

## O QUE É CLÁSSICO E O QUE É MODERNO EM BALTASAR LOPES

OSVALDO MANUEL SILVESTRE  
*Universidade de Coimbra*

O título a que subordino estas considerações demasiado breves é, devo admitir, suficientemente problemático para justificar que me demore nele. É, aliás, bem provável que não saia dele e que, por essa razão, esta comunicação não chegue a começar ou, numa paráfrase infiel, como todas, que o seu começo não tenha fim.

Porque - e é esta uma forma «ética» de começar - o enunciado gramaticalmente assertivo do meu título - «O que é clássico e o que é moderno em Baltasar Lopes» - é na verdade uma disposição retórica que silencia a interrogação que, *sois nature*, dá a ver o carácter falsamente assertivo do enunciado. Lido interrogativamente, o título «O que é clássico e o que é moderno em Baltasar Lopes?» dá de facto a ler o problema essencial que a obra de Baltasar Lopes em meu entendimento coloca, na moldura da literatura de Cabo Verde, problema esse que se torna talvez mais flagrante se uma reescrita do título, reforçando a interrogação, acrescentar o efeito do artigo e do itálico nos seus dois termos centrais: «O que é *o clássico* e o que é *o moderno* em Baltasar Lopes?»

Uma paráfrase da reescrita desta pergunta seria qualquer coisa como «É possível falar do clássico e do moderno em Baltasar Lopes?», sendo que o nome «Baltasar Lopes» funcionaria aqui como sinédoque para a literatura cabo-verdiana inteira. Uma paráfrase ainda mais restritiva desta paráfrase poderia conduzir a uma formulação do tipo «Que sentido faz

reivindicar o *clássico* e o *moderno* para o pai fundador de uma literatura emergente?» - e, já agora, e mantendo o tropo, para toda essa literatura emergente? Como é sabido, é possível predicar positivamente estas progressivas restrições de âmbito das paráfrases do meu título recorrendo a várias estratégias argumentativas de grande sucesso nos estudos literários que se dedicam à coisa africana: (i) o clássico e o moderno são categorias da literatura ocidental - ou melhor: da historicidade da literatura ocidental -, que não funcionam, ou funcionam mal, quando aplicadas às literaturas emergentes, e especificamente às africanas; (ii) clássico e moderno são categorias estéticas que impõem, por isso, às literaturas emergentes a chantagem do estético que as conduz inevitavelmente à subalternidade; logo, as literaturas emergentes devem rejeitar a ditadura do estético, ou melhor, da *ideologia* do estético, e legitimar-se antes, por exemplo, na ideologia da identidade (como se terá entendido, o «por exemplo» é uma ironia, já que este tende a exemplo único).

Como considero esta versão restritiva da paráfrase possível do meu título menos relevante, para o objecto em causa: Baltasar Lopes, do que a reescrita inicial - «O que é o *clássico* e o que é o *moderno* em Baltasar Lopes?» -, permito-me recomençar por aqui. Não significa isto que a possibilidade de uma ocorrência do clássico e do moderno na obra de Baltasar Lopes seja, por esta minha opção, descartada enquanto *problema* teórico e pragmático. Significa, sim, que tal ocorrência nunca é dada, sendo sempre problemática, na justa medida em que *clássico* e *moderno* são termos que dão a ver os problemas contidos na própria possibilidade de conceptualização da historicidade do literário, bem como os problemas decorrentes da tradução dessa historicidade em meta-descrição tendencialmente normativa. Por outras palavras, se o moderno é uma possibilidade inscrita em toda a literatura, já que responde àquilo que Paul de Man descreveu como «a possibilidade problemática de poder toda a literatura existir num presente» (De Man, 2000: 188), podendo e devendo pois a questão da modernidade ser desanexada da questão da contemporaneidade, o clássico não é o alotropo simétrico do moderno na estrutura da temporalidade, já que a sua constituição é estranhamente não-histórica.

