

Rosa Maria Sequeira, 1998, «O poder de nomear a obra literária: ainda o caso da falsa "Loira"» in *Poder e Sociedade* (Actas das Jornadas Interdisciplinares), vol II, Lisboa, Universidade Aberta, p. 471-485

RESUMO

Partindo de um episódio ocorrido durante o ano de 1958 entre Joel Serrão e Jorge de Sena a propósito da falsificação de um poema de Cesário Verde, trata-se a problemática da atribuição e, neste contexto, questionam-se aspectos como o valor estético e ético, a teoria do estilo e o coeficiente tempo, de relevância na história da instituição artística, procurando-se a determinação dos níveis controláveis por um falsário eficiente e os que lhe escapam.

Preconiza-se a relação do sentido e do valor da obra de arte, bem como da especificidade do juízo estético, com a história social associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética. Estabelece-se a ligação da literatura com o poder, determinante na compreensão da forma de relação com a obra.

ARTIGO

O episódio ocorrido durante o ano de 1958 entre Joel Serrão e Jorge de Sena, a propósito da falsificação de um poema de Cesário Verde e que motivou uma breve troca de correspondência entre os dois autores num periódico da época, é curioso pelas reflexões que permite acerca da problemática da atribuição da autoria da obra de arte, do juízo estético que este tipo de questões envolve e da relação da literatura com o poder simbólico de nomear a obra de arte, de decidir o que está dentro do campo artístico e do que lhe escapa, e que é determinante para a compreensão da forma de relação com a obra. Por outro lado, este tipo de poder envolve questões, às vezes pouco claras mas não menos interessantes, como sejam as que se referem a noções como autenticidade (que pode referir-se à autenticidade da relação do autor com a sua própria obra), imitação, sinceridade, influência ou originalidade.

As peripécias da descoberta do poema e que levaram à sua inclusão na edição do *Livro de Cesário Verde*, organizada por João Cabral do Nascimento e publicada pela Editorial Minerva, e à sua posterior designação como poema apócrifo por Joel Serrão são, resumidamente, as seguintes:

1. No artigo "Um falsário de poesia" ¹, Joel Serrão levanta a hipótese do poema "Loira" ser apócrifo, adiantando desde logo o nome de João Meira como o autor da falsificação. Estas duas conclusões são baseadas nas circunstâncias pouco claras pelas quais o poema veio a lume, a sua inexistência nas fontes indicadas e, por outro lado, no facto de, durante a

pesquisa, Serrão ter deparado com um soneto inédito de Antero, verificando depois que este já tinha sido declarado apócrifo e fora atribuído a Meira.

2. Jorge de Sena, que tinha descoberto o poema num velho almanaque e entretanto o tinha publicado, em carta à directora da revista, ² vem colocar algumas dúvidas, baseando-se em argumentos de carácter estético. Segundo este crítico, «a poesia "apócrifa" de Cesário é bela e o soneto falso de Antero é um monstro». ³ Adianta ainda a hipótese de uma rigorosa análise estilística poder resolver a questão e tem um desabafo final: "A *Loira*, tudo leva a crer, terá sido "oxigenada" (...) Mas é muito bela, caramba!". ⁴

3. Serrão vem confirmar a hipótese inicial através da verificação de fontes e testemunhos, da proveniência de documentos e da identidade do achador. ⁵ Entre as provas apresentadas, estão as declarações de um irmão de Meira que afirma ter sido a poesia escrita no ano lectivo de 1899-1900 (quando o irmão, tendo apenas dezanove anos, frequentava a cadeira de Química Orgânica) e até publicada com o nome do seu verdadeiro autor num jornal da época. ⁶

4. Novamente Jorge de Sena responde com o artigo "Ainda e sempre o poema 'Loira'" ⁷, por um lado confirmando o valor estético do poema, por outro acentuando a autenticidade artística de Meira. No final manifesta o desejo de ser encontrado o recorte do jornal da primeira publicação de "Loira" e que, segundo ele, constituiria uma prova necessária.

