

AVANÇOS EM

Literatura e Cultura Portuguesas.
Século XX. Vol. 3

Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas.
Século XX. Vol. 3

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino de Sousa, Roberto López-Iglésias
Samartim e Elias J. Torres Feijó (eds.)

Santiago de Compostela-Faro, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 322

Índice, páginas: 5-6

ISBN: 978-84-87305-59-7

Depósito legal: C 595-2012

CDU: 82(09) Crítica literária. História da literatura.

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net

© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramação e impressão:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

ÍNDICE

NOTA DO PRESIDENTE	
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS.....	7
NOTA EDITORIAL.....	9
A METÁFORA PÓS-MODERNA NA POESIA PORTUGUESA	
CONTEMPORÂNEA.....	11
Maria da Glória Bordini	
FLORBELA ESPANCA E A CONSTRUÇÃO DE UM RETRATO CARICATURAL.....	29
Fabio Mario da Silva	
A ESCRITA COMO REFÚGIO: A DOR EM SYLVIA PLATH E FLORBELA	
ESPANCA.....	45
Isabella Fernandes Pessoa	
O SER CONCÊNTRICO E MUTÁVEL NA POÉTICA DE RAUL DE CARVALHO....	63
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho	
NA PÁGINA COMO NUM FILME: O MACROPOEMA HERBERTO HELDER.....	79
Diana Pimentel	
MÁRIO CESARINY: O RETRATO E O LEGADO.....	89
Rosana Gonçalves	
OS PASSOS EM VOLTA DE ALMEIDA GARRETT OU VIAGEM À RODA DO	
QUARTO DE HERBERTO HELDER.....	105
Marcelo Pacheco Soares	
LITERATURA & HISTÓRIA: A TRANSTEXTUALIDADE NO MITO INESIANO...	125
Sirlene Cristóvão	
AVES-PALAVRA: DESLOCAMENTOS POÉTICOS EM EUGÉNIO DE ANDRADE	
E FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO.....	143
Joana Souto Guimarães Araújo	
MEMÓRIA(S) DE UMA VOZ INSUBMISSA: <i>COISAS QUE NUNCA</i> DE INÊS	
LOURENÇO.....	163
Cidália Dinis	
QUALQUER COISA ENTRE NÓS.....	175
Aline Pupato Couto Costa	

EXPERIÊNCIAS DO URBANO NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA.....	181
Profa. Dra. Ida Alves	
REVENDO O CÂNONE: DUAS CONFIGURAÇÕES CULTURAIS DE ANTÍGONA NO SÉCULO XX.....	197
Inês Alves Mendes	
A “GERAÇÃO RASCA” E O TEATRO DE JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES. O PROJECTO DE UMA NOVA DRAMATURGIA EM PORTUGAL?.....	221
Anna Kalewska	
REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO NO ROMANCE PARA ADOLESCENTES EM PORTUGAL DA GERAÇÃO «FADA-DO-LAR» À GERAÇÃO «BARBIE».....	235
Maria da Conceição Tomé	
Glória Bastos	
LITERATURA E TEATRO: DUAS FORMAS DE ARTE ESSENCIAIS AO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA.....	253
Maria José dos Santos Cunha	
A LITERATURA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE DE MARIA DO CARMO RODRIGUES.....	265
Leonor Martins Coelho	
REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA E DA JUVENTUDE NA LITERATURA DE AMBIENTAÇÃO MADEIRENSE DO SÉC. XX.....	283
Thierry Proença dos Santos	
A COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL É UMA UTOPIA?.....	303
Rosa Maria Sequeira	
COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL.....	317

NOTA DO PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediou neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

NOTA EDITORIAL

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

A METÁFORA PÓS-MODERNA NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Maria da Glória Bordini
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Portugal e sua poesia num mundo globalizado

A figuração do mundo português, para o imaginário do restante da Europa, como aponta Boaventura Santos (1996), é a de um país que vive de utopias e que é bastante exótico. A mitificação do papel de Portugal no mundo, oriunda dos tempos de glória do império colonialista e incentivada pela ditadura salazarista, produziu, segundo ele, elites fechadas e obscurantistas. A hostilidade à razão crítica levou à produção de mitos ao invés de ao desenvolvimento científico e colocou o país bem atrás do processo histórico moderno.

Portugal, um país de economia tradicionalmente agrária, de pequenos proprietários, pouco industrializado, viu-se no século XX numa posição oscilante entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Em termos de riqueza cultural, graças aos contatos culturais europeus e ultramarinhos, estaria entre os primeiros. Em termos de economia de ampla escala, entre os segundos. A globalização mais recente, ao determinar a desterritorialização de relações sociais e a troca de bens a nível mundial, causou o surgimento de novas identidades locais, como bens de consumo, *modus vivendi* que o povo português não assimilou de todo.

Sociedade semiperiférica, Portugal ainda não definiu seu lugar no quadro globalizado. No seu território convivem modos de organização sócio-econômica pré-modernos, modernos e pós-modernos. A coesão

social ainda é realizada pelas redes de relações familiares e de amizade. A produção e circulação de bens culturais acontece em círculos fechados, restritos, como os das universidades e pequenas editoras, enquanto para o grande público a imaginação está em grande parte circunscrita à redes televisivas e aos grandes espetáculos que transitam pelos diversos países centrais.

Se hoje é perceptível na sociedade portuguesa a valorização de iniciativas locais e comunitárias, por outro lado há um descrédito no papel do Estado, tendo em vista o autoritarismo que o caracterizou até pouco tempo e que resultou num sistema clientelista, subjugando o cidadão a seus governantes. Adverte Boaventura Santos que o atual Estado português mimetiza os países centrais, mas não possui agentes políticos para tornar efetiva essa imitação.