De facto, quer o entendamos, na expressão de Aulo Gélío, como *classicus scriptor*, i.e., como escritor excelente e modelar, quer, avançando para o contexto pedagógico da Baixa Idade

Média, como autor lido na *dasse*, ou seja, autor lido e comentado nas salas de aula, a apetência, a ansiedade pelo clássico é a apetência e ansiedade pelo não-histórico, por esse salto para fora do irrepitível do momento cuja representação define o moderno enquanto condição necessariamente contraditória da literatura. É neste sentido, aliás, que T. S. Eliot, num ensaio famoso, indexa o clássico verdadeiro da Europa - Virgílio - ao latim enquanto língua morta, clássico de que um Goethe, por exemplo, seria um pálido reflexo, sobretudo por a sua ser uma língua moderna e, logo, viva. Nas palavras de Eliot, «É necessário ir às duas línguas mortas; é importante que estejam mortas, porque através da sua morte recebemos a nossa herança». (Eliot, 1992: 142) A língua morta é condição da irrestrita universalidade do clássico, desde logo porque o morto está fora da história e do conflito: e o clássico é, pois, o resíduo gramaticalizado, i.e., imobilizado e repetível, do esforço de representação do presente irrepitível conatural a toda a literatura, o mesmo é dizer, a toda a modernidade.

Neste sentido, podíamos talvez ver o conflito entre o moderno e o clássico como algo de interno à própria percepção e vivência da modernidade naquela acepção, que De Man recenseia, e depois extrapola, em Baudelaire, segundo a qual se trataria, num plano teórico, do «apelô contínuo da modernidade»: «o desejo de romper com a literatura na direcção da realidade do momento prevalece e, por seu turno, dobrando-se sobre si próprio, engendra a repetição e a continuação da literatura». (De Man, id.: 184) Podemos pois chamar a essa repetição e continuação da literatura, ou à literatura enquanto repetição e continuação que inevitavelmente resgata *mas* mortifica, numa representação, a realidade do momento, o *momento clássico* da literatura, em especial da literatura moderna que tanto dramatizou esse desdobramento sobre si própria. Vista assim a questão, a nota de De Man - «não é de modo algum seguro que literatura e modernidade sejam conceitos compatíveis» (De Man, id.: 165) - torna-se uma boa via de acesso à polarização que proponho entre clássico e moderno na obra de Baltasar Lopes. É, para desenvolver esta acepção despragmatizada do conflito entre o clássico e o moderno, proponho o poema «Saudade de Parafuso», assinado por Osvaldo Alcântara e reunido em *Cântico da Manhã Futura*:

## Saudade de Parafuso

Para Amaldo França

Hoje, dia de finados, meu amigo, fomos ao cemitério  
visitar este nosso companheiro que morreu.  
Na paisagem soturna de ventania e nuvens baixas  
eram quase banais as nossas duas silhuetas,  
você, de um lado do coval anónimo,  
empunhando a sua coroa funerária de rosa-querela,  
eu do outro, apenas com o meu coração túrgido  
de tristeza pelo destino irrevogável dos homens.  
Só agora entendo bem o nosso gesto de amigos.  
O que nos levou àquela campa foi a nossa necessidade  
de encontrar uma ressonância mais pura,  
decantada pela viagem sem itinerário,  
de onde a gente regressa sempre pelo que ficou de nós,  
como um perfume, caro e persistente, que nos persegue  
mesmo depois de se ter esgotado o seu inebriamento imediato.

Genologicamente situado entre a elegia e o epitáfio (mas epitáfio de quem e elegia por quem?), o poema procede por enquadramento rigoroso da cena – um enquadramento clássico, dir-se-ia, aferindo aqui o clássico por um John Ford (a cena é francamente fordiana)<sup>1</sup>. Um «coval anónimo», uma personagem de cada lado, uma delas com uma coroa funerária, uma «paisagem soturna de ventania e nuvens baixas». Um plano fixo, as nuvens conferindo à cena contraluz e profundidade de campo. Mas também, as mesmas nuvens, mais a ventania, dando a ver o drama da temporalidade que o poema finalmente, mas também majestosamente, tematiza desde a palavra de abertura: «Hoje». É muito de notar que este poema genologicamente clássico se dedique, em cenário funerário, à perseguição do momento fugaz do presente enunciado e anunciado pelo «Hoje» inicial. Mas essa perseguição do momento irrepetível decorre num cenário de repetição e esvaziamento do palpável e, desde

