

CAPÍTULO V

A construção

SUMÁRIO. — O D. João de Junqueiro e o D. João lendário. — Que é uma figura simbólica e onde vai entroncar a do poeta. — Transmissão de uma guitarra. — Escada de Jacob ao invés: do idealismo à perversão. — Responsabilidade dupla de D. João. — Pobreza de «humanidade» no poema — Mutações à vista. — Superabundância de lufanar. — Nulidade da obra restante no ponto de vista da construção (1).

Embora para Junqueiro, como vimos, seja secundário que alguém execute as obras, averiguado que as «concepções belas e grandiosas» não eram uma nem outra coisa, vejamos como êle as realizou artisticamente.

Voltemos à *Morte de D. João*, a tal primeira parte da trilogia.

O D. João junqueiriano não é o da lenda; é outro, pessoal. É um pobre diabo, poeta lírico, filho de uma meretriz, abandonado na soleira de uma porta, e que depois de uma infância torturada, vai dar com os ideais no *boudoir* de Impéria, figura também junqueiriana e por isso desconexa, torpemente singular, cheia de jóias, mergulhada em luxo, resplandecente de brilhantes e simultaneamente caída em suja crápula, em bacanais torpes de taberna, rodeada de bêbedos e

(1) Êste livro estava escrito na quasi totalidade [só os dois últimos capítulos apenas sumariados] quando por um amigo comum, sabedor da existência de êste meu, tive conhecimento da publicação dos *Ensaio*s, T. I, de António Sérgio, a quem eu nessa altura ainda não conhecia. Nesse livro, Sérgio coloca-se expressamente no ponto de vista etico-social para julgar a obra de Junqueiro, obra de cujo valor literário se ocupa entretanto com penetrante visão. Isso me obrigou a cortar de êste capítulo V algumas coisas que seriam repetição do que vem nos *Ensaio*s e que eu subscreveria sem restrições.

bêbedas que falam como arrieiros. As heroínas de tais festas apresentam-se com trajes

Desfeitos e tingidos
pela segunda vez,

usam joias de *plaquê*, diamantes falsos (em outros passos do poema são verdadeiros) ⁽¹⁾, algumas *cheiram muito a alho* (!) e a própria Impéria, trágicamente misteriosa, a quem os criados tratavam por «condessa», nessas ceias onde se acotovelam fardas, grã-cruzes, e burgueses moldados pelo merceiro de há cinquenta anos, come «bifes ensangüentados», declarando que costuma calçar luvas de seis tostões. Um requinte de gastronomia e de elegância espiritual na conversação.

O D. João porém é o que mais importa. Quando Junqueiro diz que muitos outros poetas cantaram D. João, esquece (é seu defeito constante, o do esquecimento) que o seu D. João não é o de eles, porque não é o da lenda. Aqui não se trata da reinterpretação de uma figura lendária; essa

(1) Pág. 146.

Reluzem joias de milhões de francos
Em corpos triviais do mesmo preço.

Pág. 148.

E nos peitos suados, gordurosos (!!!)
Como grandes escarros luminosos
Ardem os diamantes.

Pág. 232.

E sabiam contar coisas libidinosas
Com frases de soldado e um ar de arquidquezas

Pág. 233.

... nas pedras preciosas
Ordinários cristais com venenosos brilhos...

Para notar que nesta última página se diz sentir-se ali «a asa flamejante dos vícios delicados», o que tira a possibilidade de tratar-se de uma fase de decadência, hipótese aliás incompatível com o contexto, principalmente com o monólogo de Impéria. (Pág. 234 a 237).

pode ser a origem de obras geniais. Shakespeare e Goethe são exemplo flagrante. Trata-se apenas de uma figura mísera, a que Junqueiro chama D. João, como poderia ter chamado D. Tancredo. O traço de união consiste apenas em serem ambos conquistadores e em ter o segundo, filho espiritual de Junqueiro, achado a guitarra do outro!