Nessa conjuntura, a produção literária em Portugal ganha por sustentar-se numa tradição que vence vários séculos, e por adotar uma postura pró-ativa quanto a sua relação com o público. Os grandes autores dominam a técnica narrativa e poética no mesmo patamar que os escritores dos países centrais, com a vantagem de poderem alimentar-se de culturas e identidades não tão modernas e mesclá-las às pós-modernas. Ao mesmo tempo em que oferecem a seus leitores elementos de identificação regional ou pessoal, fazem um trabalho de atualização do gosto e de incentivo ao pensamento crítico, desconstruindo os mitos que pautaram a identidade do país até recentemente.

A poesia portuguesa pós-moderna – considerando-se como data possível os anos 1970 - é talvez a forma mais combativa de agenciamento da conscientização do leitor quanto aos poderes performativos da linguagem. Nas águas dos movimentos de valorização da palavra e do processo poético que agitaram a modernidade, determinando ao poeta o refúgio na arte como último reduto contra a massificação, a estandardização e a administração racionalizada da vida, a poesia de Portugal que hoje se pratica não deixa de evidenciar dívidas para com formas, gêneros ou idéias modernas, embora se afine pelos conflitos da subjetividade contemporânea e desconfie das totalizações e dos limites, quaisquer que sejam.

Exaspera a forma difícil (Adorno, 1983: 198), a extrema subjetivação dos sentidos, como arma de resistência ao advento da sociedade hipermoderna. É altamente esteticizada, mas crítica. Poder-se-ia pensar que seu hermetismo derivasse de um pensamento conservador, estreito, adesivo às formas da tradição, resultante de um reacionarismo infenso à mudança e confiante demais em seu passado. Não é o que se percebe na obra de seus maiores expoentes, que não se entregam ao fascínio da aparência efêmera, ou da mediania que torna indistintos os valores. Incorpora os dados do cotidiano, da história presente, da fala comum, só que fragmentados e dispersos.

Tanto os ares liberadores do modernismo de *Orfeu e Presença*, quanto a rebelião onírica dos surrealistas, bem como o experimentalismo concretista dos anos 60 deixaram marcas que os novos poetas dos anos 70 em diante trataram de radicalizar e desconstruir (Martinho, 2000). Especialmente os poetas do Grupo Surrealista Dissidente de 1952, propugnando pelo desregramento dos sentidos, pela desordem e o caos, pela libertação dos poderes imaginativos do sujeito através do sonho, da linguagem automática e da magia, ao modelo do surrealismo francês (Raymond, 1997: 253-255), opuseram-se à objetividade e engajamento do neorrealismo então vigente. E abriram caminho para uma poesia que postula simultaneamente o enigma do mundo e da existência no seu emprego da metáfora e a solução deste pelo esforço criativo do leitor.

A metáfora é a operação fundante do poético, como já advertia Aristóteles, pois é o meio de encontrar semelhanças entre elementos díspares, tais como, no caso em pauta, a linguagem e o mundo. Através da metáfora, de sua potência assimilativa e ao mesmo tempo dissimiladora, urdem-se as imagens de uma realidade alternativa, que perturba a percepção automática do real e possibilita a criação poética no sentido do termo, de *poiésis*, fazer com a linguagem. Ricoeur (1992: 159), ao revisar as teorias da metáfora, aponta para a necessidade de expandir a compreensão do processo metafórico de modo a encará-lo como ato de predicação que gera uma “tensão entre congruência e incongruência em nível de sentido”, propondo um referente “dividido” – e ligando invenção e realidade – e também como acordo entre cognição, imaginação e sen-

timento, que se encarregam respectivamente de uma “epoché e comprometimento em nível de referência”.

Dessa forma, fornece uma chave para se pensar a poesia dos portugueses de hoje, em que as relações entre o que se diz, o que não se diz, o que pode ser dito e o que é indizível ultrapassam a questão da representação, ou da mimese, mas não se explicam mais pelo lado da expressão, como propunham os românticos, que em tudo viam o extravazamento do espírito e de genialidades excepcionais.

Os procedimentos metafóricos da poesia pós-moderna portuguesa ensinam o pensamento de que os modos de figuração imaginária nela adotados buscam estabelecer semelhanças não apenas temáticas, mas estruturais, com a realidade de Portugal nos dias atuais. Configurariam não representações, mas instituições imagéticas, desconstruções da *doxa* que erige a auto-imagem nacional como se inocente fosse (cf. noção de desdoxificação em Hutcheon, 1989: 2-3).

Mário Cesariny, a imaginação liberta

Representante do surrealismo dos anos 50 em Portugal, Mário Cesariny, quando escreve *Manual de Prestidigitação* (1956) emprega para a construção do tecido metafórico de sua poesia os recursos formais legados pelo movimento, mas os atualiza no plano das imagens, pois elas já não se valem apenas do absurdo, do onírico, mas também da história, pessoal e nacional.

A formação de suas metáforas se baseia na alusão, na elipse, assim como na enumeração não mais caótica, intercalada por frases praticamente coloquiais, que interrompem a sequência das idéias. Igualmente utiliza a ruptura brusca da sequência, para enveredar por outra. Em geral, as metáforas construídas por predicação imprópria nele não causam maior espécie, parecem corriqueiras. Importa-lhe o efeito do conjunto, o poema-metáfora, como se vê em

Manuel

A cidade a que tanto serviste de modelo morreu

Esta rosa cortada para ti morreu

A noiva e o amigo a alegria da sede e da fortuna

Morreram

A bem dizer estás vivo no deserto

Foi um luto gradual um luto que só foi luto de repente

Um dia

Ninguém estava a dar por isso

E que alargou os teus braços essa forma especial de pensamento

Que trazes colada ao peito para destinar países

É verdade Manuel. É verdade! É verdade!

Eu, de luto para luto, fico mais criança.

Havias de brincar à criança que sou

Em volta desta mesa – e que servisse de exemplo!

Não falas? Não. Não falas

Os fantasmas não falam logo ao primeiro encontro

e tu és um fantasma COM TODA A FAMÍLIA VIVA

apesar do que eu digo, para variar

Que crueldade, não é? Mesmo variada.

Antes a tua sombra e essa rosa cortada.

Boa noite Manuel vou-te concretizar.

