da Península, espanhola e portuguesa, apresenta certa similitude, fruto que é da vida galante e palaciana, em que a frivolidade e o refinamento, o gosto pelos torneios e pela discreta conversação se tornam os móveis fundamentais da vida social. A par de um enfraquecimento da influência francesa, a literatura poética peninsular do fim da Idade Média acusa um influxo decisivo da poesia alegórica de Dante, da poesia lírica de Petrarca, da novela sentimental de Boccaccio, do movimento humanístico que abre as portas do Renascimento, da burguesia que se afirma, do movimento neoplatônico de Florença e da cultura clássica greco-latina. A nobreza vai sendo progressivamente concentrada nos salões do paço, à mercê de uma política estratégica dos monarcas, e a poesia de todo um século (desde o *Cancioneiro de Baena*, 1445, até ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, 1516), passando pelos poetas do gótico florido da corte de D. João II (Juan de Mena, Marquês de Santillana), reflete essa convergência de fatores culturais e literários”. (SPINA, Segismundo *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª. Edição. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003. pp. 158-159).

de qualquer crítico que resolva articular sinteticamente o período que vai do fim da Idade Média às portas do Romantismo¹³⁷:

Por outro lado, ainda, como nenhum outro, Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou antes, peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado. Foi o poeta que, finalmente, produziu uma epopéia, aspiração literária do Renascimento português, refundindo tópicos que António Ferreira e outros apenas fragmentariamente formularam¹³⁸.

Com Camões, obteremos um resultado mais que satisfatório, sem dissipar forças na poesia, muitas vezes de mera circunstância, dos cancioneiros referidos acima e sem nos incutir culpa por não mencionarmos a poesia do Licenciado Antonio Ferreira, de Sá de Miranda, de Bernardim Ribeiro ou mesmo de Petrarca que, de algum modo, também influenciaram Albano¹³⁹.

¹³⁷ Para Roberto Pontes: “Este *poeta-fundador*, que passou de personagem real a mito, muito justamente, quase sempre é lido como se sua obra fosse apenas produto da genialidade. Mas as coisas não são tão simples assim. Seu texto, como o de qualquer outro escritor, é *compósito*. Uma *convergência de mentalidades*, bem solucionada pela criatividade e pela técnica, lhe confere a necessária literariedade superior que o põe entre os clássicos. Mas a fim de explicitar o cariz *residual* e de *mentalidade* da obra de Luís de Camões, podemos dizer que nela temos pelo menos cinco marcas distintas de *residualidade* e de *substratos mentais* que traduzem os modos: 1. Trovadoresco; 2. Palaciano; 3. Engenhoso; 4. Clássico; 5. Simples.” (PONTES, Roberto. “Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana” in Castro Silva, Odalice de e Landim, Teoberto. (orgs.) *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003. p. 90). As cinco marcas distintas de que fala Roberto Pontes resumem didaticamente as *mentalidades* com as quais Camões *crystalizou* os diversos elementos que conformaram a poesia portuguesa até então; a última marca, a que o professor chama de “simples”, reflete os laivos precursores do Romantismo na lírica do português, o que torna possível afirmar que a *residualidade* também alcança *antecipações de atitudes mentais*: “Eis, pois, como na perspectiva do estudo das *mentalidades* podemos examinar uma obra literária, qualquer obra, porque a natureza cultural da literatura só tem uma via de realização: a *residualidade*, a qual, espero haver demonstrado, é aderência recebida do passado, mas pode ser também a *antecipação de atitudes mentais* futuras”. (PONTES, Roberto. *Op. Cit.* p. 104).

¹³⁸ SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. Edição. Porto: Porto Editora, 1996. p. 313.

¹³⁹ Se tomarmos como exemplo o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, iremos perceber o quão difícil seria para nós retirar daí os intertextos para o presente estudo. O referido cancionero, além do número exaustivo de poemas e da sua pouca ou quase nenhuma sistemática, conserva uma poesia de circunstância muitas vezes apenas de valor histórico, como afirma Teófilo Braga: “A coleção portuguesa, que encerra composições de trezentos e cinquenta e um fidalgos, foi formada ao acaso, sem ordem cronológica, nem de gêneros poéticos, salvo a parte final reservada a *Cousas de folguar*. Pode contudo estabelecer-se uma coordenação, localizando pelos Livros das Moradias os poetas palacianos que pertenceram às cortes de D. Manuel. Os nobiliários

Outro fator que nos circunscreve à obra camoniana é o número significativo de *re-dondilhas, esparsas e trovas* que encontramos no universo de sua lírica. Trata-se da *dimensão tradicional* tão bem estudada por Cleonice Berardinelli em um dos capítulos de seus *Estudos Camonianos*:

No Cancioneiro geral, Camões ainda encontrou a obediência — se não total, bem acentuada — às regras de Encina, mas praticamente as ignorou, só glosando, como vimos, seis cantigas e dois vilancetes, mas quase cem motes. O que o nosso Poeta quis conservar, parece-me foi o tipo de poema motivado, provocado, desenvolvido a partir de uma fórmula previamente estabelecida (por ele mesmo ou por outrem), para melhor exibir seu virtuosismo, seu domínio dos processos, para se afirmar dotado de “engenho e arte” — um par que não se dissocia sem que a obra se ressinta. Assim, a maior parte da sua lírica em medida velha se constitui de voltas ou glosas: para cem destas composições, há apenas vinte e cinco trovas, endechas, esparsas, numa razão de 4 para 1¹⁴⁰.

Da citação acima, podemos retirar uma informação preciosa: Cleonice Berardinelli alude às “regras de Encina”, na verdade, a *Arte de poesia castelhana* escrita por Juan del Encina, o poeta espanhol que inspirou o teatro vicentino, nas quais, dentre outras questões formais, diferenciou o *vilancico* (*vilancete*), o *mote* e as *canciones* (*cantigas*) a partir do número de *pés* (versos) que formam o motivo da composição. Assim, se o motivo a ser glosado contiver um, dois ou três versos, teremos o *vilancico* ou o *mote*; se contiver mais de três, teremos a *cancione*¹⁴¹. Camões preferiu o *mote* ao *vilancete* e à *cantiga*, glosando ape-

manuscritos também esclarecem os elementos biográficos desses fidalgos e as suas freqüentes homônimas. Importante para o conhecimento da vida íntima da corte, o Cancioneiro tem alto valor pelas referências históricas desta laboriosa época da transformação social que se inicia”. (BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa – Renascença – 2º. Volume*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Co-edição INCM/ Secretaria Regional de Educação e Cultura da Região Autónoma dos Açores. Vila da Maia, 1984. p.357).

¹⁴⁰ BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. – 2ª. ed. rev. e ampl. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000. p. 171.

¹⁴¹ Segundo Segismundo Spina, as regras de Juan del Encina são muito confusas, como sói ocorrer com as Artes de Trovar da Idade Média: “Do ponto de vista métrico, a produção poética desta centúria oferece uma certa unidade, ainda que os mais antigos poetas do *Cancioneiro de Baena* se mantenham compromissados com a primitiva poesia galego-portuguesa, e os mais recentes poetas do *Canioneiro Geral* já revelem admiração pela poesia da Antiguidade clássica (veja-se, por exemplo, a tradução de algumas *Heróides* de Ovídio). Infelizmente não dispomos de artes poéticas ou manuais versificatórios da época que nos possam ministrar

nas seis desta e dois daquele. Mas o que queremos destacar disto é a ênfase dada ao binômio “engenho e arte”, ministrado por Camões na preferência pelo formato das *redondilhas*, numa razão de 4 para 1, ou seja, a cada quatro *redondilhas*, uma esparsa ou uma trova aparecem. No livro de José Albano, embora haja uma paridade de poemas com mote e poemas sem mote, aquele binômio de certa forma acompanha toda a leitura, a exhibir a técnica e o virtuosismo de um poeta que, além de cultivar a poesia motivada, redonda, desenvolveu modelos arcaicos, o que inspira, por si só, “engenho e arte”.