Ora uma figura simbólica — certamente não o ignorava o poeta — é ou uma figura cuja realidade transcende pela complexidade e profundidade a vida individual — exemplo: Fausto ou Hamlet — ou uma figura cuja realidade pode considerar-se um *subtractum* dos que pertencem à mesma categoria, sendo êsse *subtractum* pôsto em relêvo máximo no desenrolar da personalidade perante a vida; neste caso a figura não tem transcendência alguma. Exemplo: Tartufo ou Harpagão.

O D. João junqueiriano não é evidentemente da primeira, mas dificilmente enquadra na segunda categoria, onde não abundam os poetas líricos de tal condição e muito menos para exemplificar a série extravagante (como quási tôdas as séries pelo autor estabelecidas) de personagens em que encarna o D. João, e vêm referidas no *Prefácio* da obra. Apesar-de isso apresenta-o como simbolo e só pode fazê-lo no segundo sentido. Pois é essa mesma figura, simbólica por generalização de um carácter dominante, expressão sintética de vícios espalhados na sociedade, com todo o aspecto exterior da personalidade tangível, comum, sem lhe faltar sequer a biografia explicativa, que súbitamente conta como facto real ter achado a guitarra do D. João lendário! É como se em um drama moderno, um personagem principal, ao entrar em uma sala preocupado, contasse com a maior naturalidade, sem ironia, como facto real, que acabava de encontrar-se no jardim com o fantasma de Banquo.

E a fôrça construtiva não pára aqui.

Anuncia o poeta que tirou a D. João «todos os encantos

poéticos»... entregando-o à polícia correccional. Não entregou nada, não tira coisa alguma. Fêz um D. João para seu uso, como veio depois a fazer com a metafísica e uma síntese à sua maneira, como com a vida da natureza. E como coisa que se entende claramente, sem dificuldade, acrescenta:

«F'i-lo partir do idealismo, do sentimentalismo, para o conduzir à dúvida, ao tédio, à indiferença, ao *espírito*, ao deboche, à falta de carácter».

Aqui está uma escala naturalíssima para Junqueiro: começar no idealismo e acabar na falta de carácter. Querem-no mais simples?

Poderá dizer-se que é um caminho *possível* e que o poeta o escolheu; mas não é tal. Pode haver quem seja aos vinte anos idealista (no sentido que Junqueiro ali deu à palavra e não é o mais próprio) e aos quarenta clínico. O que não há neste caso é uma transição *necessária*, nem sequer uma transição de lógica dependência. Se um romancista fizesse viajar um personagem, e para explicá-lo dissesse em prefácio: «Fi-lo partir de Vila Franca de Xira para o levar à Pérsia, à China, à Polinésia», todos ririam da frase. Pois lógicamente é idêntica a frase de Junqueiro quanto ao trilho espiritual do seu herói. Junqueiro pretendia neste passo afirmar a influência deletéria de certa literatura romântica. Admitamos isso, que deveria ser longamente discutido para chegar a mais precisa conclusão. Contrapor aquele pseudo-realismo tonitroante e vácuo ao que chama erradamente idealismo nem melhorou a arte nem purificou a tendência. O êrro do nosso romantismo decadente — e foi-o a poucos passos do início — nem era o amoralismo nem a perversão, que o romantismo não inventou, embora os utilizasse a seu modo, como tôdas as correntes fazem; o êrro grave era, acima de tudo, estético; era o amaneirado, o pelintra, o lacrimajante, a fatalidade chocha, era, em suma, êsse felatorismo psicológico de que se fazia a morbidez literária e intelectual. E a isso não se

dava remédio com retumbâncias ôcas em que soavam como motivos, as palavras «lupanar», «podridão» e congéneres. Junqueiro via mal o problema e a solução que lhe dava era ordinaríssima.

Voltando à série: Ou a escala representava, como era intuito do autor, uma tese defendida, ou era uma pura tolice. (No primeiro caso era tolice também, mas mais obscura). A afirmação só pode ser inteligivelmente errada se produzida como progressão lógica de origens compreensíveis e resultado quási adivinhável. Se o D. João podia partir de qualquer outro ponto, lá se vai a tese, lá se vai o simbólico, lá se vai a figura. E de facto vai, da mesma maneira, por outros defeitos igualmente graves. Na verdade, curioso simbolismo êste, de um rapaz arrastado desde criança pelo infortúnio, vencido pela devassidão de um meio corrupto só depois de uma resistência heróica, e que representa, segundo o prefácio da obra, alferes raptos, padres devassos, burgueses crapulosos, etc., emfim, todos os que compunham o meio perversor e se sintetizam no D. João, que *fez o lupanar*. Trata-se pois de uma confusão mágica de duas figuras no cérebro pouco firme do poeta. Tomadas à letra as afirmações, como é freqüente em Junqueiro, não dão sentido que se aproveite.