(Cesariny, 2005: 133-134)

Na primeira fase do poema, a metáfora corre por conta de um Manuel, cujos indícios: modelou uma cidade, tem uma irmã e um amigo mortos, foi humano – teve sede e alegria - e desejou a fortuna, além de destinar países, levam àquela referência dividida de que fala Ricouer: trata-se de D. Manuel o Venturoso, cuja estátua está em Lisboa, nos Jerônimos, e que teve o irmão assassinado, assim como amigos próximos. Foi D. Manuel que expandiu o reino através dos Descobrimentos ultramarinhos. Decretando a morte de tudo o que cercou o rei, Cesariny compara Por-

tugal a um deserto animado apenas por essa sombra de um passado que destinara o país a liderar o mundo.

Na segunda fase, apesar de desviar o assunto iniciado para a sua própria condição de perdas e de utilizar a imagem da criança que brinca de pegar ao redor de uma mesa – figurando a inocência infantil e a brincadeira que desafia o pegador –, estabelece-se uma relação entre o eu, no presente, e o rei, no passado, uma relação de desejo, como se, um correndo tentando pegar o outro, ambos pudessem inaugurar um novo exemplo, quem sabe para o país.

Na terceira fase do poema, o silêncio de Manuel é explicado por sua condição fantasmal, se bem que, embora morto e assombrando o sujeito lírico, o rei tenha todo o povo, sua família, vivo. O sujeito lírico percebe que os vivos são governados pelo morto, o que, por metonímia, significaria: pela forma de pensamento que lhe alarga o peito – que é a de destinar países –, e acusa o rei, implicitamente, desse legado a sua família, mas reconhece que a assertiva é cruel e despede o fantasma. Quando afirma que vai concretizá-lo, depois de dar-lhe boa noite, deixa implícito que essa concretização ocorre durante o sono, em sonho, o que acentua o clima de delírio que inicia e fecha o poema.

O jogo entre o rei morto, seu fantasma que assombra o sujeito lírico e a morte da cidade e da rosa-homenagem, cria uma imagem poderosa, embora caótica, da situação de Portugal na atualidade: um povo que vive, mas não vive, pois se pauta por um passado glorioso e irrecuperável. Por outro lado, a aparição de D. Manuel, seja como estátua contemplada a quem se dirige o sujeito lírico, seja como fantasma, claramente interlocutor do mesmo, gera uma imprecação no vazio, sem perspectiva de resposta – já que o fantasma não fala e o sujeito lírico, comparando lutos, regride à infância e se cala para não ser cruel, recolhendo-se ao sono.

A grande ironia dessa metáfora complexa está em que a cena está no presente, transita pelo campo do delírio, e que esse passado, perdido no tempo e hoje clamando no deserto, só pode ser concretizado em sonho. Todavia, esse sonho, graças ao componente de crueldade instilado pelo sujeito lírico ao contar ao rei a verdade sobre o que sucedeu a seu reinado, só pode vir a ser um pesadelo.

Mário Cesariny, na sua carreira de surrealista convicto, ao revisar seus textos na segunda edição de 2005, reinventa o surreal, dando-lhe,

nesse poema, uma contextura de história de fantasmas, ao gosto pós-moderno dos gêneros de massa. Mas lembra remotamente a assombração de Hamlet e a mesma impotência do Príncipe da Dinamarca, só que aqui quem impreca o fantasma não recebe uma tarefa e sim lhe confere uma: a de brincar de pega-pega. É esse agenciamento de elementos da História, imbricados numa cena contemporânea, e remetendo a um intertexto famoso, que constituem o modo como ele atualiza a questão da metáfora em um Portugal em que o avanço da pós-modernidade e seus efeitos econômicos é sentido como perda de identidade.

Carlos de Oliveira, o geômetra alquímico

Carlos de Oliveira é egresso do movimento neorrealista e nele o ímpeto da objetividade persiste, bem como o desejo de comprometer-se com o destino de seu povo. Todavia, no Portugal pós-moderno em que escreve *Sub specie mortis* (segunda parte de *Entre duas memórias*, de 1971) sua poesia abandona a referência explícita e incorpora as técnicas de montagem e fragmentação típicas da produção contemporânea, que, quando séria, recusa-se à decifração fácil, exacerbando a forma difícil da preferência dos poetas modernos.

Sua inclinação à objetividade agora se traduz na busca de concretude da linguagem, na obsessão pela palavra expressivamente perfeita e na supressão da presença emocional do sujeito lírico, deixando o texto emitir seu próprio sentir. Sua poesia torna-se mais prenhe de indeterminações, de lacunas nos seres e nas ações, dando margem a uma participação muito mais ativa do leitor, como se quisesse sacudir o público daquela inércia tão característica das massas de hoje em dia.

Suas metáforas não surgem com obviedade: são sutis e muito trabalhadas. Um predicado inesperado em meio a uma frase aparentemente literal, uma tendência à antropomorfização das coisas inanimadas, o rompimento da boa continuidade das imagens obriga a descobrir uma coerência ali ausente. A isso, acresce-se um sujeito lírico impessoal, que, contraditoriamente, desenha o todo do poema com mão sensível, perceptível pelas mudanças de acento, pelas pausas meditativas, pela clareza da construção. Leia-se

VIII

Hipótese possível;
quanto maior for a distância
mais frágil é o astro;
segunda hipótese, provável:
a atmosfera sabe
que refractar estrelas é jogo; e ganha-o;
desta deduz-se uma terceira:
blocos de pó irradiante.
endurecidos pelo vácuo,
sentem a sua luz estilhaçar-se
perto de nós; o interruptor,
como a palavra diz,
interrompe a leitura; hipótese:
provoca um frêmito na água
da barragem; talvez verificável;
e outra ainda, quase sem sentido:
a sombra; a lâmpada apagada;
a transformar-se em sono.

(Oliveira, 1976: 156)

O poema apresenta cinco hipóteses, em tom impessoal de cientista. A primeira, apenas possível, refere a fragilidade de um astro à distância em que ele estiver; a segunda, provável, é que a atmosfera ganha o jogo da refração dos astros; a terceira, dedutível da anterior, é que estrelas cadentes têm sua luz estilhaçada “perto de nós”; a quarta, verificável, é que o interruptor da luz faz fremer as águas da barragem; e a quinta, quase absurda, é que sem luz, a sombra se transforma em sono.