Aliás, o binômio referido acima tem raízes populares, facilmente verificáveis na *embolada* e na *cantoria* — desafios poéticos — tão comuns nas feiras e praças do Nordeste brasileiro, *resíduos do longínquo canto* amebeu grego: “O desafio é o canto amebeu dos pastores gregos, duelo de improvisações entre pastores, canto alternado, obrigando resposta às perguntas do adversário”, diz Câmara Cascudo¹⁴². Alguém sugere o mote e os cantadores improvisam em cima. Aí está, no fundo, o ensejo de *Rimas-redondilhas* e o ensejo das *redondilhas* camonianas.

Continuando os porquês da escolha intertextual, situemos agora as temáticas do autor d’*Os Lusíadas* e as temáticas do livro *Rimas-Redondilhas* de José Albano: uma breve leitura da plaqueta de José Albano é suficiente para uma recolha substantiva e *residual* dos principais tópicos da lírica maneirista, confirmando a argúcia do professor Carlos d’Alge ao afirmar “que, apesar das influências vicentina e renascentista, José Albano é, na realidade, o único poeta maneirista brasileiro nascido no final do século XIX, possuidor de uma at-

informações a respeito das formas métricas dessa poesia. Apenas a *Arte de poesia castelhana* de Juan del Encina, ainda que superficial, algumas vezes confusa ou contaminada por certos preceitos do formalismo clássico, poderá ser de utilidade, sobretudo na parte relativa à nomenclatura versificatória”. (SPINA, Segismundo. *op. cit.* p. 159).

¹⁴² CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

mosfera expressivamente lírica, enriquecida pela visão cristã do mundo"¹⁴³. Em momento oportuno, repassaremos os *resíduos* maneiristas colhidos na leitura de Albano; por hora, devemos nos concentrar em Camões.

No primeiro capítulo de *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa* (Coimbra: 1971), Vítor Manuel de Aguiar e Silva teoriza acerca do imbricamento de estilos fronteiriços, tal qual, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, fez Afrânio Coutinho ao cunhar a expressão *zonas fronteiriças*. A poesia de Camões aparece aí como exemplo da coexistência de elementos renascentistas e maneiristas, locada numa *zona difusa*. Reproduzimos as palavras de Vítor Manuel para reforçar o entendimento acerca da fusão de estilos contíguos:

Freqüentemente, os períodos literários são concebidos como lapsos de tempo mais ou menos longos, dominados exclusiva e homoganeamente por um determinado estilo. Uma análise despida de apriorismos, objectiva e sistemática, da produção artística de qualquer período, logo revelará a inexatidão de tal idéia, pois há-de assinalar diferenças, oposições, ecletismos, resíduos que são sinais de tempos pretéritos e rupturas que apontarão para tempos futuros. (...). Por outro lado, um estilo epocal não desaparece subitaneamente, numa data que funcione como rigorosa linha divisória, nem irrompe inopinadamente, como um sol meridiano sem aurora nem manhã. Na história dos estilos, há autênticos fenômenos de pervivência e de gestação, ocorrendo sempre, na sua sucessão, zonas difusas mais ou menos extensas através das quais um estilo se imbrica no outro. Por tudo isto, um período literário não se caracteriza pelo domínio absoluto, exclusivista, de um dado estilo, mas sim pelo *predomínio* desse estilo, o que significa que, em princípio, nada impede a coexistência de tal estilo predominante com outro ou outros estilos, no âmbito cronológico de um período literário. Esta coexistência de estilos pode ocorrer num mesmo autor ou numa mesma obra, manifestando-se em vários graus e níveis e dependendo de diversos factores (origem sócio-cultural do autor, educação e formação estética, fontes e influências, etc.). Não é estranhável, por exemplo, que num poeta da segunda metade do século XVI, como Camões ou Torquato Tasso, coexistam elementos maneiristas e renascentistas, como nada obsta, em teoria, a que num autor como Racine confluam elementos clássicos e barrocos. Em épocas históricas de crise, marcadas por fundas e céleres transformações ideológicas, político-sociais e econômicas, mais se acentua a carência de homogeneidade estilística dentro de cada

¹⁴³ ALGE, Carlos d'. "Maneirismo na poesia de José Albano" in *O Exílio imaginário*. Fortaleza: Edições UFC, 1983. p. 195.

período literário, multiplicando-se as interferências e as contaminações entre estilos diferentes. O século XVI e o século XVIII ilustram bem a verdade deste acerto¹⁴⁴.

A citação de Vitor Manuel nos remete à discussão teórica do início, que consiste num problema eminentemente filosófico e histórico, passada para o âmbito literário quando intentamos periodizar ou sistematizar, dentro de uma concepção linear do Tempo, a literatura de um povo, de um país, de um continente ou mesmo de um autor. As imbricações de que fala o teórico português ocorrem não só no espaço artístico, mas em todas as esferas da cultura: economia, política, ideologia e sociedade; e de um determinado período só se consente falar do *predomínio*, e não da *exclusividade* de certa visão de mundo. Tanto Albano quanto Camões viveram em períodos de intensas e céleres modificações, Camões, certamente, bem mais que o nosso autor, soube atravessar melhor sua *zona difusa*, queremos dizer, com melhor aproveitamento artístico, inovando a tradição e acompanhando, como figura principal, sua atualidade, a ponto de realizar estilos que só viriam a se concretizar no Barroco e no Romantismo.

Dentre os estilos que permearam a segunda metade do século XVI, o *Maneirismo* adere por muitas vezes à lírica de Camões, como diz Linhares Filho:

A temática e os processos estudados pareceram-nos os mais convincentes da posição maneirista de um poeta que, em sua lírica, embora se vinculando ao Classicismo por várias facetas e sendo por muitos encarado mais como um clássico, foi realmente ao Maneirismo, esse estilo de época independente, assinalador da decadência do clássico, que aderiu com frequência e intensidade maiores¹⁴⁵.

¹⁴⁴ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Atlântida Editora, 1971. pp. 13-14.

¹⁴⁵ FILHO, Linhares. “O maneirismo na lírica de Camões” in *Revista da Academia Cearense de Letras*. Ano XCII, Nº. 47. 1987-1988. p. 71.

Basta dizer dos textos camonianos: “Labirinto - *do Autor a queixar-se do mundo*”; a “Esparsa – *do Autor ao desconcerto do mundo*”; a “Oitava I – *a Dom Antônio de Noronha, sobre o desconcerto do mundo*”; os sonetos “Correm turvas as águas deste rio”, “Vós outros, que buscai repouso certo”, “Verdade, Amor, Razão, Merecimento”, “Cá nesta Babilônia, donde mana”, “Doces lembranças da passada glória”, “Lembranças quem lembrais meu bem passado” e vários outros; a Cantiga “Se desejos fui já ter”; a “Canção IV – Vão as serenas águas”; o “Super Flumina”, talvez a melhor expressão de sua lírica maneirista. A listagem, de caráter exemplificativo, certifica que estamos em caminho fértil para colher textos que dialogam com a poesia do autor da *Comédia Angélica*.

Por fim, a opção teórica que ora justificamos casa-se com a nossa hipótese de que os três livretos publicados em Barcelona perfazem um roteiro imitativo do Vate português. As *Rimas-Redondilhas* correspondem à encenação da pasta lírica de Luís de Camões e seria demasiado incoerente não optarmos por Camões na hora em que descêssemos mais a fundo na poesia albanina. Resumem-se, pois, a quatro os motivos que nos levaram a tal:

1. A qualidade e a quantidade de *redondilhas* e de *poemas sem mote* na obra lírica camoniana, codificadora dos diversos *substratos mentais* que atravessaram o fim da Idade Média e a madrugada da Era Moderna.
2. O caráter competitivo que enseja boa parte da obra camoniana: o engenho, o saber, a arte e a virtuosidade.
3. A presença substancial de tópicos maneiristas na lírica camoniana e albanina.
4. Coerência com as hipóteses levantadas até aqui: as três brochuras de Barcelona perfazem um único livro alusivo à obra do Poeta português.