O autor observa ainda, acentuando, que o seu D. João é duplamente responsável (*duplamente* porquê?) porque «à medida que vai perdendo a dignidade vai adquirindo a inteligência, a crítica. Que quer isto dizer? que a perda da dignidade o torna mais lúcido?! que a lucidez progressiva o torna mais devasso?! No primeiro caso, que há-de êle fazer-lhe? Tornar a burro para ser mais digno? E no segundo? Tornar-se digno para ser mais burro? E que significa em qualquer dos casos declará-lo *duplamente* responsável? Se até nisto o desgraçado está condenado a *piétiner sur place* e sem apelação, porque *à medida que* vai perdendo a dignidade

é que vai percebendo a lama em que caiu! Demais, êle já nascera, filho do vicio e da treva,

Como pomba dolorida
Já votada ao sacrificio (pág. 68)

Resumo: charada a prémio.

*
* *

Ainda há mais:

Êste poema barulhento e desconexo tem duas figuras: Impéria e D. João. Na literatura portuguesa, pobríssima de figuras, quasi nua de drama, o poema podia inaugurar um ressurgimento, ou marcar excepção gloriosa. Pois é quasi todo constituido por descomposturas e declamações do autor, e restos do mais trivial do romantismo contra quem Junqueiro erguia a clava em grita.

A *Introdução* — quarenta e quatro páginas de alexandrinos emparelhados, podia ter sido posta em qualquer outra obra de Junqueiro. Exposição vulgar de vulgaríssimas ideas, a nota única que a aproxima de êste livro em especial é dizer em verso que D. João e Jehovah são a causa de *isto tudo*. Passemos sôbre o facto de simbolos do observável, obtidos por generalização, tornados *causas*, e adiante.

A primeira parte (pág. 47 a 62), descrição da cidade — *Babilónia* — novas descomposturas de mão na cinta e pé batido, e uma gota de poema, aliás sem grande profundez: a mulher que passa fugidamente e expõe o filho. Passa tôda a gente, ninguém quer saber de êle, a ponto de o pobre agonizar, chorando; mas, ao que depois se vê, alguém o salvou da morte por um fio, visto êle aparecer já poeta.

Segue-se o que podia chamar-se o *fadinho da orfandade*. (Pág. 65 a 71). Depois o retrato e biografia de Impéria (pág. 75 a 85), as *Ilusões* (pág. 89 a 92) em que se refere a

paixão do poeta; a *Vita nuova* (pág. 95 a 97), versos de apresentação dos do herói do poema e que não passam de árida e insípida chocarrice; o poema de D. João (pág. 98 a 108); uma «scena de balcão» horrivelmente frívola e rasteira, em que nem êle tem paixão, nem ela sarcasmo, nem qualquer de êles jeito no que diz. Finalmente, o *Cair do azul*, bacanal desfeita e suja em que entra o poeta, que chora de pura mágoa ao ver «a sua Julieta, a Messalina».

Temos portanto na primeira parte de um poema destinado a criar um tipo simbólico e explicá-lo por uma evolução espiritual determinada, que só algumas escassas páginas (menos de onze — pouco mais de cem versos setessilábicos) nos põem no conflito.

O resto, declamação, descompostura.

Fixemos pois que a primeira parte acaba com o intróito no bordel.

A parte segunda abre por um prelúdiozinho — *Melancolia* — que parece (contra o que Junqueiro afirma e na personagem principal quiere exemplificar) a ameaça de que não se foge ao destino. E logo a seguir, porque a *Melancolia* é um intermédio lírico, reaparece o lupanar. Observarei, sem insistir, a encenação perfeitamente romântica — do pior, do mais convencional do romantismo — do sono de Impéria, que está a dormir quando o poeta chega, e a frase de ela «entrea-brindo os olhos lânguidos»:

Rosas, fechai-vos, não tombeis da haste!