5. Serrão encerra definitivamente o episódio com o artigo "Ainda (mas nunca mais) o poema 'Loira'". ⁸ Junta a prova adicional da fotocópia da fotografia da primeira versão assinada por João de Meira e clama a independência da questão do valor estético para a determinação da autoria.

Sobre as motivações que estiveram na origem de tal falsificação, não se pode concluir grande coisa. Apenas que o proveito monetário que muitas vezes impulsiona os falsários, sobretudo nas obras de pintura, parece fora de questão. Neste caso particular, é de pertinência a questão da imitação ligada à autenticidade do sentimento estético. De resto, as razões que podem levar à imitação são várias, não podendo excluir-se a imitação por um autor da sua própria obra por questões comerciais, ⁹ como o são igualmente as que podem levar à falsificação. Há numerosos exemplos ao longo da história que remetem inclusivamente para falsificações bem intencionadas. É o caso de certas falsificações piedosas de imagens e textos sacros ou ainda de falsificações patrióticas ou sentimentais. E, relativamente às motivações de João de Meira, também as opiniões de Serrão e Sena divergem. Aqui trata-se apenas de opiniões, já que, quer tanto as circunstâncias que envolveram a falsificação

como os testemunhos que Serrão pôde reunir não são inteiramente conclusivos.

Quanto à personalidade do autor, João de Meira, pôde apurar-se que era um catedrático de Medicina da Universidade do Porto que, já desde os tempos de estudante, se entretinha a imitar versos de diferentes autores portugueses (entre os quais, e para além de Cesário e Antero, o Padre António Vieira, Camilo, Eça, António Nobre) e até de Conan Doyle que chegava a publicar, para além de obra da sua especialidade médica e da história de Guimarães.

Basicamente surgem duas hipóteses: a do pastiche ou da falsificação deliberada, para a qual Serrão tendencialmente se inclina e que remete para a inautenticidade, e a de uma vivência literária autêntica que interioriza um modo poético alheio, e que é a hipótese de Jorge de Sena: «Tudo indica que a autenticidade se verifica... pois que o poema não terá sido escrito como um "pastiche", mas como uma verdadeira vivência poética cristalizada à maneira de Cesário, por quem muito jovem, do grande poeta aprendera o melhor.»¹⁰

Não seria este um caso invulgar no campo das letras. A poesia polifónica de José Jorge Letria é um exemplo quer do reconhecimento da tradição cultural quer da assimilação da fala própria de cada poeta. A sobreposição de duas vozes, a capacidade de compreensão que abrange o sentir e o cogitar do outro, as ressonâncias e significações alheias, a acumulação exemplar de vestígios, as reescritas de outras escritas, os títulos que se sobrepõem a outros títulos ("a esfera amansada", "o fantasma da obra"), bem como as citações explícitas de temas e palavras-chave, extractos de versos e semelhantes modos de dizer, fazem o carácter intra e intertextual desta poesia.¹¹ O próprio título do poema de Cesário Verde "Lúbrica" (1873) é também o título de um poema de Camilo Pessanha (1885), bem como a piedade que em Cesário Verde a figura da engomadeira de "Contrariedades" suscita se pode comparar à de Gomes Leal.

Outro caso interessante constitui o conto de Jorge Luís Borges "Pierre Menard, autor do Quixote".¹² Borges brinca com a problemática da assimilação, da leitura e da crítica das obras, relatando a história de alguém que no sec. XX escreve numa língua alheia, linha por linha, vírgula a vírgula, todo o *Quixote* de Cervantes, não outro *Quixote* nem uma cópia mas uma obra própria que coincide com a de Miguel de Cervantes. Confrontando os dois Quixotes, absolutamente iguais, socorrendo-se de outras leituras e discutindo interpretações, por entre grande aparato de notas de rodapé e um estilo académico de crítica literária, o narrador, se neste caso lhe podemos chamar

assim, acaba por concluir que, embora verbalmente iguais, são profundamente diferentes, pois não podem ter a mesma dimensão duas obras separadas por trezentos anos. Por isso, afirma ser o *Quixote* de Ménard, autor contemporâneo de William James e Bertrand Russell, mais rico porque mais ambíguo e mais subtil do que o do sec. XVII. E quando transcreve duas passagens absolutamente iguais, separa-as pela expressão "em contrapartida" e vê diferenças de ideias e de estilos.