Resumidos os pontos pertinentes, passemos à divisão do livro de Albano.

4.1. Poemas com mote: *redondilhas*

Em Rimas-Redondilhas encontramos seis poemas que atendem à condição deste tópico, sendo eles, duas cantigas, um vilancete e três motes (glosas); assim definidos pelo próprio Albano nos títulos.

Estes poemas garantem o comentário residual de todas as formas fixas com mote que, segundo Segismundo Spina, perviveram a partir da segunda metade do século XV. Escritos em redondilho maior, os poemas de Albano acompanham esteticamente a preferência de Camões pela medida velha no tocante às redondilhas, reforçando a nossa assertiva de que o folheto em questão procura aludir à dimensão tradicional da lírica camoniana. Nosso poeta buscou manter-se fiel à tipicidade das formas, nomeando, por este ângulo, corretamente os poemas¹⁴⁶. Assim é que as cantigas obedecem ao perfil traçado por Juan Del Encina e apresentam um caráter refinado e erudito que delas sempre foi próprio¹⁴⁷.

A primeira, “Cantiga I”¹⁴⁸, monostrófica, motiva-se sob uma quadra de rimas alternadas (“Nestes sombrios recantos,/ Nestes saudosos retiros/ Desliza um rio de prantos/ E corre um ar de suspiros”), rimas que vão “voltar” à cantiga quando chegar o momento do arremate (5º verso em diante); isto, é claro, depois de o poeta variar, nos versos iniciais, em torno do mote, movimento a que chamamos *fronte* ou *mudança*. Digamos:

¹⁴⁶ Com exceção das últimas quadras, enfileiradas sob o epíteto “Cantigas”.

¹⁴⁷ “A tendência que tem a cantiga a reduzir-s a apenas uma estrofe explica-se pelo seu caráter refinado; nela o poeta busca intencionalmente isolar e concentrar o tema, criando assim a obscuridade. A estrutura escolástica da composição torna-se evidente: o mote propõe um tema, a que se segue um comentário, variação ou explicação (*mudança* ou *fronte*) e uma conclusão (*volta*), que é um retorno à idéia inicial”. (SPINA, Segismundo. *op. cit.* p. 167).

¹⁴⁸ No *Almanaque Garnier* de 1908, aparece talvez a primeira versão deste poema cujo mote era o seguinte: “Nestes sombrios recanto,/ Nestes saudosos retiros/ A agoa desliza dos prantos/ Sopra o vento dos suspiros”.

Na frente, o poeta tece um comentário ao mote, escolhendo sintagmas que não fogem ao campo semântico que ensejou a cantiga. Se no mote havia “sombrios recantos”, na cantiga há “Tenho na alma dous moinhos”: a “alma” recolhe significados que também são comuns à palavra “recantos” e que nos direcionam a um lugar escondido, secreto, de difícil acesso, um âmago; já os “dous moinhos” têm o mesmo caráter acessório dos adjetivos e enchem-se da mesma umidade que vem de “sombrio”, a dar aos substantivos um pouco de medo e solidão; de modo que a cantiga segue seu rumo escorada naquilo que foi sugerido inicialmente, perquirindo o vasto domínio temático aberto no mote: a “alma” atormentada; o conflito e a incerteza da existência; o homem e a sua miséria; a evocação saudosa à beira de um rio; melancolia e angústia; *taedium vitae*; tópicos temáticos da lírica maneirista, que já começamos a reconhecer nos versos iniciais desta cantiga de Albano .

Continuando a percepção da frente, os verbos da quadra-matriz (“deslizar” e “correr”) ressonam no movimento dos moinhos de tal forma que o leitor não sente saudades de ação, uma vez que as pás dos moinhos resvalam nas águas e nos ventos, deslizantes e correntes, juntas e vizinhas. E o que era “ar de suspiros” e “rio de prantos” dilui-se em “vento” e “água”.

E depois de colocar os moinhos em funcionamento, chega a hora (que toda cantiga quer-se breve) de reencontrar o mote, voltando às suas rimas e às suas palavras nucleares: “prantos” e “suspiros”. A volta se inicia com um recurso estilístico típico do maneirismo: a acumulação anafórica, no caso, em forma de quiasma (“E giros tantos e tantos/ E tantos e tantos giros”); como se o movimento circular dos moinhos informassem também a própria estrutura circular do poema. Os dois últimos versos (“Dão ao primeiro os meus prantos/ E ao segundo os meus suspiros”) fecham o pensamento dual estruturado desde o início: “pranto/ suspiro”; “rio/ ar”; “dois moinhos”; “água/ vento”.

A estética dual sobrevem naturalmente da poesia maneirista, que se estrutura em antíteses e paradoxos, em versos bimembres, em uma concepção dupla da vida (terrena e espiritual). A concepção antitética acima exemplifica bem o conteúdo das Rimas-Redondilhas, alicerçado em poemas simétricos, que obedecem a uma lógica binária .

A “Cantiga II” não fugirá à regra do ritmo dual do pensamento maneirista e nem aos ditames da tradição encerrada nos cancioneiros, pois está ancorada na antítese: “liberdade/cativeiro”, tema encontrado facilmente em Camões, condensado, sobretudo, no seu “Sôbolos Rios”. Composta de três estrofes, a “Cantiga II” tem a seguinte quadra por mote: “Passarinho lisonjeiro/ Cuja voz o espaço invade,/ Se vives em liberdade,/ Passo a vida em cativeiro”. O desdobramento ficou assim:

Vejo-te a voar nos ares
Alegre, as asas batendo,
E o motivo não entendo,
De tanto me lastimares;
Pois a não ser prisioneiro
Ninguém, a mim, me persuade;
Pela tua liberdade
Não troco o meu cativeiro

Preferes o teu estado
E o meu destino prefiro;
Voas livremente em giro,
Trazem-me em grilhões atado.
Só no dia derradeiro
Hei de me soltar, pois há de
Ser-me morte a liberdade
E é-me vida o cativeiro.

Mas se me tens em desprezo,
Ainda assim te perdôo;
Sobe pelos céus em vôo
E deixa-me à terra preso.
E isso tudo, eu te requeiro
Que no canto se traslade:
Louva a tua liberdade
Que eu louvo o meu cativeiro!

A “Cantiga II” se resume a uma apóstrofe do poeta (cantor-cativo) a um pássaro livre, numa espécie de catilinária contra a zombaria ou a mangofa que o pássaro destilava por viver solto e aquele em “grilhões atado”. Na primeira estrofe, o poeta afirma que vive no cativeiro sem coerção, por espontânea vontade (“Pois a não ser prisioneiro/ Ninguém a mim me persuade”) e finaliza louvando sua prisão sem entender os porquês das chacotas do passarinho, que está livre por estado, ou seja, está livre por falta de opção. De imediato, o leitor atento relembrará a concepção de amor camoniana que, em versos conhecidos, diz do amor que “É querer está preso por vontade;/ e servir a quem vence o vencedor” . E é justamente por esta leitura residual e intertextual que o poema, a nosso ver, adquire uma lógica mais consistente ao projeto albanino: o poeta encontra-se preso por amar e por isso louva o seu cativeiro; a morte o libertará e o levará à verdadeira Liberdade, que bem pode ser a mulher amada que já se foi (“Alma minha gentil, que te partiste”...) ou o Amor divino; a apóstrofe serve de fio condutor e o pássaro como símbolo da liberdade mundana. “Nesta perspectiva, a morte triunfa do tempo e possibilita ao homem, criatura temporal, libertar-se da mudança e da efemeridade”. Dos artifícios usados para melhor exhibir seu talento destacam-se a rima leonina e composta do sexto verso da segunda estrofe (“Hei de me soltar, pois há de”) e novamente o resgate das terminações do mote na volta, o que garante também à “Cantiga II” o status de “perfeita”. Vê-se assim a espontaneidade às avessas da poesia de José Albano, uma vez que impunha, a si, limites e desafios formais e temáticos para executar sua obra .