<sup>1</sup> Ocorrem-me cenas emblemáticas de *Young Mr. Lincoln* (1939) – Lincoln junto à campa de Ann Rutledge – e de *She Wore a Yellow Ribbon* (1949): a primeira visita, sobretudo, da personagem de John Wayne à campa da mulher.

logo, do corpóreo: esse seria o metadrama em que decorre o drama da temporalidade irrepetível do «Hoje». O «Hoje» de que se fala é o do rito anual da visita ao cemitério no dia de finados; e a paisagem soturna e ventosa transforma corpos em silhuetas, assim como transforma o mundo visível numa alegoria barroca em fundo: um *nemento mori*, não tanto por Parafuso mas pelos que o vão lembrar. O «Hoje» inicial parece ser relançado a meio do poema com o início de verso «Só agora entendo bem...». Mas de facto, este «agora» é a face lutuosa daquele «Hoje», definitivamente finado, como todos os instantes da existência. O «Só agora» é, no poema de Osvaldo Alcântara, o momento em que o texto se dobra sobre o instante contido em «Hoje», afastando-se e afastando-nos dele por força da escrita, i.e., da reflexividade e do clássico. O instante, que era rito anual e por isso ao mesmo tempo único e repetição (a cena sabe a *déjà vu* e é ligeiramente fanada e, por isso, algo cómica), é agora objecto da análise de um sujeito que como que se desloca para o lugar do encenador e realizador da cena (em última instância, o poeta à secretária): o sujeito vê-se à beira do coval anónimo e é nesse momento que nos diz «Só agora entendo bem». O que ele entende bem é uma espécie de imperativo, só traduzível em linguagem fenomenológica: a «necessidade / de encontrar uma ressonância mais pura, / decantada». Aquilo que surge decantado não é obviamente o instante, por definição heterogéneo, inconsequente e desprovido de sentido ou, para usar as palavras do poeta, de «itinerário». O decantado não é o que resta do instante, já que dele nada resta de fenomenal. A decantação é, sim, a perseguição do instante em nós, uma ilusão residual para a qual o poeta sente a necessidade dos bons ofícios de uma figura, a comparação, que traduz essa ilusão em «perfume»: o perfume da memória, o perfume da saudade. «De Parafuso»? Ou de nós, do instante irrepetível em que se declina a nossa mortalidade? Seguramente. Mas, antes disso, saudades daquele momento prévio a toda a escrita, e a toda a representação, em que o instante simplesmente é, em todo o poder da sua presença; ou em que nós simplesmente somos o instante. Esse momento que é o grande tema da literatura moderna, ou melhor, da literatura quando moderna. Esse momento ontologicamente incomensurável à representação, mas que só pode aceder à nossa consciência, à nossa memória ou saudade, àquele momento em que dizemos «Só agora entendo bem» - porque há representação e porque há

linguagem. Só quando se diz «Só agora entendo bem» é que o «Hoje» emerge em todo o seu arruinado esplendor – que é, por isso, e sem descontinuidade, um esplendor funéreo. E, ainda, porque no início de tudo há a linguagem figurada que nos permite tratar a ressonância do instante «como um perfume» e a sequência caótica dos instantes como uma «viagem sem itinerário». Aquilo a que chamamos literatura é esta aporia entre o instante e a representação, entre o dentro e o fora, entre o moderno e o clássico, entre o «Hoje» e o «Só agora entendo bem».