Não se declarando absolutamente contra a assimilação no caso de "Loira", Joel Serrão inclina-se, no entanto, para a hipótese contrária, dado "o aparato de autenticidade externa com que [Meira] apresentava as suas falsificações".¹³ De facto, o catedrático deixou passar mais de dez anos antes de emendar a primeira versão do poema e a enviar com falso nome ao director do jornal *O Dia*, como sendo de Cesário Verde. Teria o intuito de brincar com a crítica, silenciosa por altura da primeira publicação assinada com o seu nome e agora, desde que se resolveu a atribuir o poema a Cesário Verde, classificando-o como «digno de ser arquivado numa antologia de "Os Mais Belos Poemas da Língua Portuguesa"»?¹⁴ Interiorização autêntica ou imitação mal intencionada, o que neste caso será de maior pertinência, contudo, são os contornos que a questão tomou no aspecto do discurso sobre arte legítima. Sendo certo que a legitimidade é um conceito conexo de autoridade, nos últimos anos tem sido acentuado por sociólogos como Pierre Bourdieu o aspecto de poder simbólico em que se baseia, um poder que por sua vez pertence a um sistema simbólico como é a arte, e que é um poder de nomeação, uma forma autorizada e reconhecida socialmente que pretende impor um princípio universalmente reconhecido de conhecimento¹⁵.

Por isso é interessante ver, no discurso dos dois especialistas sobre arte e legitimação, que argumentos assumem uma particular relevância. E, neste sentido, podem destacar-se os seguintes:

1. A utilidade da análise estilística para a determinação da autoria da obra literária (Jorge de Sena: «Só uma rigorosa análise estilística poderia, neste ponto, adiantar-nos alguma coisa»);

2. A independência do valor estético da obra na questão da atribuição da autoria (Joel Serrão: «Se o "pastiche" é ou não é talentoso, se é ou não é "muito belo", eis questão que exemplifica uma falácia, cujo nome é *ignoratio elenchi*. Pois não será verdade que nunca pus tal coisa em dúvida? O ponto era e é outro: não havia nem há fundamento algum para atribuir o poema a Cesário Verde!»);

3. A eficácia ontológica do nome do artista na valorização da obra (Joel Serrão: «Aliás, com toda a franqueza, pergunto-me (e *ignorando* também a *questão* de que se tem tratado), se Jorge de Sena teria dado tão facilmente pela beleza do poema se ele não viesse assinado pelo nome magnético de Cesário;»);

4. A autenticidade humana e artística como traço caracterizador da obra de arte (Joel Serrão: «poesia sem autenticidade humana e artística, é jogo, brincadeira - [e referindo a fala de Hamlet] - *words, words, words!*»).

Partindo da primeira questão, à partida não será de excluir que a reconstituição do perfil e das fórmulas preferidas de um autor e de uma época podem ajudar a uma atribuição correcta. A teoria do estilo divulgada a partir dos *Geisteswissenschaften* de Dilthey e das *Lebensformen* de Spranger acentua precisamente o estilo como a expressão pessoal que torna possível a individualização e também a identificação de um autor.

Mas o facto de Joel Serrão não contestar que "Loira" poderia ser de Cesário Verde e ser apenas através da investigação das fontes que pôde decidir-se pela falsificação, por outro lado, a relutância de Jorge de Sena em considerá-lo um poema apócrifo, baseando-se apenas no valor estético do texto, "o poema continua a ser muito belo, algo mais que um habilidoso e gracioso 'pastiche'" ¹⁶ ou "porque a poesia 'apócrifa' de Cesário é bela e o soneto falso de Antero é um monstro", ¹⁷ enfim, o seu inconformismo, que revela quando responde a Serrão, "mas é muito bela, caramba!", ¹⁸ tudo isto conduz à questão de, por um lado, ser o estilo que torna possível uma imitação perfeita e, por outro e por arrastamento, nos leva a questionar a suficiência da teoria do estilo para a atribuição da autoria. Será que basta uma análise do estilo para atribuir uma obra de arte a um artista? Isto é particularmente relevante na determinação dos níveis controláveis por um falsário eficiente e dos que lhe escapam.

