

## SÁTIRA E PARÓDIA EM ALBERTO CAEIRO E MAX JACOB

ADALBERTO L. VICENTE

Em seu livro *Alberto Caeiro. Descobridor da Natureza?* (1985), Maria Helena Garcez propõe uma leitura desse heterônimo a partir da questão religiosa. Segundo a autora, a poesia de Caeiro estabelece um diálogo com a visão cristã de mundo, contestando não apenas tal visão, mas também a linguagem poética que dela deriva. Para atingir seus objetivos, Caeiro utiliza em certos poemas a paródia e a sátira como instrumentos de crítica e de reavaliação do cristianismo. Os mesmos procedimentos literários podem ser encontrados em Max Jacob (1876-1944), poeta contemporâneo de Pessoa, mas cujo universo poético é completamente diverso do heterônimo pessoano, embora a temática religiosa ocupe também em sua obra um lugar de destaque. Apesar de sua conversão ao catolicismo, Jacob apresenta em alguns dos seus poemas em prosa uma atitude dessacralizadora, parodiando e satirizando o texto bíblico e o universo religioso. Nosso objetivo aqui é, partindo dos procedimentos comuns aos dois autores - a paródia e a sátira -, verificar como eles se inserem em concepções poéticas distintas, mas que têm em comum o fato de estabelecerem relações críticas e intertextuais com autores ou textos precedentes. Quanto à obra de Max Jacob, limitar-nos-emos a comentar os poemas em prosa de temática religiosa inseridos nos livros *Le cornet à dés* (1917) e *Le cornet à dés II* (1955), uma vez que tais obras constituem, segundo a crítica, o ponto culminante da criação poética do autor. Os poemas atribuídos por Fernando Pessoa a Alberto Caeiro e a numeração correspondente a cada um deles foram transcritos da edição preparada por Maria Aliete Galhoz para a Companhia José Aguilar Editora (Pessoa, 1969).

Antes de iniciarmos as discussões sobre a produção poética dos dois autores, convém que se façam algumas considerações sobre os conceitos de paródia e de sátira que estarão orientando este trabalho.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma Teoria da paródia - ensinamento sobre as formas de arte do século XX* (1985), procura uma definição de paródia que ultrapasse as conceituações simplistas dos dicionários e manuais e parte, nesta busca, das diversas manifestações da paródia na arte deste século. Neste estudo, a autora lembra que as definições tradicionais da paródia a caracterizam como uma imitação burlesca, ridicularizadora de uma obra anterior, o que gera muitas vezes a confusão entre paródia e formas próximas tais como o pastiche, o burlesco, a farsa, o plágio, a citação, a alusão e, em especial, a sátira.

Analisando não só a literatura, mas também outras formas de arte do século XX, e colocando-se numa perspectiva pragmática, Linda Hutcheon vê necessidade de um alargamento no conceito de paródia, fazendo com que o seu “ethos” percorra uma escala que vai do ridicularizante ao respeitoso.

A possibilidade da paródia possuir um “ethos” não ridicularizante está, segundo a autora, na própria etimologia da palavra:

*“A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego parodia, que quer dizer “contra-canto”, e ficam por aí. (...) O prefixo para tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles - o de “contra” ou “oposição”. (...) Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. (. . . )*

*No entanto, para em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É esse segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas.” (1985, p. 47-48).*

Partindo desse princípio, a autora chega a uma definição mais ampla e neutra da paródia:

*“A paródia é, pois, na sua irónica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica*

*entre o texto de fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva.”(1985, p. 48)*

Do ponto de vista formal, a paródia é então “transcontextualização” e “inversão”, “repetição da diferença”, ou seja, a paródia é, ao contrário da sátira, sempre intertextual, ou nos termos de Hutcheon “intramural”. Aqui está um dos pontos fundamentais para a distinção entre as duas formas, pois “a paródia não é extramural no seu objetivo, a sátira o é.” (Hutcheon, 1985, p. 62) Do ponto de vista pragmático, embora a sátira conserve, como a paródia, a mesma distância crítica (ironia), seu “ethos” é geralmente agressivo, às vezes ridicularizante e cômico, e seu “alvo” é sempre moral ou social. Tendo em vista os conceitos acima, passaremos primeiramente à abordagem de alguns aspectos da poesia do heterônimo Alberto Caeiro, para em seguida verificarmos como Jacob utiliza procedimentos semelhantes, mas dentro de um outro universo poético.