Finalizado o experimento com cantigas — e importa lembrar que as brochuras de Barcelona encerram um experimento, um projeto artificial para recuar no tempo, na tradição, e assim chocar-se com o presente — Albano partirá para outro desafio: escrever um vilancete com o seguinte mote: “Com lembranças de meu bem/ Sozinho estive a chorar/

Entre o sol posto e o luar”. O modo poemático vilancete tem origem popular galego-portuguesa, provavelmente uma forma residual das cantigas de vilão, cristalizado pelos cancioneiros do século XVI; diferencia-se da cantiga pelo refrão mais curto, pelo maior número de estrofes e pelo caráter popular, sem cortesia ou erudição. O “Vilancete” de José Albano aproveitou ressaibos da poesia popular brasileira, “volteando” um cenário, por que não dizer, sertanejo. Vamos ao poema:

Na hora mais triste que eu sei
Das horas que vêm e vão,
Saudosamente espalhei
Suspiros do coração;
Pois que me nascia, então,
Uma mágoa singular
Entre o sol-pôsto e o luar.

E eu dizia:”O sol morreu
“Não me vê gemendo assim,
“A lua oculta no céu
“Não sente pena de mim.
“O dia teve o seu fim
“E a noite está por chegar
“Entre o sol-pôsto e o luar.

“Já chorei muito a sofrer
“Saudades longe de ti,
“Porém nunca em desprazer
“Senti o que sinto aqui!”
E destarte conheci
Quanto é mais triste – chorar
Entre o sol-pôsto e o luar.

O núcleo temático antitético que surge desta vez é a oposição “dia/ noite”; “sol/ lua”; “claro/ escuro”; “sombra/ luz”; o que prolonga os resíduos maneiristas e a estrutura dual presente no livro. Mas também podemos recolher alguns resíduos trovadorescos que permeiam o “Vilancete”. O poema apresenta-se como uma alba às avessas. A alba ou alva era

uma composição medieval do tipo das cantigas de amigo em que se descrevia a separação melancólica dos amantes ao nascer do sol depois de uma noite juntos. No poema de Albano, descreve-se o crepúsculo e nele o declínio da felicidade com a chegada da noite, o que é o oposto das albas, onde o dia é a ausência dos amantes e a noite, a realização amorosa. Nos versos de Albano entranham-se também resíduos da coita amorosa dos trovadores provençais e galaico-portugueses, desenhados no “Vilancete” pelas palavras: “suspiros”; “mágoa”; “gemendo”; “chorei”; “sofrer”; “triste”; “chorar” . Outro resíduo medieval é o encaideamento, cavalgamento ou enjambement, conhecido pelos trovadores como atafinda, que aparece em todas as estrofes . Por fim, vestígios de mordobre no verso “Senti o que sinto aqui!”, artifício muito comum aos trovadores, facilmente verificado, por exemplo, nas cantigas de Pero Mafaldo .

Tanto as cantigas quanto os vilancetes não reproduzem *ipsis litteris* qualquer passagem do mote, apenas “volteiam”, rodeando o núcleo temático que lhe serviu de gênese. Agora, passemos a um modelo de redondilhas um pouco diferente, que copia os versos do fragmento-matriz.

José Albano exercitou a glosa em três poemas: “Mote próprio”; “Mote de Camões I” e “Mote de Camões II”. A glosa acompanha um sistema prévio estabelecido pelo próprio poeta, que toma de empréstimo os versos do mote para usá-los em um lugar “x” das estrofes. Tomemos o “Mote próprio” de José Albano (o negrito é nosso):

Olha para os olhos meus,
Que os meus olhos te dirão
As penas do coração

Glosa

Tu me não ouves gemer

Em tortura e desprazer,
Mas há tristezas mortais
Neste meu peito e jamais
Deixarei de padecer.
Os sonhos, voando aos céus,
Já me disseram adeus —
E a escura mágoa sem fim,
Se ainda a não viste em mim,
Olha para os olhos meus.

Cuidados, tormentos vis
Que humana língua não diz,
Desassossego sem paz,
Tudo isto nele verás,
E quanto sou infeliz.
Hás de conhecer então
Esta dura condição;
Talvez chegues a chorar,
Vendo o profundo pesar
Que os meus olhos te dirão.

A dor que há dentro de nós
Às vezes é tão atroz,
Que no suplício cruel
A boca se enche de fel
E a garganta perde a voz.
Quero, pois, soltar em vão
Suspiros que na alma estão,
Porém, se falar não sei,
Nos olhos te mostrarei
As penas do coração.

O sistema escolhido por Albano nesta glosa se repetirá em todas as outras de Rimas-Redondilhas; consiste em retomar paulatinamente o mote no último verso de cada estância, sistema também exclusivo de Camões . Aliás, o “Mote próprio” mostra-se tão alheio quanto o “Mote de Camões I” e o “Mote de Camões II”, porque todo calcado no poeta português, a começar pelo terceto-matriz que mapeia o léxico camoniano ao estampar as palavras “olhos”, “penas” e “coração”.

“Olhos”, por exemplo, aparece constantemente nas didascálias e nos motes de diversas redondilhas camonianas . Já “penas” surge repetidas vezes nos jogos paronomásicos

do poeta de Dinamene, cuja cantiga de mote “Perdigão perdeu a pena,/ não há mal que lhe não venha” rivaliza, sadiamente, com a seguinte estrofe de “Sôbolos Rios”: “Que, se vida tão pequena/ se acrescenta em terra estranha, e se amor assi o ordena,/ razão é que canse a pena/ de escrever pena tamanha./ Porém se, para assentar/ o que sente o coração,/ a pena já me cansar,/ não canse para voar/ a memória em Sião”. Já a palavra “coração” está fincada na simbologia do amor camoniano, sobretudo em seus sonetos.

Mas gostaríamos de nos deter um pouco mais nos “olhos”. Carolina Michaëlis dedica um capítulo inteiro sobre o tema nas suas *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*, o capítulo tem como título “Olhos verdes... olhos de alegria”, onde a estudiosa alemã se concentra nos poemas e poetas portugueses que se motivaram com olhos verdes. As palavras de Michaëlis respondem negativamente a quem quer que abandone a importância do tema na lírica de Língua portuguesa:

Espelhos de alma, reverberadores da centelha divina, que hoje resplandecem e fulguram, alentados pelo entusiasmo ou a energia eléctrica do Coração, e amanhã sem ela desfalecem, amortecidos — os olhos da Cara humana foram, são e serão provavelmente sempre um dos temas predilectos dos poetas de amor. Se eu conseguisse juntar tudo quanto, em termos trovadorescos, medievais e modernos, vates mais ou menos inspirados escreveram em louvor desses espelhos, creio bem que encheria um volume. E creio também que nele a Península ocuparia um lugar de destaque — com jóias como as Canções trigêmeas de Luís de Camões a Natércia, mas também com uma Silva de quadras em estilo popular e lirismo ingênuo, silva que eu encabeçaria com os seguintes versos de um português castelhanizado, muito galante e dizedor: Ojos que se quieren bien/ y que se miran de lejos,/ no son ojos, son espejos/ donde lãs almas se vem .