Vamos então ver o que a análise de «Loira» faz concluir. Reproduz-se o poema para um melhor confronto, já que não é de fácil acesso, a não ser na edição já referida d' *O Livro de Cesário Verde* e nos artigos também já citados de Joel Serrão:

Eu descia o Chiado lentamente
Parando junto às montras dos livreiros
Quando passaste irónica e insolente,
Mal poisando no chão os pés ligeiros.

O céu nublado ameaçava chuva,
Saía gente fina de uma igreja;
Destacavam do traje de viúva
Teus cabelos de um loiro de cerveja.

E a mim, um desgraçado a quem seduzem
 Comparações estranhas, sem razão,
 Lembrou-me esse contraste o que produzem
 Os galões sobre o pano de um caixão.

Eu buscava uma rima bem intensa
 Para findar uns versos com amor;
 Olhaste-me com cega indiferença
 Através do *lorgnon* provocador.

Detinham-se a medir tua elegância
 Os *dandies* com aprumo e galhardia;
 Segui-te humildemente e a distância,
 Não fosses suspeitar que te seguia.

E pensava de longe, triste e pobre,
 (Desciam pela rua umas varinas)
 Como podias conservar-te sobre
 O salto exagerado das botinas.

Havia pela rua uns charcos de água
 E tu, sempre febril, sempre inquieta,
 Ergueste um pouco a saia sobre a anágoa
 De um tecido ligeiro e violeta.

Adorável! Na ideia de que agora
 A branda anágoa a levantasse o vento
 Descobrimo uma curva sedutora,
 Cada vez caminhava mais atento.

Mas súbito parei, sentindo bem
 Ser loucura seguir-te com empenho,
 A ti que és nobre e rica, que és alguém,
 Eu que de nada valho e nada tenho.

Correu-me pelo corpo um calafrio,
 E tive para o teu perfil ligeiro
 Esse olhar resignado do vadio
 Que fita a exposição de um confeitiro.

Vi perder-se na turba que passava
 O teu cabelo de oiro que faz mal;
 Não achei essa rima que buscava,
 Mas compus este quadro natural.

Se a combinação do louro e do preto faz lembrar a castelã de "Responso", "loura como as doces escocesas" e circundada de luto, muitas outros elementos dispersos pelo conjunto das poesias de Cesário Verde estão aqui reunidos só de uma assentada. Tanto os que possuem um carácter regular como os que são episódicos na poesia cesária estão sobrepostos segundo a técnica do pastiche.

Traços circunstanciais na poesia de Cesário Verde são o "perfil ligeiro" e "o salto exagerado das botinas" que fazem lembrar o "perfil direito que se aguça" e "as botinhas de tacões agudos" da actriz de "Cristalizações". O

mesmo ambiente é reconstituído, seja nos "charcos de água" que a loira atravessa, seja na presença das "varinas", respectivamente "poças de água" e "peixeiras" em "Cristalizações". Já o "calafrio" que a loira provoca e a sua caracterização como "sempre febril, sempre inquieta" se pode assemelhar aos da figura feminina de um outro poema. Em "Humilhações", "a mulher nervosa e vã" que deslumbra o poeta também o faz "bater os dentes de terror", tal como em "Frígida" o gesto de levantar a saia igualmente o prende: "Ninguém me prende assim, fúnebre, extravagante, / Quando arregança e ondula a preguiçosa saia!". Os dois primeiros versos, "Eu descia o Chiado lentamente / Parando junto às montras dos livreiros", são, aliás, retirados com ligeiras modificações, respectivamente de "Num Bairro Moderno" e "O Sentimento dum Ocidental": "Eu descia, / Sem muita pressa, para o meu emprego" e "Parando junto às montras dos ourives". Igualmente circunstanciais e não repetidas na poesia de Cesário são expressões como, por exemplo, "Adorável!"¹⁹ e ainda do mesmo poema, a oposição tu - eu ou alguns vocábulos dispersos como "turba" ou "natural" ("Tu, muito natural").