Dito isto, não me custa reconhecer que a resposta à pergunta «O que é o clássico e o que é o moderno em Baltasar Lopes?» deve regredir à versão originária da pergunta - «O que é clássico e o que é moderno em Baltasar Lopes?» - se acaso a quisermos pragmatizar, colocando-a ao serviço de uma versão da modernidade enquanto contemporaneidade: a de Baltasar Lopes e da sua geração, com irrupção pública e «oficial» em 1936. Nesta acepção, o «moderno» é uma narrativa que conta uma história de perda e crise: a da perda do objecto (e, em grau variável, do sujeito) e a da crise da representação. Aquilo a que chamamos agora modernidade, *esta* modernidade, é, em rigor, a tomada de consciência de que a descrição que antes fiz do conflito entre a vivência do presente e a sua representação pode enfim desdobrar toda a sua complexidade. Nesta versão, a modernidade é um destino e uma tortura a que nenhum escritor consciente pode escapar e daí uma máxima como «Il faut être absolument moderne», máxima que me permito lançar contra a frase de Eliot citada há pouco, a propósito da língua morta como condição de existência do clássico: «É necessário ir às duas línguas mortas; é importante que estejam mortas, porque através da sua morte recebemos a nossa herança». Não lanço estas frases uma contra a outra para dar a ver a antítese clássica, mas sim para nelas ratificar a obsessão genética da modernidade, com os seus pais fundadores (Baudelaire, claro), os continuadores (Mallarmé, Rimbaud), etc. É certo que a herança é agora tão ambivalente, entre o uso representacional e o alegórico da linguagem, que é toda a metáfora da genética que é posta em causa, já que esta é uma herança não-reprodutiva. Ademais, se a herança dos clássicos pressupõe em Eliot a morte do seu veículo expressivo, a herança dos modernos pressupõe, pelo contrário, o assassinio ritual do que ficou para trás. Mas, como mais uma vez De Man lembra, na sua leitura de Baudelaire, de

cada vez que um moderno proclama a sua modernidade, está condenado a descobrir «a sua dependência em relação a afirmações análogas que foram feitas pelos seus predecessores literários». (De Man, id.: 183) Por outras palavras, «Quanto maior é a rejeição de tudo o que veio antes, maior é a dependência em relação ao passado». (id.) Em consequência, quanto mais radical a proclamação do moderno como cesura, maior a dificuldade de o presente se manifestar na sua plenitude, já que a sua manifestação só faz sentido numa sucessão de momentos que reintroduz na fenomenologia da temporalidade a interdependência entre passado e futuro.

Aparentemente, Baltasar Lopes não é um destes modernos. Como o autor declarou, por interposto Osvaldo Alcântara, num outro epitáfio, «Capitão das ilhas», o seu perfil é o de um «caçador de heranças», tropo explorado por Gabriel Mariano num ensaio de referência, cuja moldura hermenêutica porém não perfilho. O «caçador de heranças» que agradece a riqueza deixada pelos mais velhos e o seu alargamento «desmesurado» do mundo, é o meta-tropo de toda a geração da *Claridade*. E o nome disciplinar e administrativo da personagem, o seu nome *moderno*, é «o etnógrafo». Ora, o etnógrafo é aquele que recenseia particularismos, descreve práticas, quer dizer, *escreve sobre* elas, textualiza culturas. O escritor como etnógrafo é, como sabemos, uma figura moderna, de ascendência romântica mas de vasta descendência, modernista inclusive: pensemos em William Carlos Williams ou Mário de Andrade ou tantos outros. Chiquinho é, também ele, «caçador de heranças», que ambiciona recolher no seu grande «ensaio». Mas a sua situação enquanto etnógrafo é estruturalmente ambivalente, como se pode perceber no passo seguinte:

‘Tinha de escrever o meu ‘ensaio’. Esta preocupação estudiosa determinava os meus passos no Caleijão. Eu não sentia mais a curiosidade desinteressada que me levava às conversas lentas de nhô Chic’Ana e de nhô João Joana. Filtrava as histórias de nha Rosa Calita através do meu interesse ‘científico’. Como na minha infância, queria ouvir mais e mais histórias. Elas eram expressões das mensagens da minha gente. Sentava-me junto de Lela e Nanduca, como nos outros tempos, mas agora eu ia aos serões munido de papel e lápis, em cata de apontamentos para poesia folclórica e de contos para a Antologia Popular Cabover-

deana. Nhô João Joana, nhô Chic'Ana, Antonio Benvinda, eram 'documentos' para mim, elementos para o ensaio 'vivo', com base na 'humanidade palpitante', que eu teria de escrever.