Há, porém, uma ruptura na continuidade dessas hipóteses sobre a luz das estrelas à noite. Quando ela alcança a terra, estilhaça-se, ou seja, perde luminosidade ante das luzes produzidas pelo homem. Nesse ponto, um interruptor é introduzido na cena. Afirma-se que ele efetiva a sua função, interrompe a luz – elétrica – e com isso, uma leitura. Por metonímia e transposição, há um novo elemento no quadro, alguém que lê e cuja leitura ter-

mina ao desligar a luz, alguém que é induzido ao sono pela escuridão, escuridão que os astros não conseguem iluminar, conforme as hipóteses mencionadas, que poderiam fazer parte da leitura antes em processo.

Entretanto, existe também uma hipótese que é tida como verificável, dentro da lógica do texto, embora pareça absurda: o interruptor causa a mobilidade das águas, como se apagar a luz e deixar de ler provocasse cintilações nas águas, permitisse à luz dos astros agitá-las, movimento sentido como “frêmito”, palavra curiosa, pois implica espera, ânsia, tremor. Associando-se o “frêmito da água” à sombra provocada pela lâmpada apagada, é como se a noite debilmente estrelada, em toda sua fragilidade, tomasse conta desse alguém, mergulhando-o não na contemplação do céu, mas nas águas do sono.

A urdidura metafórica do texto apresenta também metáforas isoladas, tais como o jogo da atmosfera contra a luz dos astros, assemelhando-se a uma partida ganha; os blocos de pó irradiante que sentem sua luz estilhaçar-se, como se fossem sensitivos e como se a luz fosse um espelho; o interruptor – e não o homem – interrompendo da leitura, o que confere poder às coisas; a lâmpada apagada transformando-se em sono, como se não houvesse entre ela e o sono a mediação de um ser humano. As similaridades evocam elementos cotidianos, conhecidos do homem comum, mas sua coordenação cria uma cena misteriosa, em que o humano está entregue a forças não explicadas.

Carlos de Oliveira, portanto, recorre a metáforas simples, em que a comparação se faz com elementos reconhecíveis na experiência comum, mas refina-as com a precisão do geômetra, armado de um pensamento dedutivo enganador, que, valendo-se das coisas concretas, chega a relações enigmáticas e propõe ao leitor a tarefa de decifrá-las. Impressiona é a clareza com que desenvolve o pensamento do poema, embora não se saiba do que ele efetivamente fala.

Herberto Helder, entrelaçando formas absolutas

A poesia de Helder é tida como um exigente desafio à leitura. Sua imagística se funda em dois modos de organização, o fogo e o canto. O primeiro atua como instrumento de trabalho, ligado à transformação e ao

artesanato. O segundo, como meio de ascensão ao incognoscível, à atemporalidade do eterno.

Suas imagens, derivadas de uma sintaxe surrealista, mas atualizada por uma experiência de errância pelos caminhos menos prováveis do mundo globalizado (o poeta exerceu as mais humildes e rejeitadas profissões em diversos países, numa condição de *outcast*) mobilizam os cinco sentidos, muitas vezes sinestesticamente. Todavia, o construído por elas parece situar-se fora do mundo natural, na órbita dos fenômenos puramente espirituais, daquilo que só adquire existência possível na consciência, mas numa consciência tão particular que seus objetos não são partilháveis.

Os quatro elementos, o fogo, a água, o ar e a terra vêm seguidamente a suas metáforas, o que lhe tem atribuído um caráter de mago alquimista, capaz de transformar o chumbo do mundo no ouro das palavras. É assim como o poema do livro *Do Mundo*, seção IV (de 1994):

Sou eu, assimétrico, artesão, anterior
– na infância, no inferno.
Desarrumado num retrato em ouro todo aberto.
A luz apóia-se nos planos de ar e água sobrepostos,
e entre eles desenvolvem-se
as matérias.
Trabalho um nome, o meu nome, a dor do sangue,
defronte
da massa inóspita ou da massa
mansa de outros nomes.
Vinhos enxameados, copos, facas, frutos opacos, leves
nomes,
escrevem-se os dedos ferozes no papel
pouco, próximo. Tudo se purifica: o mundo
e o seu vocabulário. No retrato e no rosto, nas idades em que,
gramatical, carnalmente, me reparto.
Desequilbro-me para o lado onde trabalha a morte.
O lado em como isto se cala.

(Helder, 1996: 616)

Nesse poema um eu lírico se descreve e se escreve. Na cena há um rosto, um retrato, com moldura dourada, há luz, vinhos, copos, facas, frutos. O sujeito lírico se vê criança desarrumada, sem simetria, antiga. Afirma lidar com o seu nome e seu passado lhe é doloroso – “no inferno”, “a dor do sangue”. Indaga-se, pois, uma identidade, já que o nome identifica o ser e o separa da “massa inóspita”. A escrita do eu é artesanal, feroz, num papel escasso. Mas a linguagem lhe oferece muitos nomes, que não o agridem. Ao escrever-se ele se percebe purificado, mas também dividido entre seu rosto, o retrato, suas diversas idades. O poema termina com um pendor “para o lado onde trabalha a morte” e que silencia tudo, inclusive a escrita.

Trata-se de um poema confessional, em que o sujeito lírico se confunde com o sujeito histórico, pois Helder teve uma vida difícil e a poesia parece salvá-lo da dor de viver. O tecido metafórico do poema se dá, em primeiro lugar, pela mistura de atributos ao eu, que não permitem qualificar apenas a criança que foi, mas podem também valer para o adulto que fala. Já “o retrato em ouro todo aberto” introduz uma incerteza a partir das expressões adjetivas: foi uma infância dourada, a imagem da infância “desarrumada” necessita de uma pátina de ouro, ou a abertura é a revelação do “inferno” no passado?