Aos traços regulares pertence precisamente o uso do decassílabo, bem como a ligação entre a imagem da mulher e da morte com a da cidade, à semelhança do que Walter Benjamin observa relativamente à poesia de Baudelaire, cuja influência foi determinante no poeta. Esta ligação é compreendida por Meira e até acentuada, quer pela cor negra dos vestidos, quer pela referência explícita ao "traje de viúva" e aos "galões sobre o pano de um caixão". Por outro lado, a poesia de Cesário apresenta uma fusão destas três imagens na figura da mulher de temperamento frio, sofisticada, artificial e desdenhosa, normalmente britânica, quer seja a "Milady" de "Deslumbramentos" ou a "senhora inglesa" de "glacial impassibilidade" de "Frígida", e para a qual remete, não só o título, mas toda a descrição da loira, a sua "cega indiferença", o seu "*lorgnon* provocador" ou o "salto exagerado das botinas". São igualmente marcas características a atitude deambulatória e a movimentação do olhar, repartido pela variabilidade de motivos citadinos e pela figura feminina, tal como também o tema do encontro fugaz com a mulher fatal de temperamento frio, o movimento que lhe é conferido e a tentativa de a reter, uma tentativa de encontro com o desencontro que se traduz frequentemente nas cenas comuns de perseguição,²⁰ também frequentemente aliadas à humilhação do poeta e que têm a sua expressão radical no poema "Esplêndida", contra o qual Ramalho Ortigão tanto se insurgiu. Neste contexto, o contraste entre a mulher fidalga e rica e o poeta pobre, "mal trajado"²¹ ou

ocultando "o fraque usado nos botões", ²² é muitas vezes acentuado, tal como surge na penúltima e antepenúltima estrofes.

Quanto aos elementos estritamente estilísticos, se é certo que o vocabulário é pouco concentrado e que a variedade de assuntos e motivos tratados é grande, como muitas vezes é reconhecido, ²³ por outro lado, certos aspectos podem considerar-se paradigmáticos da poesia de Cesário Verde, aspectos que, de resto, João de Meira apreende. Por exemplo, o uso de comparações e analogias que, de modo semelhante, muitas vezes são introduzidas por expressões que remetem para a autoreferencialidade que haveria de marcar a poesia posterior. Meira, para comparar os cabelos loiros e o vestido preto aos "galões sobre o pano de um caixão" usa o mesmo verbo "lembrar" que Cesário utiliza na comparação das "burguesinhas do Catolicismo" com "as freiras que os jejuns matavam de histerismo" em "O Sentimento Dum Ocidental". O uso de estrangeirismos, em Eça também muito frequentes, é patente em "lorgnon" e "dandies". A notação muito comum, especialmente nos motivos citadinos, de elementos surpresa introduzidos pelas expressões "de súbito", "subitamente" ou "bruscamente", e que porventura traduzem a subitaneidade da vida moderna, está presente em "mas súbito" na antepenúltima estrofe ²⁴. A utilização surpreendente da hipálage e da gradação Meira tenta também imitar, mas aqui pode dizer-se que sem resultado. Reproduz os pares de adjectivos para a qualificação de um nome - "tecido ligeiro e violeta" ou "irónica e insolente". No entanto, em Cesário, não só se verifica a reunião inusitada do par nome e adjectivo - veja-se, por exemplo, "saudoso gas" ou "binóculo mordaz" (este último par é imitado em "*lorgnon* surpreendente") - como se dá frequentemente uma ruptura do sistema nas sequências de nomes ou de adjectivos em que um dos elementos é dissonante. Ora se se comparar o par de adjectivos "irónica e insolente" com outros utilizados por Cesário e apenas relativamente à mulher, verifica-se a pobreza do processo em Meira: "meiga e míope", ²⁵ "aromática e normal", ²⁶ "dramática, cortante", ²⁷ "harmónica, indecisa", ²⁸ "fúnebre, extravagante", ²⁹ "católica, morena", ³⁰ "alta, escorrida, abstracta" ³¹ ... Para além disso, o mesmo qualificativo "ligeiro" é utilizado relativamente a três nomes, nomeadamente, aos pés, ao tecido da anágoa e ao perfil!