## **ALBERTO CAEIRO**

No apontamento solto do heterônimo Ricardo Reis, publicado pela Editora Aguilar como introdução aos *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, encontramos não só uma avaliação crítica, na qual Reis aponta o que segundo ele constitui alguns “defeitos” do seu Mestre, mas também informações importantes a respeito da poesia do mesmo e que acabam por revelar o projeto poético no qual Pessoa inclui o heterônimo Caeiro. Transcrevemos a seguir as passagens mais significativas quanto a esse aspecto:

*“Nestes poemas aparentemente tão simples, o crítico, se se dispõe a uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos. Tomando por axiomático aquilo que, desde logo, o impressiona, a naturalidade e*

*espontaneidade dos poemas de Caeiro, pasma de verificar que eles são, ao mesmo tempo, rigorosamente unificados por um pensamento filosófico que não só os coordena e concatena, mas que ainda mais, prevê objeções, antevê críticas, explica defeitos por uma integração deles na substância espiritual da obra. Assim, dando-se Caeiro por um poeta objetivo, como é, nós encontramos-lo, em quatro das suas canções, exprimindo impressões inteiramente subjetivas. (. . .)*

*Tudo isso, porém, é verdadeiramente o espírito pagão. Aquela ordem e disciplina que o paganismo tinha, e o cristismo nos fez perder, aquela inteligência raciocinada das coisas, que era seu apanágio e não é nosso, está ali. Porque, se fala na forma aqui está a essência. E não é a forma exterior do paganismo - repito - que Caeiro veio reconstruir; é a essência que chamou do Averno, como Orfeu a Euridice, pela magia harmônica (melódica) da sua emoção. (. . . )". (Pessoa, 1969, p. 201)*

Em síntese, a poesia atribuída a Caeiro pretende resgatar o espírito pagão na sua essência, isto é, fazer revigorar o racionalismo e a objetividade dos antigos que o cristianismo veio obscurecer. Além disso, Reis aponta para os pólos de tensão da poesia de Caeiro: aparência de simplicidade com elementos “cada vez mais complexos”, “naturalidade e espontaneidade” encobrindo “um pensamento filosófico” que “coordena” e “concatena” e que, porque “prevê objeções” e “antevê críticas”, assume uma natureza dialógica, às vezes pedagógica e até proselitista (“Sejam como eu - não sofrerão”, escreve o heterônimo no poema [237]).

A retomada do paganismo é fundamental para o entendimento do heterônimo Alberto Caeiro. Este, juntamente com Ricardo Reis e António Mora, inclui-se no projeto de Pessoa para um “neopaganismo português”. Na visão pessoana do paganismo, três coisas, segundo George Rudolf Lind, são essenciais: “1 - ‘a pluralidade dos deuses como essência da mitologia’; 2 - ‘a adoção da criação como ideal humano’ e 3 - ‘a concepção do universo como fenômeno essencialmente objetivo” (1970, p. 101)

É no terceiro ponto apontado por Lind, isto é, na tentativa de ver objetivamente a natureza, que Alberto Caeiro tem seu papel dentro do projeto neopagão de Pessoa. A redução do paganismo ao objetivismo

leva-o a estabelecer como critério de realidade apenas aquilo que é exterior; que pode ser captado pelos sentidos na sua pluralidade. A rejeição constante do ato de pensar, e a valorização do ato de ver, que aparece na poesia de Caeiro, talvez provenha do fato de que o pensamento une, classifica, estabelece relações e analogias, afastando-se assim da objetividade, fazendo com que a “consciência individual” venha impor sua subjetividade à realidade exterior. Segundo Lind, na visão de Pessoa “nós falseamos a pluralidade dos fenômenos naturais na medida em que os relacionamos com a nossa consciência individual e, assim fazendo, os unificamos. Alberto Caeiro não se cansará de exaltar um fenomenalismo sem reservas como única maneira adequada de encarar o mundo e como fundamento da sua própria poesia”. (1970, p. 202)

O “Grande Segredo” que Caeiro vem anunciar é, portanto, a volta a esta visão objetiva que faz da natureza “partes sem um todo”, da qual não participam os “poetas falsos” e aqueles que estão contaminados pela “doença das nossas idéias”. É o que nos diz o poeta no poema [252]:

*“Num dia excessivamente nítido,  
Dia em que dava vontade de ter trabalhado muito  
Para nele não trabalhar nada,  
Entrevi, como uma estrada por entre as árvores,  
O que talvez seja o Grande Segrêdo,  
Aquele Grande Mistério de que os poetas falsos falam.*

*Vi que não há Natureza,  
Que Natureza não existe,  
Que há montes, vales, planícies,  
Que há árvores, flores, ervas,  
Que há rios e pedras,  
Mas que não há um todo a que isso pertença,  
Que um conjunto real e verdadeiro*