A seguir, a metáfora da luz que “apóia-se nos planos de ar e água sobrepostos” sugere uma postura ativa de um ente não animal, e acrescenta dois dos elementais preferidos do autor, o ar e a água, como se o retrato fosse um reflexo do rosto na superfície de águas ao ar livre. Todavia, entre ar e água algo acontece e não tem a ver com o sujeito: “entre eles, desenvolvem-se as matérias”. O que sejam tais matérias desenvolvidas faculta diversas leituras: as matérias da vida carnal, mencionada mais adiante, as matérias escolares, da criança? O sujeito, ao mesmo tempo que trabalha “um nome”, trabalha também seu nome, como se aprendesse a escrever – daí a “massa mansa de outros nomes”. Mas a palavra “massa” se repete com dois atributos diferentes, o que leva a lê-la como multidão, quando inóspita, ou vocabulário, quando mansa. No último caso, de novo um atributo inesperado altera o sentido.

Nessa altura o poema sofre uma mudança de direção: fixa-se numa outra cena, em que vinhos são “enxameados”, ou seja, picantes, frutos são

“opacos” – talvez na cena do retrato – e os nomes escritos são “leves”, assim como os dedos que os escrevem são “ferozes”. Esse adjetivo tanto pode corresponder ao sujeito na infância ou a quem o ensina, ferozmente. Tudo pode ser circunscrito a uma mesa familiar, onde o menino luta com a escrita. Todavia, é o ato de escrever que o liberta do mundo e da linguagem, pois purifica a ambos. Como se sabe, a linguagem substitui o mundo, o nome substitui a coisa nomeada. O distanciamento provocado pelos signos lingüísticos desveste o mundo de seus enxames, opacidade, ferocidade. O sujeito se reparte em idades, seja no corpo carnal ou na gramática – o que representa uma espécie de libertação, à medida que cresce, até o momento em que perde seu equilíbrio rumo da morte, a figurar o envelhecimento. A morte recebe outro atributo peculiar: “o lado em como isto se cala”. E parece que é o silêncio a busca final.

A metáfora, em Helder, atua sobre a proposição, num plano, alterando os predicados do sujeito de modo a criar sensações físicas, “desarrumado”, “em ouro”, “luz apoiada”, “dor”, “inóspita”, “mansa”, “enxameados”, “opacos”, “leves”, “ferozes”. Noutro plano, superpõe cenas imagéticas, em que o concreto e o abstrato se fundem: “retrato”, “infância”, “águas ao ar livre”, “escrita agora”, “escrita anterior”, “mundo e linguagem”, figurando a atividade do poeta como a de purificar a linguagem do mundo.

Antonio Ramos Rosa, o indizível feito imagem

Ramos Rosa é tido como o poeta das coisas elementares, as bases da natureza, uma natureza a que ele aspira fundir-se e fundir sua poesia. O sentido do olhar, para ele, é o instrumento de trabalho, o modo de relação primordial com o mundo, capaz de não só medir o espaço e seus entes, mas de conferir-lhe duração. Negando o neorrealismo, ele contudo conhece o poder de intervenção da palavra. De suas aproximações aos surrealistas, aprendeu que a poesia é totalidade, é linguagem e é mundo. Não há experimentalismo ou hermetismo que reduza a nada o vínculo entre o nome e a coisa. Pode haver distância, distorção, mas o ato de nomeação, se não se refere a algo, o institui.

Isso é que Eduardo Lourenço chama de erótica de Ramos Rosa, a geração de sentido como ato amoroso, que se perde no outro. Aliás, na

poesia do autor o que menos aparece é o sujeito. A linguagem toma o seu lugar, para poder ser criadora. Não busca a representação: para ele, a palavra é instituição, mas corre o risco de tornar-se a prisão do sentido, voltando-se só sobre ela mesma. Daí o olhar a coisa, vê-la na sua coisidade, sem imbuí-la de interesses que não ela mesma. E por isso suas imagens centram-se nos objetos em sua concretude.

O poema de *Constelações* (2005) pode indicar o caminho para a compreensão da constituição da metáfora em Ramos Rosa:

Há palavras que esperam que o branco as desnude
para se tornarem transparentes e vazias
A delicadeza da lâmpada é uma oferenda do olvido
a folha flexível é uma luva vegetal para a mão que oscila

Como o abdômen de uma adolescente
a página suscita a fértil fragilidade
de uma caligrafia que se apaga sobre os sulcos de neve
Aí aparece a graciosa metade
Em que cintila o pólen da límpida abolição

Escrevo para ser contemporâneo das nuvens
para pertencer à pobre e nua pátria inerte
coberta pelo violento alfabeto dos cláxons
Escrevo para que se levantem os pássaros da areia
e ao pulverizarem-se espalhem a poeira de seu

[desaparecimento
(Rosa, 2005: 90)

O poema trata da escrita poética, mas dá a entender que a relação da página com a palavra é como a de um amante. As palavras “esperam que o branco [da página ou da luz] as desnude”. Querem desaparecer, anularem-se para que o sentido surja sem a materialidade da letra. Cada verso da primeira estrofe é uma proposição metafórica complexa, em que o sujeito tem atributos impróprios e o predicado, de valor nominal, o descreve com qualidades impertinentes: “lâmpada”, delicada, é “oferenda” para esquecer; “folha”, “flexível”, é “luva vegetal para uma mão” oscilante, hesi-

tante. As duas proposições ligam-se à escrita pelo termo sujeito: lâmpada e folha, as qualidades destes relacionam-se pela não rigidez, e o predicado nominal de ambas as diversifica. A luz permite esquecer. O papel envolve a mão que sobre ele se move pendularmente na escrita.

Na segunda fase do poema, por uma série de metamorfoses, a página se torna corpo jovem, passível de fertilidade, suporte da caligrafia frágil que vai desaparecendo sobre a brancura, de linhas que desaparecem como sulcos na neve. Nessa segunda estrofe há uma quebra de continuidade: da imagem erotizada do tenro ventre feminino a ser inscrito com leveza, dada a sua brancura, passa-se a uma epifania, a da “graciosa metade” cintilante do pólen produzido pela abolição, palavra que, órfã de complementos nominais, embora antecédida de um adjetivo, “límpida”, erige-se em enigma.