Nem falta o cenário de circunstância e o poeta a declamar perante a bela prostituta adormecida:

O raio estala! Que infernais bramidos!

Quasi se espera ouvi-lo recitar o *Anjo sem pátria, branca fada errante*, e ela responder-lhe: *Não voltes, mais trovador!* como na *Judia*, que fêz delirar o fêmeaço elvirico

de certa época. O símile é tanto mais justo quanto, além da semelhança de estilo ridiculamente vago, Impéria, como a *linda hebreia*, não se sabe onde nasceu. Ninguém ignora que o romantismo achava sempre de bom gosto o *je ne sais où*.

Nasceu no Egito, na Turquia, em Roma?

Note-se, já que fiz a aproximação, que a série de T. Ribeiro: — Em Jaffa? em Malta? em Nazaré? no Egito? — é muito mais equilibrada. Em Junqueiro até esta é desconexa: «Egito Turquia, Roma», é uma série disparatada. O ser uma pergunta de resposta indeterminada não autoriza uma acumulação «qualquer» de nomes geográficos.

Também esta diz ao poeta, embora por motivos diversos, mas igualmente generosos, que se vá embora. E chama-lhe *pombinha*, ridiculamente romântico diminutivo.

Cumprе observar que parece ser esta a continuação da scena final da primeira parte, adrede interrompida. Esta interrupção é processo que pode, quando bem usado, realçar admiravelmente a situação ou a expressão. Há suspensões modelares, como a de Camões, que começa:

Um ramo na mão tinha. . — Mas oh, cego!
eu, que cometo insano e temerário
sem vós, ninfas do Tejo e do Mondego,
por caminho tão longo, incerto e vário;
.....

suspensão que finda muito bem o canto, para que a narração, por sinal admiravelmente encadeada, se retome no canto seguinte com perfeita naturalidade :

Na primeira figura se detinha
O Catual, que vira estar pintada
Que por divisa um ramo na mão tinha...
.....

Aqui, porém, no poema de Junqueiro, ficamos hesitantes, porque na primeira parte há um *esplêndido luar da primavera* (pág. 127) e na segunda não só não há astros *do céu no torvo engaste* (pág. 143) mas até a tempestade, que aliás não tinha ainda começado, *redobra de violência*, como diz a rubrica de pág. 151. É um pouco de estranhar; mas havemos de admitir a tão pequena distância, e ainda no ádito da dissolução moral de D. João, duas vezes o bordel, duas vezes a festa, duas vezes a Impéria adormecida e duas vezes o poeta a contemplá-la? Esta parte chama-se «Romanticismo»; no final o poeta prega a Impéria uma de aquelas descomposturas de desmanchar, verdadeiramente judaicas.

Pausa. Vem *O Cair das folhas*. O poeta D. João declama e diz que gosta de velhos; chora a desdita sua em termos que davam jus a designar esta parte pelo nome de *romanticismo*.

Muito bem. Esmagada e insultada a impura pelo futuro D. João, que é ainda um quási Lohengrin de pureza e lhe deu a sacudidela quando prestes a cair-lhe nos braços, o número IV, *Ruínas* (*Ruínas*, porquê?) mostra-nos o poeta, já crisálida de D. João convertendo-se à pouca vergonha — onde? — No templo (!) que fica defronte do bordel, depois de dizer muita coisa flamante ao Cristo crucificado e aos cadáveres que estão em caixões... no templo. Esta scena, terminada pelas bobices da conversa com o diabo, nem tem grandeza, nem elevação de pensamento, nem sátira contundente. É pobríssima de expressão e plano. Ninguém ignora que só a audácia genial pode sem ridículo tocar no misterioso ou no transcendente como realidades tangíveis, até para satirizar. Só com um Shakespeare se admitem o espectro de Hamlet ou de Banquo ou as feiticeiras de *Macbeth*. O ridículo é o litoral traiçoeiro do trágico, coalhado de recifes e cachopos; só o marítimo de raça não encalha.