*É uma doença das nossas idéias.*

*A Natureza é partes sem um todo.*

*Isto é talvez o tal mistério de que falamos.*

*Isso foi o que sem pensar nem parar,*

*Acertei que devia ser a verdade*

*Que todos andam a achar, e não acham*

*E que só eu, porque não a fui achar, achei.”*

No poema acima, encontramos outra atitude importante da poesia de Caeiro. Ele estabelece um diálogo primeiramente com os “poetas falsos”, com aqueles que têm “idéias doentes” em relação à natureza, porém a amplitude do diálogo se expande nos dois últimos versos, ironizando “todos que andam a achar e não acham”. Como lembra Maria Helena Garcez, “Alberto Caeiro dialoga continuamente mas seu discurso dirige-se, antes do que a supostos discípulos, a toda uma tradição cultural do Ocidente e, de modo específico, à tradição cultural cristã, como ele a concebe. Cumpre dizer que o diálogo de Caeiro vai mais além e dirige-se aos idealistas e aos místicos românticos e simbolistas.”(1985, p. 16)

É exatamente porque a obra de Caeiro tem um caráter dialógico que é possível reconhecer nela posturas críticas em relação a atitudes filosóficas contrárias às suas e também estabelecer relações intertextuais com outros autores. Neste contexto dialógico, o poeta se serve da sátira e da paródia para contestar aqueles que reduzem “os fenômenos objetivos ao seu conteúdo simbólico” (Lind, 1970, p. 108), imaterializando-os; ou aqueles que centram sua atenção nos fenômenos subjetivos e espirituais. No poema [233], Caeiro posiciona-se em relação a uma corrente poética precisa, aquela dos poetas místicos, ou seja, aqueles que como certos românticos e os simbolistas, viam na natureza uma “forêt de symboles”:

*“Li hoje quase duas páginas*

*Do livro de um poeta místico,  
E ri como quem tem chorado muito.*

*Os poetas místicos são filósofos doentes,  
E os filósofos são homens doidos.*

*Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem  
E dizem que as pedras têm alma  
E que os rios têm êxtases ao luar.  
Mas flores, se sentissem, não eram flores,  
Eram gente;*

*E se as pedras tivessem alma, eram cousas vivas, não eram pedras;  
E se os rios tivessem êxtases ao luar,  
Os rios seriam homens doentes.*

*(...)*

*Por mim, escrevo a prosa dos meus versos  
E fico contente,  
Porque sei que compreendo a Natureza por fora,  
E não a compreendo por dentro  
Porque a Natureza não tem dentro;  
Senão não era a Natureza.”*

A longa tradição da poesia metafísica, que como o mostra Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978), continua sendo uma das linhas de força da poesia moderna, é satirizada por Caeiro através de uma atitude crítica agressiva. Assim, na primeira estrofe, as duas páginas lidas do livro do poeta místico são risíveis, ou numa atitude oposta mas equivalente, de causar choro. Na segunda estrofe, numa espécie de aforismo frequente em Caeiro, este anuncia que os poetas místicos são

filósofos doentes e por isso homens doidos. A atitude dos místicos é satirizada e rebaixada quando lhes é atribuída a condição da doença e da loucura. Porém, a sátira atinge seu ponto alto, assumindo plenamente seu “ethos” ridicularizante quando Caeiro se volta contra a religião. No projeto neopagão de Pessoa, o cristianismo é visto como decadência, pois nele se consuma o desaparecimento da objetividade grega. Num de seus escritos citados por Lind encontramos a seguinte passagem: “When the night called Christianity came over Europe, the last touch with the Greek spirit was lost, for the pagan point, wich the Romans had in common with the Greeks, was gone”. (Lind, 1970, p.104-05) Noutro documento, revelado por Maria Helena Garcez, propõe-se a “fazer caretas literárias a tudo quanto os cristão amam e respeitam, chasquear do que elles teem por mais sagrado e venerando - tudo isso entra no nosso programa. Tudo isso é útil quando a orientação basilar é sã(. . .)”. (Garcez, 1985, p.66)

Essa atitude de “fazer caretas literárias” ao cristianismo aparece com toda a sua força satírica no poema [213]. Nele, Caeiro blasfema contra os princípios da fé cristã, carnavalizando-a, sobretudo no modo como aqueles são ensinados pela Igreja Católica. Jesus Cristo, “tornado outra vez menino”, foge do céu, pois não podia mais “fingir/De segunda pessoa da trindade”, não havendo, portanto, um Deus ao mesmo tempo uno e trino. O mistério da renovação do sacrifício de Cristo, durante o ritual da missa, também é satirizado pelo poeta:

*“No céu tinha que estar sempre sério  
E de vez em quando de se tornar outra vez homem  
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer  
Com uma coroa toda à roda de espinhos  
E os pés espetados por um prego com cabeça,  
E até com um trapo à roda da cintura  
Como os pretos nas ilustrações.”*

Também a encarnação de Cristo é “chasqueada” nos versos seguintes:

*“Seu pai era duas pessoas -  
Um velho chamado José, que era carpinteiro,  
E que não era pai dele;  
E o outro pai era uma pomba estúpida,  
A única pomba feia do mundo  
Porque não era do mundo nem era pomba.  
E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.  
Não era mulher: era uma mala  
Em que ele tinha vindo do céu.  
(. . .)”*