Essa metade misteriosa poderia ser a materialidade da escrita abolida, como na primeira estrofe, deixando implícita a outra metade, o sentido. Mas a terceira fase do poema, se de certo modo aceita essa possibilidade, quando o sujeito afirma que sua escrita serve para torná-lo “contemporâneo das nuvens”, envolto, pois noutro signo de brancura, instabilidade e elevação, também a nega, pois a outra função da escrita é fazê-lo pertencer “à pobre e nua pátria inerte”, cujo corpo é violentado pelas buzinas dos carros. O pertencimento ao país, seja ao território – descrito como pobre, nu e inerte -, seja à linguagem – já que os cláxons são cacofônicos – obriga o escrever a descer das nuvens – que podem valer por alienação – para o nível das areias. Ao sujeito cabe escrever para “levantar” os pássaros, pulverizá-los e eliminá-los. A imagem é poderosa, pois sugere que a poesia não pode ater-se à delicadeza e às suas próprias alturas, mas deve espantar, pulverizar e espalhar o pó de misteriosos pássaros, que podem estar aludindo a poemas em função de alerta e de fertilização.

A imagística de Ramos Rosa nesse poema corrobora sua visão erotizada do poeta, mobiliza algumas de suas imagens obsessivas, como a da brancura, que se desdobra na do corpo feminino, na das areias opostas à das nuvens. O branco, que igualmente é o da página, suscita a escrita, mas também a apaga, torna-a transparente e vazia. É o que acontece com os pássaros, que alçam vôo pela escrita, mas se tornam pó espalhado sobre uma pátria nua e inerte, tão frágil quanto a adolescente. Embora her-

mética, a metáfora em Ramos Rosa consegue agenciar a conscientização, determinando, pelo seu grau de indeterminação, que o leitor procure a coerência de que, no nível de superfície, seu texto carece.

A intransitividade do texto e a subjetivação da leitura

O caráter distintivo da pós-modernidade é a duplicidade. Tudo é e não é, pode e não pode. Os modos correntes de viver são desnaturalizados, pois percebe-se que variam de cultura para cultura e que há sistemas de significação, arbitrários, que os organizam. Portanto, a regulamentação já não é vista como proveniente de uma entidade metafísica ou da natureza, como na modernidade. Como em todo o sistema, é a tensão entre opostos que mantém os elementos no todo e ao mesmo tempo produz a contradição. Daí que, segundo Linda Hutcheon (1989: 17), não se pode desqualificar o pós-moderno, pois, ao abalar a *doxa*, não pode ser neutro ou alienado. Se “desconstrução” é a palavra que o define, a poesia produzida na pós-modernidade também não pode ser acusada de refugiar-se na função poética da linguagem e apartar-se do mundo. Na superfície, o que se percebe na poesia portuguesa contemporânea, é uma poesia sobre poesia, metapoética. A todo momento e ocasião, os poetas falam sobre o poetar. Todavia, quanto mais recusa a representação, mais desconstrói certezas e centralidades e, portanto, atua sobre o mundo dos leitores.

A intransitividade dos textos, seu metaforismo por vezes bizarro, alusivo, requer novas atitudes de leitura. O leitor pós-moderno vai encontrar nessa poesia desafios sobre desafios: pode encará-la como simples exemplos a mais do que a poesia moderna alcançou – a onipotência do sujeito, a desarticulação da lógica do mundo, o reinado da fantasia produtiva, a intertextualidade – mas estará enganado. O sujeito lírico pós-moderno já não é um demiurgo todo-poderoso, mas uma perplexidade sem rumo, angustiada e desorientada entre a profusão de formas e valores que as diferentes culturas e a história lhe oferecem como matéria e acossado pelas pulsões inconscientes, que desconhece.

Ele sabe que a própria linguagem, porto seguro do poeta moderno, é deslizante, diz mais, ou menos, do que quer. Não pode confiar em poéticas ou em programas: tudo apresenta fronteiras fluidas. Prosa e verso, tanto

quanto os gêneros poéticos clássicos ou modernos, podem confundir-se. O próprio impulso rítmico, que os poetas da vanguarda europeia elevaram a princípio organizador do verso, mostra-se inconfiável. A poesia não é mais a música das palavras, ou a palavra pura. Está contaminada pela fala da gente comum, pelo estrangulamento das pressões cotidianas sobre as relações, pela economia globalizada, que apaga as nacionalidades e identidades, pela rapidez e ilusão de realidade do mundo televisivo e informatizado, pela teorização que explica o que não queria ser explicável, enfim, pelo ímpeto descentralizante que instabiliza criadores e público.

O texto intransitivo requer, como estratégia de intervenção, um leitor intérprete. A poesia portuguesa contemporânea sobrevive enquanto jogo de sentido, na leitura criativa. O leitor precisa esmiuçar suas imagens, talvez mais do que sintonizar sua sonoridade, para tornar-se, passo a passo, o sujeito do texto, um outro, diverso do sujeito-autor, que atua ao mesmo tempo como novo poeta e comentador crítico daquilo que está construindo. Precisa possuir memória histórica, abarcando não só diferentes movimentos literários e poéticos, mas figuras e episódios da história das artes e da história cultural e geral. É chamado, por outro lado, a deter-se na leitura, afastando-se do consumismo fácil que a sociedade pós-industrial lhe oferece. O leitor distraído pela imensa gama de estímulos da vida pós-moderna pode apreciar a fragmentação e a mudança brusca de planos, mas irá se deparar com a metáfora, como barreira que o desafia a subjetivar-se, a assumir suas potencialidades de geração de sentido, ativamente e não como mais um átomo da massa. É essa a tarefa da poesia portuguesa pós-moderna.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN; HORKHEIMER; ADORNO; HABERMAS. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- CESARINY, Mário. Manual de prestidigitação. In: _____. *Manual de prestidigitação*. 2. ed. ver. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- HELDER, Herberto. Do mundo. In: _____. *Poesia toda*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

- HUTCHEON, Linda. Representing the postmodern. In: _____. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- MARTINHO, Fernando. Depois do modernismo, o quê? – o caso da poesia portuguesa. *Revista Semeiar*, Catedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, PUC-Rio, Rio de Janeiro, n.4, 2000.
- OLIVEIRA, Carlos de. Sub species mortis. In: _____. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1976. v. 2.
- RAYMOND, Marcel. O surrealismo. In: _____. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.) *Da metáfora*. São Paulo: EDUC; Pontes, 1992.
- ROSA, António Ramos. Constelações. In: _____. *Gênese*. Lisboa: Roma, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Porto Ed., 1996.