No “Mote próprio” de José Albano, os olhos funcionam como espelho da alma , recuperando residualmente o tópico maneirista que, mais tarde, seria muito caro às máscaras do Barroco e que se resume à expressão: “o mundo como palco” . O poema vem escrito por sobre uma das cantigas de Camões que tem por ensejo o “olhar” a partir deste mote alheio: “Se me levam águas/ nos olhos as levo”.

VOLTAS

Se de saudade
morrerei ou não,
meus olhos dirão
de mim a verdade.
Por eles me atrevo
a lançar as águas
que mostrem as mágoas
que nesta alma levo.

As águas que em vão
me fazem chorar,
se elas são do mar
estas d’amor são.
Por elas relevo
todas minhas mágoas;
que, se força d’águas
me leva, eu as levo.

Todas me entristecem,
Todas são salgadas;
Porém as choradas
Doces me parecem.
Correi, doces águas,
que, se em vós me enlevo,
não doem as mágoas
que no peito levo!

A primeira estrofe resume bem o poema de José Albano e condensa a simbologia de que falamos aqui. A marinha de Camões articula primorosamente o “interior” e o “exteri-

or”, a “alma” e o “corpo visível”, o “fora” e o “dentro”, vice-versa, mesmo movimento sugerido por Albano: “Quero, pois, soltar em vão/ Suspiros que na alma estão”.

Para os dois poetas, as mágoas da alma podem ser vistas na retina: “Se de saudade/ morrerei ou não,/ meus olhos dirão/ de mim a verdade” – Camões; “Se ainda a não viste em mim,/ Olha para os olhos meus” — Albano. O palimpsesto só confirma a alheabilidade do “Mote próprio” que, de maneira implícita, convoca Camões para esgrimir, glosando um mote e um tema muito feliz ao vate português.

E se a intertextualidade na glosa acima é bastante sutil, o mesmo não poderíamos dizer do “Mote de Camões I” e do “Mote de Camões II”, que escancaram logo no título a presença do poeta querido. Mas de quais poemas José Albano retirou os motes para glosar? Na realidade, apenas de um, o “Sôbolos rios”, e, por isto, ambas trarão a mesma temática, confirmando o caráter eclesiástico ou parafrásico da glosa. A enumeração, no entanto, não obedecerá à ordem de onde foram retirados os motes, pois, “Mote de Camões I” glosará versos da 10^a. estrofe de “Sôbolos Rios”, enquanto “Mote de Camões II” glosará os versos iniciais. Assim, o mais correto, seria ler primeiro o “Mote de Camões II” para em seguida ler o outro, uma vez que, como sabemos, “Sôbolos Rios” acompanha o Salmo 136 passo a passo, numa glosa complexa e única .

“Mote de Camões II” segue os carmes exordiais da famosa redondilha camoniana: “Sôbolos rios que vão/ Por Babilônia, me achei,/ Onde sentado chorei/ As lembranças de Sião/ E quanto nela passei”; versos que se inserem, segundo Cleonice Berardinelli, na série interna do “Super Flumina” (versos 1-45) correspondente à glosa do primeiro versículo do Salmista a seguir transcrito: “Junto dos rios de Babilônia, ali nos assentamos a chorar, lembrando-nos de Sião”. Já o mote de “Mote de Camões I” (“Um gosto que hoje se alcança,/ Amanhã já o não vejo;/ Assim nos traz a mudança/ De esperança em esperança/ E de desejo

em desejo”) se localiza na série interna (versos 46-120) correspondente à glosa do segundo versículo: “Nos salgueiros que lá havia, penduramos as nossas cítaras”. Porém, os dois motes escolhidos por Albano se acomodam na primeira metade da grande divisão feita por Cleonice Berardinelli para o poema camoniano, enfeixada sob o título de “Mundo Visível” que vai dos versos 1 a 180, contrastando com a segunda parte, “Mundo Invisível” (versos 181 a 365). Assim, os dois poemas participam subsidiariamente da glosa ao Salmo 136 e da comunhão poética aberta por Camões que recortou, com base na simetria do pensamento antitético maneirista, o tema da temporalidade, da mudança e da destruição, com fulcro na alegoria bíblica das cítaras dependuradas nos salgueiros da Babilônia. “Mote de Camões I” e “Mote de Camões II” prescrevem, deste modo, a decadência e a frivolidade das esperanças e das alegrias mundanas que permanecem no “mundo visível” das coisas passageiras, “Tudo à morte sujeito”, como dirá Albano, num neoplatonismo que não se pode levar a sério, pois fruto de uma necessidade de parafrasear e glosar.

Esta necessidade levou José Albano a também exceder no uso de versos bimembres, sobretudo no “Mote de Camões I”, onde recolhemos este exemplário típico do pensamento maneirista: “Contente, mas fugidio,”; “Sofrendo pena e cuidado,”; “Se torna suave e mansa,”; “Tudo se acaba e se passa,”; “E deste ou daquele jeito,”; “Nasce a noute, nasce a auro-ra,”; “O tempo voa e não cansa,”; “Um canta e ri-se, outro chora,”; “Já foste alegre e hoje és triste,”; “Coração brando e sincero,”; “No esperar e como espero,”; “Um pouco se acalma e amansa,”; “Gozo que nunca se goza,”; “Amor sereno e risonho” e, por fim, “Me leva de sonho em sonho”. Em todos estes versos, podemos traçar um eixo imaginário cortando-os pela metade: de um lado uma tese, de outro a antítese; ou, de um lado uma idéia, do outro a mesma idéia duplicada. Eis aí o funcionamento do verso bimembre:

Efectivamente, a bímembração ocorre com grande frequência nos nossos poetas maneiristas e em Baltasar Estaco, por exemplo, aparece tão copiosamente que imprime uma cansativa monotonia ao ritmo de muitos dos seus sonetos. Na sua grande maioria, os versos bímembres encerram uma antítese ou oposição — agora desvario, agora acerto; amor me resuscita, amor me enterra; os corpos soltos, e as armas presas —, mas pode também o segundo membro funcionar como um prolongamento balanceado, como uma reiteração ou intensificação do conteúdo semântico do primeiro — sem lágrimas no rosto, a côr perdida; cansa-me o tempo, cansa-me a tardança; rochedo toscos, lapas escabrosas.

Da bímembração decorre um ritmo monocórdio, previsível e repetitivo. Em todos os poemas com mote de Rimas-redondilhas, observamos que a simetria rege a estrutura dos versos e das estrofes, de modo que podemos concluir pela repetição, pela não-espontaneidade e pela bímembração conceitual e versificatória da poesia albanina.

4.2. Poemas sem mote

Do mesmo modo que no tópico anterior, não faltarão exemplos para o comentário dos modos poemáticos que floresceram no final da Idade Média e que, desta vez, não se apóiam em mote, reafirmando o intento de Albano em conduzir resíduos maneiristas para a poesia do início do século XX. Nas Rimas-redondilhas iremos encontrar esparsas, trovas, epigramas, um romance e uma copla.

O “Romance” aludido é o mesmo que estudamos no primeiro capítulo desta dissertação, de modo que não importa mais evidenciarmos os resíduos medievais e a representatividade do gênero no complexo cultural brasileiro. As outras formas constituirão o objeto deste tópico.

A primeira delas, a esparsa, tem ascendência provençal, rigorosamente monostrofica, de oito a dezesseis versos, largamente cultivada em Portugal e Espanha na segunda metade do século XV e destinada a temas melancólicos e tristes . José Albano escreveu três esparsas em Rimas-redondilhas e que mantêm entre si uma unidade formal e temática. Cada uma se assenta em uma estrofe de oito versos, pela qual se nota, novamente, a observância de Albano às regras formais, numa espécie de disposição anímica do poeta para o desafio ou numa incapacidade mesma de escrever sem se apoiar em uma regra pré-estabelecida. As esparsas de José Albano também versam sobre um mesmo tema: o “desconcerto do mundo”, tormento, caos e labirinto, alegria e tristeza; tópico que faltava para complementar o estudo acerca dos resíduos maneiristas na poesia albanina.