O tom blasfematório, a dessacralização e a vulgarização do sagrado, que como lembra Maria Helena Garcez, coloca o poema na tradição da sátira menipéica, prosseguem quando somos informados de que Deus é “um velho estúpido e doente,/Sempre a escarrar pelo chão/E a dizer indecências”, além de “não perceber nada/Das coisas que criou”. A Virgem Maria, depois de ser comparada com uma mala, “leva as tardes da eternidade a fazer meia”. O Espírito Santo, já caracterizado como “uma pomba estúpida” e como “pomba feia”, “coça-se com o bico/E empoleira-se nas cadeiras e suja-as”.

Na segunda parte do poema, o tom crítico cede a um tom lírico no qual Caetano aceita o menino Jesus, mas ressaltando seu aspecto infantil e lúdico, rejeitando assim toda noção de dor e sacrifício a que está associada a figura de Cristo:

*“A Criança Nova que habita onde vivo  
Dá-me uma mão a mim  
E a outra a tudo que existe*

*E assim vamos os três pelo caminho que houver,*

*Saltando e cantando e rindo*

*E gozando o nosso segredo comum*

*Que é de saber por toda parte*

*Que não há mistério no mundo*

*E que tudo vale a pena.*

Não é, portanto, apenas a dessacralização através da sátira, mas também a alegria, a despreocupação e o gozo característicos da infância que, na visão de Caetano de Almeida, vêm contribuir para a visão carnalizada do mundo.

Os comentários a respeito da paródia em Alberto Caetano de Almeida que faremos a seguir retomam algumas das observações feitas por Maria Helena Garcez nos seu livro *Alberto Caetano de Almeida. Descobridor da natureza?*(1985). Nele, a autora estudou a obra de Caetano de Almeida comparando-a com a de São Francisco de Assis, sobretudo com o “Cântico do Sol”. Pesquisando os documentos do espólio de Pessoa, ela encontrou aí várias referências ao santo italiano, entre as quais esta, do heterônimo Antônio Mora: “Caetano é o S. Francisco de Assis do novo paganismo”, o que prova que, ao criar Caetano de Almeida, Pessoa estava dialogando também com São Francisco.

A obra de São Francisco é uma das primeiras manifestações poéticas da visão cristã de mundo e da linguagem que a conforma, posturas que, como já se viu, não são aceitas pelo heterônimo pessoano. É por isso que, como observa Maria Helena Garcez, “nos poemas Caetano encontram-se, com suficiente frequência, estruturas religiosas análogas às da linguagem franciscana, alusões muito claras ao seu vocabulário, mas usadas num sentido oposto àquele empregado pelo santo, o que me levou a ver em Caetano de Almeida uma espécie de sutil paródia da linguagem de Francisco, bem como da linguagem mística cristã de um modo geral.”(1985, p.49)

Para que a paródia seja percebida pelo leitor é necessário que o texto parodiado seja altamente codificado. A prece, o louvor, a linguagem bíblica, pelo aspecto convencional de sua estrutura e do seu vocabulário,

são com freqüência alvos da paródia. Caeiro vai então retomar elementos convencionais da linguagem religiosa e fazer uma “transcontextualização”, inserindo-os num ambiente neopagão, contrário ao contexto original. Eis alguns exemplos de paródia em Caeiro:

O poema [222] inicia-se com os versos:

*“No meu prato que mistura de Natureza!*

*As minhas irmãs as plantas,*

*As companheiras das fontes, as santas*

*A quem ninguém reza. . .*

*( . . . ). ”*

Das quinze estrofes que compõem o “Cântico do Sol” de São Francisco, sete delas se iniciam por uma forma laudatória, seguida de uma evocação a um ou mais elementos da natureza aos quais são atribuídos os epítetos “irmão” ou “irmã: “Laudato si, mi Signore, cun tutte le tue creature, specialmente messer lo frate Sole”, “Laudato si, mi Signore, per sora Luna e le Stelle”, “Laudato si, mi Signore, per frate Vento”, “Laudato si, mi signore per sor Aqua”, “Laudato si, mi Signore, per frate Foco”, “Laudato si, mi Signore per sora nostra matre Terra”, “Laudato si, mi Signore, per sora nostra Morte corporale”. Caeiro parodia a linguagem franciscana referindo-se às plantas como “irmãs”, além de ver nelas “aquilo que lá não está” ao chamá-las de “companheiras” e “santas”. Este é um dos quatro poemas que o Guardador de Rebanhos escreveu estando doente. Constitui, portanto, uma “anomalia”, um contra-exemplo irônico de sua visão objetiva da natureza.