FLORBELA ESPANCA E A CONSTRUÇÃO DE UM RETRATO CARICATURAL

Fabio Mario da Silva
Universidade de Evora (Bolseiro FCT)
Universidade de Varsovia

1. Após a morte de Florbela Espanca, na noite de 7 para 8 de dezembro de 1930, em Matosinhos, surgiram inúmeros artigos em jornais e revistas a respeito de sua vida e obra. O que eles possuem em comum? Um certo traço caricatural que, intencionalmente ou não, constrói uma imagem de mulher dramática como artista romântica. No presente artigo seguiremos um trajeto definido através de uma linha cronológica, isto é, os textos que selecionamos serão analisados em ordem crescente a partir das datas de publicação. Entretanto, em virtude de alguma premência, essa ordem temporal estabelecida poderá ser corrompida em favor de uma melhor organização do texto, dessa “manta de retalhos” que nos propusemos realizar. Os textos, em sua maioria, são posteriores à morte de Florbela, mas alguns antecedem essa data. E apesar das recensões de Fernanda de Castro e José Gomes Ferreira não serem da data da maioria dos artigos, entre 1930 e 1931, integram esta seleção, porque se referem a experiências vividas com Florbela que dizem respeito a uma data anterior, portanto durante a sua vida. De igual modo, não podemos deixar de reler aqui os textos de José Régio e Jorge de Sena, que escreveram as primeiras e mais importantes recensões críticas sobre Florbela, bem como o artigo de Norberto Lopes em que aparece uma das primeiras caricaturas¹ da autora.

¹ Cláudia Pazos Alonso, na obra *Imagens do Eu na Poesia de Florbela Espanca*, alerta-nos que é sem dúvida depois de sua morte que a poetisa ganhará maior projeção com o professor italiano, convidado da Universidade de Coimbra, Guido Battelli, que tinha se oferecido para tratar da publicação de *Charneca em Flor* (1931). Porém, Battelli, depois da morte da poetisa, deu continuidade, e de uma maneira avassalado-

O intuito é balizarmos nossas opiniões e as dos críticos; não queremos com isso dizer que seguiremos este ou aquele crítico, mas apenas que pretendemos averiguar as entrelinhas de cada texto a respeito da poetisa portuguesa, com a intenção de percebermos os discursos que envolvem a canonização de Florbela Espanca na história da literatura portuguesa.

2. Num dos primeiros artigos² sobre a obra de Florbela Espanca, em 1924, de Teresa Leitão de Barros, é relatado que a sua poesia possui uma “rara amplitude e elevação lírica” (1927: 341). E é perceptível, segundo Barros, que sua lírica está convencionalmente ligada a modelos estéticos que ainda prendiam seus versos; que precisava abandonar o turvo olhar no horizonte, no qual se sente tão à vontade, bem como a sua extrema subjetividade elegíaca, para poder então se tornar “um dos mais radiosos valores da última geração literária” (1927: 342).

Um artigo intitulado “Na estância de Entre-os-Rios”, de 1929, sem indicação de autoria, vem contar-nos a estadia de uma ilustre hóspede no Hotel da Torre. Uma mulher capaz de deixar todos de “alma presa” (1929: ?³), pois até seus olhos se acendiam, em alguns momentos, numa “fulgurante luz de génio” (1929: ?). Já tendo muitos admiradores, segundo o mesmo texto, Florbela dedica um soneto a todos (“Aos bons ami-

ra, à criação do “mito” florbeliano: “Na realidade, ao tentar chamar a atenção da crítica para a poesia de Florbela, o maior trunfo de Battelli passou a ser paradoxalmente a própria morte da poetisa, que lhe permitiu construir uma imagem dramática de Florbela como artista romântica” (1997:200). Anna Klobucka fala desta problemática que envolve a crítica e que acabou por transformar a poetisa alentejana em mero personagem: “Reflectida em metaficções e metaforicamente transposta, Florbela deixou de existir, enquanto *autora* (...), para passar a ser encarada como *personagem*, sendo ainda necessário sublinhar que no conjunto de traços semânticos reunidos na figura de ‘Florbela’ com relativa frequência se encontrava frisada a sua identidade de escritora” (1992:51). Ou seja, as estudiosas já tinham notado um certo retrato caricatural que envolve Florbela, porém não tiveram acesso à maioria dos textos deste artigo. Tais textos foram recolhidos pela Professora Doutora Maria Lúcia Dal Farra, que coordena um projeto sobre Florbela Espanca (do qual faço parte) sediado na Universidade Federal de Sergipe.

² É certo que Florbela acompanhava todas as referências feitas à sua poesia, pois guardava uma série de recortes de revistas e jornais, que hoje se encontram na Biblioteca Nacional, e outros junto do *Grupo Amigos de Vila Viçosa*, mostrando sua preocupação em acompanhar as notas críticas à sua obra.

³ Os textos recolhidos não apresentam os números das páginas, daí o uso da interrogação.

gos da Torre”), e, mais especificamente, a um velho cliente da estância. O texto demonstra um fascínio, quer pelos olhos da poetisa portuguesa, quer pelo seu corpo esguio e características *sui generis*, ou até mesmo pela sua voz que possuía uma “prestígio misterioso”.