Anunciando uma certa progressão lógica, a composição não possui, no entanto, nem o desfecho típico, irónico e jocoso à maneira de Penha, presente sobretudo nos poemas do chamado primeiro ciclo (1873-74) nem as características comuns aos poemas que pertencem ao terceiro ciclo onde a datação atribuída o inclui. De notar que, datando o poema de 1878, Meira faz

concorrer o seu texto com "Em Petiz", "Cristalizações" e "Num Bairro Moderno". Ora do ponto de vista da progressão, vemos que no primeiro poema o eu é caracterizado com os atributos de força e virilidade e a figura feminina com os contrários de fragilidade, receio e insegurança, o que vai permitir a leitura irónica da última estrofe depois de se ter dado a inversão destes valores. Em "Cristalizações" a "actrizita" é transformada no "demonico" com a conotação da dama pé de cabra e em "Num Bairro Moderno" surge no final a criatura antropomórfica a partir da giga de legumes inicialmente referida.

Reconhece-se um processo frequente em Cesário que é a apresentação de uma determinada visão, a sua posterior alteração ou desmistificação e a proposta final de outra visão. O poeta de "Loira" apenas compõe "um quadro natural" e no final não acha "a rima que buscava".

Mas este processo já escapa à morfologia do texto e inscreve-se no que Lukács chama a missão desfeiticizante da arte. O nível que escapa mais facilmente a um falsário é precisamente a relação da obra com tudo o que não pertence à arte mas que é uma relação que o valor estético abrange e o nível da relação da obra literária com outras obras anteriores.³² Neste sentido Mukarovsky expressa uma concepção da inovação artística em relação com modelos precedentes e Jauss refere uma história da literatura como provocação literária.

Do que esta análise se pode concluir é que há uma aplicação temática e estrutural, baseada na classificação prévia de temas, motivos, imagens, figuras e *topoi*. Em "Loira", achamos temas específicos que encontram uma representação visível por meio de uma morfologia e de motivos específicos e nisso este texto se distingue fundamentalmente do já referido caso de intra e intertextualidade poética que constitui a poesia de José Jorge Letria, onde não existem os lugares fixos de uma linguagem cristalizada. Por outro lado, o nível que escapou a Meira foi a génese e o sentido das fórmulas que classifica.

É que se a análise do texto se pode revelar útil, não esgota a questão pois "a matéria física por si só não faz a obra".³³ De resto, se a reprodução do sistema morfológico individual será um nível onde a imitação perfeita é mais possível,³⁴ será de considerar também uma poética da obra. Se se aceitar uma definição do valor estético que tome em conta a elaboração cognoscitiva, a apropriação e transformação que o homem opera sobre si próprio e sobre o mundo, isto é, a totalidade de relações da obra literária com outras obras passadas e com valores extra-estéticos, terá de se considerar o contexto ou sistema cultural fora do qual o conceito não terá autonomia e não somente o nível de uma leitura interna das propriedades formais que, por sua vez, reduz o

contexto social contra o qual frequentemente essas propriedades se constituíram. As categorias utilizadas para compreender, apreciar e valorizar a obra de arte estão necessariamente ligadas ao contexto socio-histórico. Neste sentido, verifica-se que faz parte das condições de acesso ao campo de protecção da obra de arte a história do campo, usando o termo de Bourdieu, ou seja, o domínio dos conhecimentos específicos relativamente às obras passadas e já denominadas ou registadas, quer dizer, já canonizadas por um corpo de críticos ou especialistas ou outras instâncias de legitimação como a escola, o que evidencia a ligação da literatura com a condição e transmissão do poder. Identifica-se muitas vezes o valor da obra literária com o termo "clássico". Mas ao admitir-se que alguns dos componentes desse valor só com o tempo se revelam, surge o problema do modo como obras de carácter, tendência, conteúdo e contextos historico-culturais diversificados, se agrupem numa classe denominada "clássica". Por isso as investigações de Mukarovsky fundadas na formação social das convenções adquiriram uma importância fundamental e também por isso alguns autores acentuam particularmente o elo entre legitimidade e ideologia.³⁵ Ao mesmo tempo, preconiza-se a inserção da questão do sentido e do valor da obra de arte, tal como a questão da especificidade do juízo estético, na história social ligada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética.