Não raro, porém, esquecia-me do 'Erudito', do Grémio, da Antologia e do ensaio que Andrezinho esperava. Vivia então no mundo que as histórias punham ante meus olhos. (*Chiquinho*, p. 259)

Creio que este passo deve ser lido no seu diacrítico decisivo, as aspas, que distinguem «ensaio», «científico», «documentos», «vivo», «humanidade palpitante», «Erudito». Aparentemente, o diacrítico marca epistemicamente o texto, distribuindo, de um lado, a «matéria humana e cultural» - que agora também eu assinalo com aspas - e, do outro, a tradução da matéria em «descrição etnográfica». Ora bem, não parece difícil perceber que onde está «ciência», de facto deveria estar «literatura», pois literatura é aquilo que este recenseamento etnográfico de facto é. E não me refiro sequer a literatura *realista*, como no tropo oitocentista «humanidade palpitante», ou na transformação de sujeitos em «documentos». Refiro-me sim, e antes disso, ao acto de «escrever sobre», ou de «descrever», em que o «caçador de heranças» parece oscilar entre a decalcomania e a alucinação ou, num outro jogo de linguagem, entre a representação e a alegoria, ou ainda, e para voltar ao texto, entre o «ensaio» e o «mundo que as histórias punham ante meus olhos», com uma tendência fatal para deslizar para este. As aspas em «Erudito», o nome ideológico de Andrezinho, o líder da geração, dão-nos aliás a ver a contaminação literária desta erudição etnográfica: a literatura é uma insaciável etnografia, como Baltasar Lopes confirma em *Chiquinho* (uma obra que é um impressionante arquivo filológico daquilo a que em Garrett se chamava *idiotismos*); mas o fundamento desta prática descritiva é a *grafia* com que Chiquinho contamina irremediavelmente o mundo da sua infância ao chegar «aos serões munido de papel e lápis». A escrita separa para sempre Chiquinho do seu mundo - «Eu não sentia mais a curiosidade desinteressada que me levava às conversas lentas de nhô Chic'Ana e de nhô João Joana», diz ele. «Filtrava as histórias» -, exila-o da sua cultura oral, lança-o nos dilemas (notavelmente silenciados) da diglossia, introduz a potência alegórica da escrita e com ela o drama, que o etnógrafo moderno regista, do fosso entre os instrumentos de representação e os objectos: esse fosso que neste texto a proliferação de aspas assinala.

Se esta é uma possível descrição moderna de Baltasar Lopes, onde recensear o clássico? Já o encontramos no epitáfio, mas agora, e como o tempo escasseia, sugiro que nos encaminhe rapidamente para o *locus* por eleição do clássico enquanto autor ensinado na *dasse*: a sala de aula. A escola em que decorre a acção é o Seminário Liceu de S. Nicolau e a aula em que vos convido a entrar é a de Latimidade. Há na obra de Baltasar Lopes duas formas de entrarmos nessa aula: o conto «Muminha vai para a escola», um dos cumes da arte do autor; e certas passagens de *Chiquinho*. Ambos os textos são hoje uma preciosa arqueologia da pedagogia dos estudos clássicos - e, tendo em conta o destino desses estudos nos níveis médio e superior de ensino, estes textos esmagam-nos pelo contraste de uma didáctica, e uma cultura, que produzia de facto «negros greco-latinos», para retomar uma expressão de Senghor muito do agrado de um outro escritor cabo-verdiano, João Vário, e seguramente também do agrado de Baltasar Lopes. Por exemplo, em «Muminha»: «Isto [o «entendimento coriáceo» de um certo aluno] exasperava o velho latinista [o Sr. Cónego Silva], que tinha as mais fundadas esperanças de que depois do treino adquirido com o hexâmetro dactílico catalético de Virgílio na primeira parte do ano a métrica horaciana seria água chilra para todos os alunos». (p. 46)

Entretanto, opto por um excerto de *Chiquinho* em que a personagem nos apresenta o seu tio Joca, ex-escolar do Seminário de S. Nicolau. O excerto não é breve mas justifica-se:

- Titio, você tem uma leitura muito bonita...