Já o poema [243] faz uma alusão direta ao “sol”, o que remete novamente ao cântico franciscano. Tal palavra vem também acompanhada de uma forma tradicional de louvor, “Bendito seja”, não mais dirigida a Deus, mas ao próprio sol:

*“Bendito seja o mesmo sol de outras terras*

*Que faz meus irmãos todos os homens”.*

No poema [232], aparece a mesma fórmula religiosa, mas a bênção recai agora sobre o próprio eu da enunciação:

*“( . . . )*

*Bendito seja eu por tudo quanto sei.*

*Gozo tudo isso como quem sabe que há sol.”*

A fórmula “graças a Deus” está presente nos poemas [233] e [246]. No primeiro deles, Caeiro agradece a Deus porque a natureza não é um “sinal” da divindade, o que contraria a visão cristã da natureza:

*“( . . . )*

*Graças a Deus que as pedras são só pedras,*

*E que os rios não são senão rios,*

*E que as flores são apenas flores.”*

No poema [246], o poeta agradece a Deus porque há imperfeições no mundo, porque este não é reflexo da perfeição divina:

*“Mas graças a Deus que há imperfeição no Mundo*

*Porque a imperfeição é uma cousa,*

*E haver gente que erra é original,*

*E haver gente doente torna o Mundo engraçado.”*

Outros exemplos de paródia à linguagem religiosa aparecem no poema [226], no qual Caeiro descontextualiza a expressão “assim seja” que tradicionalmente conclui as orações e no poema [255], onde o primeiro mandamento apresenta-se travestido:

[226]

“(…)

*O que é preciso é ser-se natural e calmo  
Na felicidade ou na infelicidade,  
Sentir como quem olha,  
Pensar como quem anda,  
E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre  
E que o poente é belo e é bela a noite que fica  
Assim é e assim seja. . . ”*

[255]

“(…)

*Tu não me tiraste a Natureza.  
Tu mudaste a Natureza...  
Trouxeste-me a Natureza para o pé de mim.  
Por tu existires vejo-a melhor, mas a mesma,  
Por tu me amares, amo-a do mesmo modo, mas mais,  
Por tu me escolheres para te ter e te amar,  
Os meus olhos fitaram-na mais demoradamente  
Sobre todas as coisas. ”*

Podemos portanto verificar que a paródia que aí aparece não tem um caráter cômico ou ridicularizante. A ironia sutil que constitui esse tipo de paródia marca muito mais a diferença entre os universos poéticos de Caeiro e dos místicos cristãos do que propriamente um ataque. A paródia pode então sugerir uma reverência com distanciamento crítico. Caeiro utiliza esse distanciamento muito mais de forma construtiva, para reafirmar sua posição poética, do que para destruir o texto parodiado. Se Caeiro é um São Francisco pagão, algo do santo ainda permanece nele. Afinal, o ideal de simplicidade que Caeiro não cansa de apregoar através de uma poesia cerebral e filosófica (“A minha alma é simples e não pensa” [235], “Ah! é que rezando a Santa Bárbara eu me sentia mais

simples”[209], “. . . as almas simples como a minha” [237]), foi alcançado de maneira menos intelectualizada pelo santo de Assis.

As considerações feitas até aqui a respeito da poesia de Alberto Caeiro pretenderam apontar alguns de seus aspectos significativos, com a finalidade de verificar que a sátira e a paródia são procedimentos literários que ocupam um espaço no seu universo poético e que são utilizadas pelo heterônimo como instrumentos de diálogo e de reforço de sua visão de mundo. Passaremos a seguir a comentar alguns aspectos da obra poética de Max Jacob, tentando sempre que possível estabelecer um paralelo com a de Caeiro.

## MAX JACOB

Embora ambos tenham vivido o período de transformações e de efervescência cultural pelo qual passou a Europa nas primeiras décadas deste século, é pouco provável que se estabeleçam relações intertextuais entre Pessoa e Max Jacob. No entanto, como o ato comparativo parece fazer parte do modo como o pensamento humano atua, é possível estabelecer entre eles relações em algum nível, sejam elas de afinidade ou de oposição. Uma das mais evidentes está no fato de que tanto Caeiro como Jacob tratam de assuntos religiosos de forma satírica ou paródica apesar da diferença entre seus universos poéticos. A criação poética do heterônimo pessoano apóia-se numa concepção filosófica que tenta reviver o objetivismo pagão, sem no entanto deixar de ser essencialmente poética. Como Mestre dos outros heterônimos e do próprio Pessoa, sua poesia tem a finalidade de transmitir um conhecimento, de indicar um caminho, posicionando-se diante de uma certa tradição cultural. Contrariamente a Caeiro, Max Jacob não atribui aos seus poemas em prosa nenhuma finalidade exterior a eles mesmos. Na sua concepção, o poema não tem por objetivo referir-se a qualquer tipo de realidade externa, mas sim criar uma realidade própria. No prefácio de 1916 a *Le Cornet à Dés*, escreve o poeta que “une œuvre d’art vaut par elle-même et non par les confrontations qu’on en peut faire avec la réalité”, e

acrescenta, “le poème est un objet construit et non la devanture d’un bijoutier”. (1945, p.23)