Estas questões são colocadas por Bourdieu e por Mauss quando se debruçam sobre o que produz a eficácia ontológica do nome do artista que atribui valor ao objecto a ele ligado, reconhecendo que esse nome é tudo o que está em causa nas querelas de atribuição. O que remete directamente para as duas últimas questões colocadas por Joel Serrão, a eficácia do nome do artista e a autenticidade do sentimento estético.

Os princípios de produção e de avaliação da obra de arte são inseparáveis da afirmação das condições do campo de produção. E, neste sentido, o poeta pode impor a sua mestria no que diz respeito à sua actividade.

A obra de Cesário é, aliás, um exemplo de como o criador pode tentar afirmar uma espécie de poder divino de transmutação capaz de se aplicar a coisas vulgares e até insignificantes - veja-se, por exemplo, o verso «Ah! Ninguém entender que ao meu olhar / Tudo tem certo espírito secreto!»,³⁶ invocando seguidamente objectos vulgares de carpintaria como "as navalhas de volta" e "as enxós de martelo" ou a referência à sua particular "visão de artista".³⁷ A explicitação do poeta acerca daquilo que o define e lhe é pertença própria incide num modo específico de olhar ou no dizer a transformação criativa da onipotência do olhar criador. A fórmula de Flaubert "escrever bem

o medíocre" e a autonomia do tema em relação ao poema têm a sua correspondência em Cesário na poetização do prosaico, na relação da imaginação poética com a realidade comezinha, no atrevimento lírico à banalidade: "Eu acho sempre assunto a quadros revoltados".³⁸

A actividade específica do poeta ou a afirmação da sua criatividade é a afirmação de um modo superior de conhecimento relativamente ao modo corrente. Ora é a afirmação dessa especificidade criativa que ajuda a constituir a diferenciação do campo artístico e o poder simbólico a ele associado, bem como os instrumentos simbólicos de classificação e de legitimação da produção cultural.

No tratamento destas questões reconhece-se geralmente quer o aspecto secundário do fenómeno ou valor estético para a determinação da autoria, como explicitamente afirma Joel Serrão nas suas alegações finais dirigidas a Jorge de Sena, como também do ponto de vista da instância da recepção, a importância da partilha do mundo do criador para a compreensão e interpretação da mensagem:

«a atribuição da mensagem a um mestre de oficina, a uma personalidade única e indiscutível, dotada de uma biografia própria, identificável sem reservas e sem ambiguidade, está de algum modo inscrita no acto da sua natural recepção, ajuda a interpretá-la e a compreendê-la. Procuram-se-lhe os traços, a assinatura oculta, o seu estilo pessoal e inconfundível. Denunciam-se os falsários, rejeitam-se as substituições e interpolações ulteriores. Quer-se tratar com o seu verdadeiro autor, participar no seu mundo, estabelecer com ele uma convivência que, mesmo unilateral, deveria ser bem real. Neste contexto, o aspecto puramente estético é secundário, e disso provém toda a fragilidade dos argumentos que põem em pé de igualdade o «verdadeiro» e o «falso», esteticamente quase equivalentes». ³⁹

Rosa Maria Sequeira
(Universidade Aberta)

¹Vide Serrão, Joel, "Um falsário de poesia" in *Gazeta Musical e de Todas As Artes*, nº 88, Julho de 1958, p. 120.

²Vide Sena, Jorge de, "Opiniões e Alvitres" in *Gazeta Musical e de Todas As Artes*, nº 89-90, Agosto-Setembro de 1958, p. 135.

³Ibidem

⁴Ibidem

⁵Vide Serrão, Joel, "O poema 'Loira' não é de Cesário Verde" in *Gazeta Musical e de Todas As Artes*, nº 91-92, Outubro-Novembro de 1958, p. 157-158.