A “Esparsa I” — Albano repete a fórmula de enumerar os poemas — é uma das composições mais famosas do livro. Desta vez, o binômio antitético vem sob a marca da tristeza/ alegria, o que nos dá indícios de que Albano manterá, nos poemas sem mote, a mesma arquitetura dual usada nas redondilhas. O poema monta um labirinto peculiar, feito de portas, entradas e saídas, por onde a dor transita pelo poeta, perdido num mundo de caos e tormento. Como se sabe, a imagem do labirinto gira em torno da temática do “mundo às avessas”, juntamente com os adynatas, com o tópico *florebat olim* (condenação do tempo presente) e com a desordem cósmica, como ensina Ernst Robert Curtius complementado aqui pela leitura de Vitor Manuel de Aguiar e Silva . Os mesmos tópicos se repetirão na “Esparsa II”, a nosso ver, a menos interessante, que exclui a imagem do labirinto e introduz o descompasso amoroso na engenharia temática referida; um poema de estrutura dual, onde ressaibos da figura retórica do adynaton ou impossibilia surgem na descrição de uma co-lheita de desenganos e ilusões. Por fim, a mais bem elaborada, a “Esparsa III”, composta de

versos bímembres numa sucessão de antímetáboles, constrói uma verdadeira corrente de paradoxos que leva às últimas conseqüências o avesso das coisas.

Camões também nos informa, em vários poemas, que os tópicos listados acima estão irremediavelmente unidos, interligados por uma mesma tradição e por uma afinidade temática irrecusável. As esparsas de Albano se filiam, pois, ao quinhão camoniano referente ao topos do “mundo às avessas” mais precisamente à linha do destino pessoal, como se o mundo estivesse desconcertado apenas para o poeta. Deste modo, gostaríamos de alinhar as três esparsas albaninas para reforçar o tom monocórdico:

Esparsa I

Há no meu peito uma porta
A bater continuamente;
Dentro a esperança jaz morta
E o coração jaz doente.
Em tôda parte onde eu ando,
Ouço êste ruído infindo:
São as tristezas entrando
E as alegrias saindo.

Esparsa II

Colhes rosas no jardim
E desfolhas malmequeres.
Porém, se bem me quiseres,
Olha e tem pena de mim:
Quando em mim os olhos pões,
Vês que em tormentos insanos
Ando a colhêr desenganos
E a desfolhar ilusões.

Esparsa III

Amor me faz esperar,
Esperança me faz rir,
O riso me faz chorar,
O choro me faz sentir;
O sentir me faz sofrer,
O sofrer me causa dor,

A dor me dá um prazer
E o prazer cantos d'amor.

As três esparsas variam dentro de uma mesma escala semântica, como se a segunda fosse a paráfrase da primeira e a terceira, paráfrase da segunda, e vice-versa; a ordem não importa, como no jogo popular em que se passa e se esconde uma bolinha em copos emborcados ou em cartas dobradas, iludindo o “freguês” que aponta o lugar “certo”. Todas, na realidade, acompanham a “Esparsa – do Autor ao desconcerto do mundo”, saboroso poema de Camões, que aparece “debaixo” de todo o jogo, vejamos:

Esparsa
do Autor ao desconcerto do mundo

Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, para mais me espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado.
Assim que, só para mim
anda o mundo concertado.

A impressão de que o mundo anda desconcertado apenas para o poeta, mesmo quando concertado, consiste no vetor hermenêutico daqueles poemas de José de Abreu Albano, fundados, como se vê, no poema de Camões. Por isso, o comentário de Maria Vitalina Leal de Matos sobre o tema do “desconcerto do mundo” na lírica de Camões servirá a esta parte de nosso estudo: a professora diz que na lírica camoniana o conceito do “mundo às avessas” “passa a ser concebido como destino pessoal, mais ou menos relacionado com a conjuntura astrológica que presidiu ao seu nascimento”; o que nos traz à memória o primei-

ro quarteto do soneto mais querido de Albano: “Poeta fui e do áspero destino/ Senti bem cedo a mão pesada e dura./ Conheci mais tristeza que ventura/ E sempre andei errante e peregrino” . O desconcerto, pois, é do poeta, para o poeta e no poeta, potencializando no eu-lírico uma concepção de vida voltada para a resignação e para a certeza da ressurreição, o que vale lembrar as palavras de Carlos d’Alge ao dizer que Albano é um maneirista enriquecido pelo Cristianismo.

Vistas as esparsas, passemos agora para uma composição muito peculiar de Rimas-redondilhas, trata-se de “Coplas”, um poema que traz resíduos da poesia competitiva medieval, aquela que tem por tema um debate, um desafio, um jogo de perguntas e respostas, uma altercação, uma controvérsia, representada, na literatura provençal, pela tenson, pelo partimen ou joc parti e pela cobla; na literatura italiana, pelo contraste; na poesia galego-portuguesa, pelas tenções; e na poesia hispano-portuguesa do século XV, pelas perguntas e repuestas, pelos debates fictícios, alegóricos e narrativos. O modo destas “Coplas”, por assim dizer, recai propriamente sobre os resíduos inerentes à poética do desafio, da tornada, pois arma-se a partir de um cantador hipotético que vai desafiando o poeta Albano pelos caminhos do debate alegórico, bem ao estilo das coplas que, segundo Segismundo Spina, eram “A forma reduzida do sirventês competitivo, isto é, aquela em que dois elementos (pergunta e resposta) eram formados por duas estrofes, com tornada ou sem ela” . O poema também traz um artifício tipicamente maneirista denominado por Vitor Manuel de Aguiar e Silva de “correlação de tipo disseminativo-recolectivo”, isto é, o poeta vai disseminando palavras ao longo das estrofes ou do poema, para, no fim, recolhê-las novamente; por exemplo, no soneto “A Morte, que da vida o nó desata”, de Camões, o Poeta dissemina no decorrer dos quartetos as palavras “Morte”, “Amor”, “Ausência”, “Tempo” e “Razão” e as

agrupa nos dois últimos versos: “Amor da Morte, apesar da Ausência,/ do Tempo, da Razão e da Fortuna”.

Com o processo disseminativo-recoletivo em mente, leiamos a “Copla” de Albano:

Que me roubou o amor cego?
O sossêgo.
E esta vida triste e escura?
A ventura.
E o fado cruel e iroso?
O meu gôzo.
Destarte vivo entre a gente
Magoado e saudoso,
Desque perdi juntamente
Sossêgo, ventura e gôzo.

Comigo os dias quem passa?
A desgraça.
A chorar, quem me condena?
Uma pena.
E quem me traz desmaiado?
Um cuidado.
Destarte, em queixas desfeito,
Contra o meu destino brado,
Trazendo dentro do peito
Desgraça, pena e cuidado.

Onde está o céu risonho?
No meu sonho.
Onde o gôsto benfazejo?
No desejo.
Onde a paz serena e mansa?
Na esperança.
Destarte, já não maldigo
O bem que se não alcança,
Pois tenho ainda comigo
Sonho, desejo e esperança.

Cada estrofe traz seu exemplo daquele tipo de correlação, sempre se valendo do último verso para repositório das palavras disseminadas; assim, na primeira estância, temos a disseminação: “sossêgo”, “ventura” e “gôzo”; para, no fim da décima, recolhermos: “Des-que perdi juntamente/ Sossêgo, ventura e gôzo”. Nas estrofes seguintes o mesmo ocorre.