A visão estética defendida por Jacob e a técnica de criação literária que dela deriva inserem-se nas concepções artísticas defendidas pelo movimento cubista. Os “quadros-objeto” e os “poemas-objeto” dos pintores e poetas cubistas não buscavam representar o real, mas criar representações artísticas que valessem por si, que evocassem apenas uma realidade criada pela imaginação do artista. Referindo-se à pintura cubista, Apollinaire afirma em *Les peintres cubistes* que “ce qui différencie le cubisme de l’ancienne peinture, c’est qu’il n’est pas un art d’imitation, mais un art de conception qui tend à s’élever jusqu’à la création”. (1950, p.23)

Pode-se aplicar aos poemas de Jacob as mesmas características apontadas por Apollinaire: recusa da representação convencional e criação de uma realidade de existência puramente poética. Para isso, o poeta utiliza uma técnica de composição que procura dissociar os elementos da realidade para reassociá-los numa nova ordem que rompe com nossos hábitos de leitura, pois as seqüências lógicas, a coerência, as relações espaciais e temporais entre os objetos ficam abaladas. Outras vezes, o poema nasce de uma “jonglerie verbale”, na qual as palavras são associadas mais por homofonia do que por uma relação lógica, como neste pequeno poema do *Cornet à Dés*:

“*Le brazero, zéro! il s’exaspère de n’être pas un triangle muni  
d’ailes noires. Il se mord la queue, il est traversé des rails bleus qui se  
rallient, le raient et le raillent.*” (1945, p. 54)

Jacob afirma também no prefácio já citado que “l’art est proprement une *distraktion*”, o que implica que a arte apresenta um caráter lúdico. Enquanto em Caetano os aspectos lúdicos da existência aparecem associados ao tema da infância, em Jacob o lúdico está inserido na própria estrutura do texto através de um jogo despreocupado com as palavras, como ocorre em certas brincadeiras infantis.

Ainda no mesmo prefácio, Jacob comenta que o principal efeito desta postura poética é “transplantar”, isto é, remeter o leitor para um

universo diferente do habitual, criando nele um sentimento de “dépaysement”. Sendo este o efeito principal a ser atingido, o poeta abandona recursos poéticos tradicionais como o verso, a musicalidade da frase, os efeitos puramente artísticos (o poema não é uma “devanture de bijoutier”). Os poemas em prosa de Jacob opõem-se assim à poesia sensorial e sugestiva da estética simbolista, substituindo-a por uma estética do descontínuo e do fragmentário. Do mesmo modo, a poesia de Caetano também rejeita certos princípios simbolistas ao recusar ver “sinais” na natureza e ao evitar captá-la através do filtro do “eu”. Os poemas de Caetano, no aspecto formal, utilizam o verso livre, mas sem apelar para os recursos sonoros sugestivos típicos do verso livre simbolista, o que lhes dá um tom de prosa que o poeta não deixa de reconhecer no poema [233]: “Por mim, escrevo a prosa dos meus versos /E fico contente”.

O discurso fragmentado é outro ponto comum entre os dois poetas. Em Caetano, o fragmentário tem sua origem na visão da natureza como sendo composta de seres independentes, sem um todo que os unifique. Assim, a enumeração assindética, a escolha do discurso poético como forma de expressão, a não organização lógica do discurso que expõe as idéias sem nenhuma ordenação preconcebida são indicações do modo como o fragmentário se insinua nos poemas do Guardador de Rebanhos. Contrariamente à sua visão da natureza, o discurso de Caetano é apenas parcialmente fragmentário, mantendo certas ordenações que não atentam contra a compreensibilidade do texto. Já o fragmentarismo de Jacob nasce de sua tentativa de “transplantar” o leitor, quase sempre através de uma aproximação de planos distintos da realidade, o que provoca um efeito de “estranhamento”, às vezes de incompreensibilidade. Num dos fragmentos que compõem o poema “Le coq et la perle”, escreve o autor:

*“L’artillerie du Sacré-Cœur ou la canonisation de Paris.” (1945, p. 63)*

Neste pequeno exemplo, ao plano religioso (“Sacré-Cœur”, “canonisation”) vem somar-se o da guerra (“artillerie”, “canonisation”). Tal aproximação provém da homonímia existente em francês entre as

palavras canon = canhão e canon = cânone. Outro efeito resultante da técnica de transplantação de planos distintos é a polissemia. O fragmento citado permite pelo menos duas leituras, uma na esfera da guerra, cujo significado poderia ser parafraseado como “a artilharia instalada no Sacré-Cœur equivale a encher Paris de canhões”, outra no plano religioso: “a artilharia (entendida sentido metafórico, espiritual) do Sacré-Cœur (visto como um lugar de propagação da fé) equivale à canonização de Paris.