Deu justa origem a divertido comento a frase de Fr. Ber-

nardo de Brito: «Como se sabe, quando Baco esteve na Índia»... Pois caso análogo aqui se encontra.

O poeta é pregoeiro das realidades, quer a natureza interpretada pela ciência, declara-se inimigo de toda poesia não revolucionária, pretende castigar os vícios do seu tempo, cria um tipo que interpreta (extravagantemente embora, mas isso é outra questão), traça-lhe a biografia para o fazer bem tangível, bem real, bem representativo e põe-o, com o maior despropósito de tempo, de situação e até de local, a falar com o diabo! Escusado será dizer, porque é verificável por toda pessoa lida, e referências do autor o confirmam, que há grande reminiscência do *Fausto*; mas o diabo cho-carreiro e grotesco, de intervenção desnecessária e palavra grosseira, é o documento da incompreensão total de Junqueiro da intenção e significado do Mefisto de Goethe. Não farei aqui o paralelo, que seria rebaixar a concepção de Goethe; basta-me afirmar a existência da sugestão e a prova berrante de ininteligência da figura. Eça de Queiroz, a princípio influenciado, como é sabido, pelas traduções francesas de Heine, e dando largas ao seu romantismo exuberante, escreveu também nas *Prosas Bárbaras* uma história confusa em que o diabo figura. Assinale-se que por vezes a ironia rompe (o diabo é facilmente concebido como ironista) mas o influxo do satanismo estranho achou nele um eco incomparavelmente mais perfeito. A verificação é fácil; coisas há que se mostram, por ser desnecessário demonstrá-las. Demais, o facto é bem compreensível, dada a subtilidade do espírito de Eça e a pesada imobilidade do de Junqueiro, documentada no pesado de sua ironia, no martelado de seu ritmo, no grosseiro de seu realismo, em todos os caracteres de sua poesia, que adiante veremos devagar.

A parte terceira é o fim. O curioso passo da guitarra, que já aludi, o encontro com Impéria, já desdentada e «apodrecida» (palavra que Junqueiro ali repete com uma vo-

luptuosidade que parece um pouco desculpável coprofagia moral), a scena dos palhaços e a morte.

Como concepção, estreitíssima; como construção, nula.

Em *A Velhice* não vale a pena falar aqui ⁽¹⁾.

A bem dizer, como poemas de construção, Junqueiro a-pesar-das trilogias de quatro partes e de querer fazer de *Os Simples* um poema, tem apenas *A Morte de D. João*, e a *Pátria*. Já vimos a concepção trágico-burlesca de esta obra. Figuras que passam, cortejo caricatural de fantasmas trapalhões e mal falantes, e o Doido a declamar o que Junqueiro pretendia dizer e por isso a falar contraditóriamente. É destino. A directriz do poema, a sua pobreza de orientação, foram penetrantemente expostas por A. Sérgio e dispenso-me por isso de mostrar êsse aspecto. Limito-me a notar a circunstância sintomática de um poeta que pretende ser filosófico, científico, construtor de ideias, partidário de «concepções belas e grandiosas» e que só nestas duas obras, aliás falhas, tentou realizar o seu objectivo, atraído em uma de elas a sua própria concepção da Arte. Faltava esta contradição ao vivo rosário de contradições que foi Junqueiro.

(Continua).

Viana de Almeida

(1) A pág. 12 e 13 das *Prosas Dispersas*, Junqueiro repudia a *Velhice*... concedendo generosamente que tem belas coisas (menos do que o autor supõe) mas afirmando que é um livro superficial, estreito e por vezes abominável. Há a propósito de «O Melro» uma análise, deliciosa de ironia, de Cirillo Volkmar Machado, em que o pensador fica feito em farrapos. Esta opinião do autor merece registro; mas não me liberta de falar de êsse livro, porque já era minha tenção não lhe fazer referência especial, visto êle ser constituído, como diz o autor em Prefácio, por cinquenta poesias «que são cinquenta balas (!)» partidas de vários pontos contra o mesmo alvo. Claro que na qualidade de crítico, embora ocasional, nada tenho com o paiol de munições de qualquer poeta.