Outro ponto a se ressaltar consiste na própria estrutura métrica e rimática do poema, que segue o modo do ovilejo, “poema de origem espanhola, praticado por poetas renascentistas, o ovilejo alterna versos de sete e três sílabas de rimas emparelhadas e termina com uma quadra cujo último verso recolhe palavras dos três versos de três sílabas” .

O artifício e o formato mesmo de “Coplas” provam novamente as imposições formais interpostas por Albano para o seu próprio trabalho, certificando novamente a não-espontaneidade de sua poesia, no sentido de que ela nasce de um desafio, de uma motivação formal, apta a provocar a virtuosidade que nele havia.

Outro poema que carrega uma espécie de segunda voz são as “Trovas com eco”. Pouco ou quase nada poderíamos acrescentar ao estudo das trovas tendo em vista o que já falamos ao longo deste trabalho sobre a dimensão popular das quadrinhas de José Albano. E certo que em Rimas-Redondilhas aparece uma seqüência irresistível intitulada “Trovas”, quadras de temática maneirista acerca do tópico *tempus fugiti*, mas nada que possa somar substancialmente ao que já dissemos aqui. De modo que apenas as “Trovas com eco” nos chamam atenção e muito mais pelo artifício usado: o homeoteleudo, rima em eco que forma uma segunda voz em falsete, um interlocutor sinistro, que não é um outro, mas o próprio rastro sonoro do eu-lírico:

Debaixo desta alta fronde
Ninguém me ouvirá gemer
Co’a tristeza e desprazer
Que dentro da alma se esconde

Eco

Onde?

Por fim, restam-nos as quatorze quadras que fecham as Rimas-redondilhas enfeixadas impropriamente sob o rótulo de “Cantigas”, já que não trazem nenhum mote e nenhuma volta. Na realidade, as quadras finais de José Albano melhor estariam sob o epíteto “Epigramas”, uma vez que encerram um pensamento conciso, curioso, e por vezes cáustico, num arranjo lapidar, o que é próprio do epigrama. Vejamos, por exemplo, respectivamente, as quadras X e XIII das “Cantigas”: “A pensar às vêzes ponho/ E não posso compreender/ Porque sempre acaba o sonho,/ Quando começa o prazer.”; “Disto enfim já não duvido,/ No mundo o maior cuidado/ Vem do bem que foi perdido/ Antes de ser alcançado”. Por aí, percebe-se que Albano usou “Cantigas” indiscriminadamente, pois estas quadras não passam de epigramas.

4.3. Quadro Sintético

Analisado o livro Rimas–Redondilhas, podemos resumir nossas observações num quadro sintético, realçando os resíduos maneiristas e a intertextualidade camoniana:

	FORMAS	NÚCLEO TEMÁTICO	ARTIFÍCIOS	PALIMPSESTO CAMONIANO
Poemas com mote	Cantiga I	Alma atormentada Conflito e incerteza	Acumulação anafórica Bimembração	Écloga II
	Cantiga II	Liberdade/ Cativo	Apóstrofe Rima leonina e composta (6º. Verso)	Concepção do amor e o poema "Sôbolos Rios"
	Vilancete	Claro/ escuro; dia/ noite	Alba às avessas Encadeamento Ressaibos de <i>mordobre</i>	-
	Mote Próprio	O mundo como palco Olhos, espelho da alma	Glosa	A cantiga "Se de saudades"
	Mote de Camões I	Tempus fugit	Glosa Versos Bimembres	Sôbolos Rios
	Mote de Camões II	Tempus fugit	Glosa Versos Bimembres	Sôbolos Rios
Poemas sem mote	Esparsa I	Desconcerto do mundo Tristeza/ alegria Labirinto	Bimembração	Esparsa – "os bons vi sempre passar"
	Esparsa II	Desconcerto do mundo	Bimembração Adynaton	Esparsa – "os bons vi sempre passar"
	Esparsa III	Desconcerto do mundo	Antimetábole Paradoxo	Esparsa – "os bons vi sempre passar"
	Copla	O homem e sua miséria	Correlação por disseminação e recolha Estrutura do <i>Ovilejo</i>	Soneto "A Morte que da vida o nó desata"
	Trovas com eco	Tristeza/ Alegria	Homeoteleudo	-
	Trovas	Tempus fugiti	-	-
	Cantigas	Variado	Segue o epigrama	-

Enumeramos a seguir os principais pontos percorridos sem a pretensão de dar aqui a palavra final sobre os temas:

1. A teoria da *Residualidade*, através dos conceitos de *hibridação cultural*, *resíduo*, *cristalização e mentalidade*, contribui para uma compreensão menos estanque dos períodos literários.
2. Os conceitos de *resíduo* e de *intertexto* se complementam, aptos a surpreender a obra literária no *residual* e no *arcaico*, respectivamente.
3. Uma leitura *residual* da poesia de Albano diminui significativamente os vazios teóricos surgidos na apreciação crítica de sua obra, considerada discrônica pela maioria dos críticos.
4. O projeto de José Albano não destoava tanto de seus coetâneos, pelo contrário, dialogava com as vanguardas do início do século XX que estabeleceram como roteiro criativo o recuo a um passado remoto.
5. Na fortuna crítica de Albano, encontra-se uma série de perfis caricaturais que reforça a aura passadista do poeta. Na realidade, estes perfis respondem aos pressupostos da crítica impressionista e positivista que se desenvolveu no fim do século XIX e início do século XX.
6. A obra de José Albano pode ser comparada ao espólio literário de Pierre Menard, personagem da ficção de Jorge Luís Borges, no tocante à reescrita da obra lírica de

Luís de Camões, através da paráfrase, da tradução, da glosa e do resgate de artifícios e temáticas maneiristas.

7. A par de uma “obra invisível”, ou seja, aquela que tem como palimpsesto os poemas camonianos, José Albano escreveu uma “obra visível”, opaca por não trazer a nódoa de Camões, representada, sobretudo, pela “Comédia Angélica”.
8. O livro *Rimas-redondilhas* acolhe diversos *resíduos* maneiristas e diversos intertextos camonianos, confirmando a hipótese de que o projeto albanino estava fincado num conhecimento lingüístico e literário sólidos.

BIBLIOGRAFIA

1. BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ ALBANO

Rimas-redondilhas. Barcelona: Oficinas de Fidel Giró, 1912.

Rimas-Alegoria. Barcelona: Oficinas de Fidel Giró, 1912.

Rima-Cançam a Camões e Ode à Língua Portuguesa. Barcelona: Oficinas de Fidel Giró, 1912.

4 Sonnets by Joseph Albano with Portuguese prose-translation. Fortalexiae, Ex-Typographia Hodierna, 1918.

Comédia Angélica. Fortalexiae, Ex-Typographia Hodierna, 1918.

Antologia Poética. Fortalexiae, Ex-Typographia Hodierna, 1918.

1.2. Obras Póstumas

Rimas. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948. Poesia organizada, prefaciada e revista por Manuel Bandeira.

Textos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir, 1958, Coleção “Nossos Clássicos” nº. 30, seleção e estudo crítico de Braga Montenegro.

Rimas. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966.

2. Geral

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires de. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Atlântida Editora, 1971.

_____. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.

ALGE, Carlos d'. *O Exílio imaginário*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

AMOROSO Lima, Alceu. *Estudos Literários*, vol I. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1966.