E ele contou-me que tinha sido um bom aluno do Seminário. Aprendeu a pronunciar com o Cónego Coimbra. Não era para se gabar, mas como ele não havia para reconhecer e classificar as figuras da Estilística. Os companheiros até lhe puseram o nome de Joca Metonímia.

- O Cónego Silva era nosso professor de Latim. Sabia o Virgílio de cor. Quando alguém dava uma silabada ou errava na tradução, o Cónego Silva arrepelava-se: 'Tá quieto, Virgílio! Oh menino, cuidado! Virgílio está debaixo da mesa a puxar-me pelas calças... 'Tá quieto, Virgílio!'

Meu tio entusiasmava-me quando recordava os seus tempos de latimidade. Ia buscar um virgílio muito bem conservado e mostrava-me versos. (pp. 51-2)

Como não reconhecer a marca do clássico num autor com a desfaçatez de criar uma personagem com a alcunha de Joca Metonímia? Mas sobretudo, como não reconhecer o clássico numa passagem tão retoricamente construída (tão programática, dir-se-ia) entre o antropomorfismo e a metonímia? Que é como quem diz, entre o Virgílio que, debaixo da mesa, puxa as calças ao professor – e, por metonímia, as orelhas ao estudante – e o Virgílio «muito bem conservado» que o tio vai buscar? A edição que uso, e que reproduz o fac-símile da primeira edição, grafa este último virgílio em minúscula, «lapso» que o Word tenta a todo o instante corrigir, obrigando-me a voltar atrás e a impor a minúscula (supostamente) filológica. Não sei se é de facto lapso (a 1ª edição abunda neles) mas gostaria de pensar que não. Porque me agrada a ideia de que a metonímia «Ia buscar um virgílio» (tive de voltar a impor-me ao Word...) se reforça aqui de uma familiaridade à qual a minúscula é indispensável. Mais ainda, agrada-me pensar que esta metonímia com que o trecho de certo modo encerra, encerrando Joca Metonímia no círculo da sua paixão virgiliana, não é um acaso da criação mas um exercício de estilo «em sala de aula» ou, se se preferir, uma demonstração de virtuosismo retórico. Porque este Virgílio *sub specie* metonímica é, em verdade, o tropo de uma cultura crioula que tem lugar para e sabe dar uso ao clássico, que aqui não é de todo o clássico da Europa unida no latim e na Roma imperial (a romana e depois a católica), como pretendia Eliot, mas sim o clássico que integra a família de Joca Metonímia, esse nome perfeito para Cabo Verde ou para responder enfim à pergunta sobreposta à afirmação do meu título: O que é clássico e o que é moderno em Baltasar Lopes? **Joca Metonímia.**

Ou, se me permitem uma metonímia final, por recurso a um poema famoso de Carlos Drummond de Andrade (pois sabemos como a *Claridade* se pensou metonimicamente face ao modernismo brasileiro), uma forma de responder ainda a esta pergunta, e que a meu ver enuncia a grande inteligência com que Baltasar Lopes viveu esta questão, seria simplesmente esta: «É como ficou chato ser moderno, / Agora serei eterno».

## BIBLIOGRAFIA

- ELIOT, T. S. (1992) *Ensaio Escolhidos*, Selecção, Tradução e Notas de Maria Adelaide Ramos, Lisboa, Livros Cotovia.
- DE MAN, Paul (2000) *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, Lisboa-Braga-Coimbra, Livros Cotovia-Angelus Novus, Editora.
- LOPES, Baltasar (1993) *Chiquinho*, Linda-a-Velha, ALAC, 7ª ed. portuguesa (3ª fac-similada).
- LOPES, Baltasar (1987) *Os Trabalhos e os Dias*, Linda-a-Velha, ALAC.