⁶Ibidem, p. 158.

⁷Vide Sena, Jorge de, "Ainda e sempre o poema 'Loira'" in *Gazeta Musical e de Todas As Artes*, nº 93, Dezembro de 1958, p. 186.

⁸Vide Serrão, Joel, "Ainda (mas nunca mais) o poema 'Loira'" in *Gazeta Musical e de Todas As Artes*, nº 94, Janeiro de 1959, p. 208-209.

⁹Para a questão da imitação e da legitimidade do discurso sobre a arte, ver o recente artigo de Romain Laufer, "Arte, marketing e legitimidade" in *Colóquio Educação e Sociedade*, nº 8/9, Março/Julho de 1995, p. 127-158.

¹⁰In Sena, "Ainda e sempre o poema 'Loira'", p. 186.

¹¹Vide os três livros incluídos na antologia poética, "Cesário: Instantes da Fala", "A Sombra do Rei-Lua" e "Oriente da Mágoa-Pranto de Luís Vaz" que são respectivamente quase biografias dos poetas Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro e Luís de Camões in: *O Fantasma da Obra*, s/l: Limiar, 1993.

¹²In Jorge Luís Borges, *Contos*, Lisboa: Presença, 1965, p. 27-38.

¹³In Serrão, "Um falsário de poesia", p. 121.

¹⁴In Sena, "Ainda e sempre o poema 'Loira'", p. 186.

¹⁵Socorremo-nos das teses de Pierre Bourdieu sobre o poder simbólico de nomeação e os sistemas simbólicos como estruturas estruturantes e estruturadas. In *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989.

¹⁶In Sena, "Ainda e sempre o poema 'Loira'".

¹⁷In Sena, "Opiniões e Alvitres".

¹⁸Ibidem.

¹⁹In "A Débil".

²⁰De notar que sobretudo nos poemas iniciais de Cesário a separação é causada pelo movimento da mulher que se subtrai ao desejo de retenção da parte dele.

²¹In "Esplêndida".

²²In "Humilhações".

²³Ver, a respeito deste assunto, a tese de Edith Duarte Vieira Borges, Contribuição para o estudo do vocabulário de "O Livro de Cesário Verde", apresentada à Faculdade de Letras em 1957 (policopiada) e de Berta Henriques Brás, *Alguns Aspectos Estilísticos no Livro de Cesário Verde*, tese apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra em 1960 (policopiada).

²⁴"De súbito" é, de resto, a variante da primeira versão do poema, ainda assinada por João Meira e que teria sido publicada dez anos antes, embora até à data ainda não tenha sido localizada. Serrão, no entanto, apresenta a fotografia do dito recorte de jornal donde é possível fazer o cotejo das duas versões.

²⁵In "Em Petiz".

²⁶In "Deslumbramentos".

²⁷Ibidem.

²⁸In "De Verão".

²⁹In "Frigida".

³⁰In "Manhãs Brumosas".

³¹Ibidem.

³²Em outras ocasiões já salientámos a originalidade da poesia de Cesário Verde no contexto literário imediato da "Escola Nova", a projecção que teve no Modernismo e a relação que estabelece com o quotidiano. Cfr. de Rosa Maria Sequeira, *A Imagem da Cidade na Poesia Moderna*, Frankfurt: TFM, 1990 e "A origem da cidade na poesia", *Actas do Congresso A cidade*, Lisboa: Universidade Aberta, 1993, p. 409-423.

³³In Porebski, Mieczyslaw, 1984, "Atribuição" in *Enciclopédia Einaudi*, s/l: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 160.

³⁴Ibidem, p. 166.

³⁵Para a ligação entre legitimidade, autoridade e ideologia, ver o artigo já referido de Romain Laufer.

³⁶In "Nós".

³⁷In "Num Bairro Moderno".

³⁸In "O Sentimento dum Ocidental - Noite Fechada".

³⁹In Porebski, Mieczyslaw, 1984, "Atribuição" in *Enciclopédia Einaudi*, s/l: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 175.