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza Descalça*. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

- AZEVEDO, Sânzio de. *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- _____. *Literatura Cearense*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1976.
- _____. *O Parnasianismo na Poesia Brasileira*. Fortaleza: Editora UFC/Edições UVA, 2004.
- _____. *Para uma teoria do verso*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*, vol. único. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.
- _____. “Prefácio à primeira edição” in *Rimas*, 3ª. Edição, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993. p. xvii.
- BARREIRA, Dolor. *História da Literatura Cearense*. Vol. III. Fortaleza: Editora “A. Batista Fontenele”. Ceará. Coleção Instituto do Ceará, 1975.
- BARROSO, Gustavo. *À Margem da História do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. – 2ª. ed. rev. e ampl. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre Antônio Vieira, Instituto Camões, 2000.
- Bíblia de Jerusalém*. Tradução do texto em Língua portuguesa diretamente dos originais. Tradução das introduções e notas de *La Bible de Jerusalém*, edição de 1998. São Paulo: Paulus – 2002.
- BORGES, Jorge Luís. “Pierre, Menard, Autor do Quixote” in *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 6ª. Edição – São Paulo: Globo, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- BRAGA, Teófilo. *História da Literatura Portuguesa – Renascença – 2º. Volume*. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Co-edição INCM/ Secretaria Regional de Educação e Cultura da Região Autónoma dos Açores. Vila da Maia, 1984.

BRASIL, Assis (org.). *A Poesia Cearense no Século XX*: (antologia). Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. Coleção Poesia Brasileira.

CAMÕES, Luis de. *Lírica*. Introdução e notas de Aires da Mata Machado Filho. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8ª. Edição. 1º. Volume. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CARPEUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Letras e Artes, 1964.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6ª. Edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da Alma, Espelho do Mundo” in Novaes, ADAUTO (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2002

COLARES, Otacílio. *Lembrados e esquecidos*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará. 1975.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 11ª. Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2ª Ed. rev. ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rio Moutinho - São Paulo: Global Editora: Rio de Janeiro, RJ: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

CUNHA, Tristão da. “Para ele o mundo de hoje ainda não nasceu” in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1996.

DUBY, Georges. "Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte" in *Novos Estudos*. Nº 33, julho, 1992. CEBRAP.

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Vol. III. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera*. Trad. Rosaura Eichenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FALCÃO, Luís Aníbal. "Com ele perdemos uma esquecida flor do passado" in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

GIRÃO, Raimundo e CONCEIÇÃO SOUSA, Maria da. *Dicionário da Literatura Cearense*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987.

GRIECO, Agripino. "Era bem mais do seu tempo que pretendia ser" in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

GUIMARÃES, Elisa. "Camões nas águas da intertextualidade" in *Revista Camoniana: revista de estudos de Literatura Portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração*. – 3ª. Série, vol. 16 (2004). – Bauru, SP: EDUSC: Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*; tradução de Eduardo Brandão. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JULIO, Silvio. *Terra e Povo do Ceará*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial. 1978.

KHOTE, Flávio R. *A Alegoria*. Série Princípios. São Paulo: Ática. 1986.

Le Goff, Jacques. *A História Nova*.; Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LIMA, Herman. "Tratava-se duma criatura integralmente despaisada". ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

LINHARES, Mário. *História Literária do Ceará*. Rio de Janeiro: Federação das Academias de Letras do Brasil, 1948.

LYRA, Pedro (org.). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LOPES, Ribamar. *Cordel – Mito e Utopia*. São Luís: FUNC, 1996.

MAIA, Everton de Alencar. *A poesia neoclássica de José Albano*. Mimeografada. 1996.

MAIA, Virgílio. *Recordel*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Fortaleza: Edições Poetaria. 2004.

_____. *Rudes Brasões: Ferro e Fogo das Marcas Avoengas*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999.

_____. *Poesia Medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2002.

MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à Poesia de Luís de Camões*. Biblioteca Breve/ Volume 50. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

MARQUES, Rodrigo. *A literatura empenhada de Cecília Meireles e José Albano*. Inédito.

_____. *A arte de trovar, parafrasear e exemplificar*. Inédito

MARTINS, Elizabeth Dias. *O modernismo a um passo da Idade Média* in www.realgabinete.com.br/coloquio/coloquio.asp

MENEZES, Raimundo de. *Escritores na Intimidade (Biografias)*. São Paulo: Martins Editora, 1949.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1977.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 6ª. Edição. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *A Literatura Portuguesa*. 32ª. Edição. São Paulo: Cultrix. 2003.

_____. *História da Literatura Brasileira*, vol III. 4ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

_____. “Vestígios da Idade Média na ficção romântica brasileira” in ANAIS: IV Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM/ Ângela Vaz Leão, Vanda de Oliveira Bittencourt (organizadoras). – Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.

MOTA, Leonardo. *Cantadores – poesia e linguagem do sertão cearense*. 7ª. Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

_____. "O esquecido de hoje". In "A Razão", Fortaleza, 11/07/1936.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTENEGRO, Braga. "José Albano - Estudo Crítico" in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphica, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação” in BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

PAZ, Octávio. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. de Olga Savary. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2ª. Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

PONTES, Roberto. “Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana” in Castro Silva, Odalice de e Landim, Teoberto. (orgs.) *Escritos do Cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003.

_____. “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. SP, USP, 2003.

_____. “Residualidade e Mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina”. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999.

_____. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH: 1991.

_____. *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. in www.realgabinete.com.br/coloquio/coloquio.asp

_____. *Poesia Insubmissa afrobrasílusa*. Fortaleza: EUFC, Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

Revista Camoniana: revista de estudos de Literatura Portuguesa do Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros da Universidade do Sagrado Coração. – 3ª. Série, vol. 16 (2004). – Bauru, SP: EDUSC: Núcleo de Estudos Luso-Brasileiros, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, João. “Era, em verdade, um pedante de marca” in ALBANO, José. *Rimas*, 3ª. Edição, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993.

SALES, Antônio. “Do lirismo passional ao êxtase místico” in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

_____. *Novos Retratos e Lembranças*. Fortaleza: Casa José de Alencar/ Programa Editorial, 1995.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 2ª. Edição. SP: Ática, 1985.

SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. Edição. Porto: Porto Editora, 1996.

Saraiva, José Hermano. *Vida Ignorada de Camões – uma história que o tempo censurou*. 3ª Edição. Portugal: Publicações Europa-América, 1993.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*; tradução: Luiz Fernando P. N. Franco. – Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Topbooks. 1999

SILVEIRA. Tasso da. “50 anos de literatura”. In *Revista Branca*. Rio de Janeiro, Maio 1952. Repr. In *Modernismo. Estudos Críticos*. Rio de Janeiro, Revista Branca, 1954.

_____. *Definição do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ed. Forja, 1932.

SOMBRA, José. "Para o nosso poeta, a vida é uma doença da alma e o mundo é uma Cité Dolente" in ALBANO, José. *Rimas*, Ed. Graphia, Rio de Janeiro, 1993, 3ª. Edição - prefácio e organização de Bernardo de Mendonça.

SOUZA, José Hélder de. *De mim e das musas*. Brasília, André Quicé, 1982.

SPINA, Segismundo. *A Cultura Literária Medieval*. 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. *A Lírica Trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Introdução à Poética Clássica*. 2ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2ª. Edição. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003. p. 39.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. . 2ª. Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STRAUSS, C. Lévi *Triste Trópicos*; trad. Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi. 1957.

SUASSUNA, Ariano. *Literatura Popular em Verso*, Tomo I, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

_____. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1994.

_____. *Uma teoria da arte rupestre*. Recife: Anais I Simp. Pré-Hist. Nordeste – CLIO, 4, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Edições Quíron, 1976.

_____. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácio e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 3ª. Ed. Petrópolis, Vozes; Brasília, INL, 1976.

VALDEVINO, José. "A Comédia Angélica de José Albano" in *Revista da Academia Cearense de Letras*. Fortaleza: ACL. nº. 30, 1961.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Glosas Marginais ao cancioneiro medieval português*. Coimbra: USC/ Unicamp. 2004.

VASCONCELOS, Ruy. *José Albano*. Coleção Terra Bárbara. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo & Literatura*. Raymond Williams, Marxismo e Literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)