Retomando a questão do fragmentário, é preciso lembrar que a paródia, por ser um procedimento intertextual, também é um meio de quebrar a linearidade do discurso, inserindo nele outro discurso, pois como afirma Laurent Jenny, “le propre de l’intertextualité est d’introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d’une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu’un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte - ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d’anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique ‘déplacé’ et issu d’une syntagmatique oubliée”. (1976, p.266)

Podemos considerar então que tanto em Caieiro quanto em Max Jacob a paródia contribui para criar um discurso fragmentário.

Vejamos alguns exemplos de sátira a questões religiosas em Max Jacob.

No poema “Charité”, uma das virtudes cristãs, a caridade, é atacada pelo poeta:

*Employé, je cédaï ma place près du feu à un collègue par charité. Il m’avoua qu’il n’aimait pas le feu mais qu’il acceptait par charité croyant que je n’aimais pas le feu. (1955, p.27)*

O jogo de palavras que repete expressões como “par charité”, o verbo “aimer” e a palavra “feu”, além de outras que se assemelham pela sonoridade final em /e/ ou /ɛ/ contribui para o tom irônico do poema, no qual a caridade é negada enquanto virtude, pois esta não satisfaz as necessidades daquele que a pratica nem daquele que a recebe.

A sátira ao pragmatismo e ao tecnicismo americano em questões religiosas aparece no poema “La christométrie américaine A 3. 50” (1945, p.123). Já o título ironiza a união da técnica com a religião ao criar um neologismo que sugere que o cristianismo pode ser quantificado (christométrie). O termo “A 3. 50” reforça essa impressão pois parece se referir a um modelo novo de “cristometria”. A fé, componente fundamental do cristianismo, é apresentada como um objeto material passível de ser comercializado, pois a personagem do poema inventou a “Foi démontable, article de vente dans tous les pays, commode pour le transport et surtout pour Satan et sa séquelle”. Trata-se menos de ataque à religião do que a uma certa forma de hipocrisia religiosa.

Em alguns outros poemas, o poeta assume uma postura mais zombeteira do que crítica. Assim, no poema “Les vrais miracles” (1945, p.115), há ironia em relação a um padre que voa sobre um lago como um morcego e que é inconsciente de sua capacidade de fazer milagres. O inferno é tratado de maneira irônica no poema “L’enfer” (1955, p.26) e o diabo no poema “Petit essai sur le Diable” (1955, p.52). As agruras da vida religiosa, as renúncias e sofrimentos que ela impõe aos praticantes são vistas ironicamente no poema “Vie chrétienne”. (1955, p.56)

Nos poemas do *Cornet à Dés* e *Cornet à Dés II*, a paródia ocupa um lugar de destaque. Jacob dialoga com várias modalidades textuais (textos literários, jornalísticos, ensaio, biografia, romances populares, crítica de arte, textos bíblicos, etc) procurando recriá-las segundo sua concepção poética. Como a paródia é uma forma de “transcontextualização” e de “inversão”, nada mais natural que o poeta a use com a finalidade de “transplantar”. No entanto, essa transplantação aliada ao desejo de criar uma realidade puramente textual é às vezes tão intensa que entre o poema e o texto parodiado há uma distância considerável. Uma vez que o texto parodiado é sempre uma forma convencional, da qual supõe-se que o leitor já conheça o código, a destruição desse código gera o efeito pretendido pelo poeta, ou seja, o “estranhamento”, o “dépaysement”. É interessante notar que enquanto a poesia de Caetano dialoga com autores do passado como Lucrécio e São Francisco ou com toda uma tradição filosófica e poética, Jacob prefere dialogar com gêneros do discurso, literários ou não, recriando-os a seu modo, destruindo as

formas convencionais próprias a cada um deles. Como nosso interesse aqui se restringe à paródia de textos de caráter religioso, vejamos alguns exemplos do modo como Jacob trata o texto bíblico.

O poema “Le sacrifice d’Abraham” (1945, p.143) recria o episódio bíblico do sacrifício de Abraão, transplantando-o para a Irlanda num momento em que esta vive um período de fome. Há uma inversão de papéis. Enquanto no texto bíblico é o pai que é levado a sacrificar seu filho, no texto de Jacob quem o faz é a mãe. Deus não está presente no poema, o sacrifício acontece não por amor e respeito à divindade, mas por egoísmo da mãe que prefere sacrificar o filho a “estragar seu corpo” para alimentar o amante. Todo ensinamento moral do texto bíblico aparece aqui invertido. Não é mais a fé e a confiança na divindade que rege as personagens, porém a futilidade e o egoísmo. O tom irônico do poema é reforçado pela linguagem afetada dos amantes (“ma divine”, “je ne voudrais pas abîmer ce corps que vous me faites la grâce d’admirer”), pela alteração ortográfica da palavra “veau” (vô) e pela expressão “hurlait bibliquement” no final do poema. “Le sacrifice d’Abraham” é um bom exemplo do modo como Jacob recria o texto bíblico “transcontextualizando-o” e “invertendo-o” livremente.

O mesmo procedimento ocorre no poema “Conte de Noël” (1945, p.81). Nele, é parodiada uma situação presente em algumas passagens bíblicas, a do anjo que vem libertar da prisão um protegido de Deus. Entretanto a personagem do poema nada tem das características de um homem santo, trata-se de um “arquiteto” que é “mais um cavalo do que um arquiteto”. Sua missão é construir na Filadélfia uma catedral idêntica à de Colônia, mas porque não conhecia esta última, é aprisionado. Um anjo lhe aparece na prisão, entrega-lhe o plano da catedral e diz que, para construí-la, ele necessita do vinho do Reno. Libertado, como não consegue obter o tal vinho, o arquiteto acaba por construir um “affreux” templo protestante. Estamos diante de uma transposição insólita do texto bíblico através de uma narrativa na qual a incoerência e o absurdo predominam. O texto mantém certas estruturas da linguagem bíblica tais como o duplo vocativo e o tom da fala do anjo, “Wolfrang, Wolfrang, pourquoi te désoles-tu?” e a repetição de certas expressões, “et l’ange lui donna le plan, et lui montra le plan”.

Os poemas “Autour de la Bible” (1945, p.139) e “Le jugement de Salomon” (1955, p.28) são construídos pelo mesmo processo de transposição. No primeiro deles, a referência ao riacho de Cedron, que Cristo atravessa ao dirigir-se ao bosque onde é entregue por Judas e a presença aí de uma cortesã aliam o sagrado e o profano. Porém, o poema parece ter sido construído muito mais em função de um jogo de palavras com os parônimos “désinfecté” e “désaffecté” do que propriamente de uma passagem bíblica. Em “Le jugement de Salomon”, a não ser a referência a um trono, que supomos ser do rei Salomão, nada nos remete ao episódio bíblico que o texto pretende representar.

Podemos perceber, portanto, que a paródia funciona para Jacob como um meio eficaz de surpreender o leitor quebrando suas expectativas de leitura. O título dos poemas nos remete ao universo bíblico, no entanto, o texto que o segue acaba por criar uma realidade artificial, muitas vezes absurda, fruto da imaginação do poeta. Entre Caeiro e Jacob percebemos dois movimentos contrários. Enquanto o primeiro busca a objetividade na sua relação com a natureza, o segundo é todo subjetividade, pois a realidade concreta e objetiva parece ser eliminada do seu campo de visão.

Ao comparar a poesia de Caeiro e a de Max Jacob através da presença nelas da sátira e da paródia não pretendíamos estabelecer entre elas relações intertextuais, mas verificar como esses dois procedimentos literários se inserem nos seus universos poéticos. Como lembra René Wellek, os estudos literários podem, entre outras coisas, verificar até que ponto “a matéria-prima provinda de qualquer parte deixa de ser matéria inerte e é assimilada numa nova estrutura.”(s. d., p. 246)

A sátira e sobretudo a paródia, apesar de não serem um fenômeno novo, têm uma presença significativa nas artes deste século. A arte moderna em geral e a literatura em particular parecem fascinadas pela capacidade que têm de auto-referência, de fazer o leitor readquirir ou reavaliar a tradição cultural na qual ele está inserido. Por isso mesmo a paródia tornou-se uma das formas privilegiadas de construção formal. Mesmo que a poesia “artificial” e “puramente subjetiva” de Max Jacob oponha-se frontalmente ao ideal de “naturalidade” e de “simplicidade” que Pessoa criou para o seu heterônimo, ambos integram, pela postura

crítica e pela referência a outros textos, um processo de diálogo e de reelaboração das idéias e da literatura do passado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les peintres cubistes*. Genève: Cailler, 1950.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. *Alberto Caeiro. Descobridor da natureza?*. Porto:Centro de Estudos Pessoaanos, 1985.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JACOB, Max. *Le cornet à dés*. Paris:Gallimard, 1945.
- JACOB, Max. *Le cornet à dés II*. Paris:Gallimard, 1955.
- JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. In: *Poétique* 27. Paris:Éd. du Seuil, 1976.
- LIND, Georg Rudolf. *Teoria poética de Fernando Pessoa*. Porto:Editorial Nova, 1970.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1969.
- WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. São Paulo:Cultrix,s. d.