Em 1930, mais especificamente a 18 de junho desse ano, a D. Florbela Laje – que vivia já com o seu terceiro marido na cidade do Porto – recebe um diploma da Cruz Vermelha Portuguesa, por ter ajudado de alguma forma a respectiva instituição, assumindo apenas a identidade de Bela Laje. É neste mesmo ano que, também em 1930, Maria Amélia Teixeira, diretora da *Revista Portugal Feminino*, reúne algumas colaboradoras que estavam em Lisboa para uma festa de confraternização. Florbela encontra, em 1924 – não podemos afirmar se esse é ou não o primeiro encontro com alguns nomes que iremos citar –, outras poetisas e algumas “colegas” que já tinham escrito algo sobre sua poesia, como Fernanda de Castro e Teresa Leitão de Barros. Essas autoras escreverão com mais assiduidade sobre a personalidade e obra de Florbela após a sua morte.

Celestino David publica, em 14 de dezembro de 1930, no *Diário de Notícias*, um artigo a falar de Florbela – segundo o autor, possivelmente escrito à mesma hora da morte da poetisa. Num primeiro momento, o texto retrata Vila Viçosa e seus ilustres moradores, passando por Évora e fazendo uma ligação de Florbela com a cidade de “ruas ermas” e “ruas frades”. André Gouveia, apesar de nunca ter falado com a poetisa calipolense e apenas a ter visto nas ruas de Évora, quando esta era ainda uma estudante do Liceu e, mais tarde, depois de ter tornado a vê-la como escritora, tem a convicção de que “seu corpo esguio e debilitado exteriorizava já a tristeza magoada da sua musa sentimental e velada de melancolia. Assim, não exagero no que escrevo” (1930: 15).

Percebendo que em Portugal poucos portugueses, e raros alentejanos, conhecem a obra de Florbela⁴, David afirma que fora de Portugal “alguns críticos” já a consagravam. Essa é uma referência ao professor Literatura Italiana da Universidade de Coimbra, Guido Battelli, que em se-

⁴ Lembremo-nos que nessa época só Guido Battelli conhecia a obra-prima florbeliana que ainda estava no prelo, pois tinha se oferecido para tratar da publicação de *Charneca em Flor* (1931). Celestino David se refere apenas ao *Livro de Mágoas* (1919) e a *Soror Saudade* (1923).

tembro de 1930 já publicara um artigo em periódicos italianos, com o esforço de tornar Florbela conhecida. Mas seria isso por causa de sua extrema admiração pela obra florbeliana? Ou teria intrínsecas questões comerciais, já que ele ia publicar a obra de uma escritora morta, e precisava de *marketing*? Uma possível resposta para essas questões será equacionada no decorrer do texto.

Quatro dias depois da nota de Celestino David, no *Diário de Notícias*, também saíra outro artigo sobre Florbela. Desta vez Tito Bettencourt, que fora amigo do irmão querido da poetisa, Apeles Espanca, evoca a Florbela de Vila Viçosa, onde viu nascer “o sol da vida” (1930: 1), sendo a tristeza de seus versos um reflexo dessa “terra melancólica” do Alentejo. Afirma-se no texto que os versos maravilhosos de Florbela “são gotas de sangue que a multidão quasi não viu...”. Em seguida, faz algumas referências a Guido Battelli, que estava se preparando para publicar a obra póstuma, *Charneca em Flor* (1931). Desta forma, a figura do professor da Universidade de Coimbra começa a se fazer presente na imprensa portuguesa. Mas atente-mos no seguinte comentário de Bettencourt:

Charneca em Flôr, livro de bons versos, soberbo de forma e ritmo, sôbre o qual já caíram as lágrimas sentidas dos amigos, vive a adorável expressão de uma Alma sensível, doente de Beleza, prisioneira do Sonho e da Quiméra, irmã espiritual de belas confidências, atraidora de corações com o fio de uma canção... Pobre Florbela Espanca!

(1930: ?)

Como saberia ele que *Charneca em Flor* era um livro de bons versos, se o livro ainda estava no prelo? Será que Battelli o tinha emprestado para Bettencourt ler? O que se nota é um retrato caricatural de Florbela, como uma pessoa extremamente sensível, frágil e triste: uma “pobre” que mal conseguiria ver suas obras editadas. O crítico, num primeiro momento, cria uma imagem de uma escritora de alma perturbada. Porém, em seguida, se contradiz: “Era bôa, inteligente e culta, e assim morreu suave e lúcida, como aza (*sic*) de sonho que se fecha...” (1930: 1). O que se sabe, através de suas cartas, é que Florbela diz ter herdado uma doença psicológica de sua mãe, que alguns críticos entendem, através da

leitura de alguns de seus poemas, ser a neurastenia⁵, e que, de certa maneira, isso a teria influenciado em alguns momentos da sua criação literária. Mas o reforço de pendor trágico com que alguns críticos constroem sua imagem revela-nos que, muitas vezes, a busca de um retrato caricatural supera a análise de suas obras.

Em 20 de dezembro de 1930, mais duas recensões críticas apareceram pelas mãos de Albino Lapa, no *Diário de Lisboa*, e de Guido Battelli, no *Correio de Coimbra*. O que vai se fazer presente, como nos outros textos analisados, é a constante frequência de construir uma imagem dramática de Florbela. Sua obra mais uma vez ficara à parte, diante dos mitos⁶ que se criaram em torno de seu nome. Lapa, num artigo intitulado “Soror Saudade”, nome dado à poetisa pelo “ilustre” Américo Durão, faz uma comparação entre Florbela e outra notável personalidade feminina de Vila Viçosa, Púbia Hortênsia, jovem que no século XVI teria defendido tese de doutoramento. O que Florbela expressava, na opinião de Lapa, era um cantar “choramingante”, pois exteriorizava de alegria “os espíritos tristes nas horas que a sua sempre infeliz alma brotava cânticos” (1930: 8). Mas, pela primeira vez num artigo, não só Florbela se insere como um “gênio”: ela e seu irmão, Apeles, seriam artistas, como também “desgraçados na vida” (Battelli, 1930: 4). Guido Battelli, numa recensão do mesmo ano e data, chama a atenção dos leitores do jornal para a repentina morte de Florbela: poetisa que outrora publicara alguns versos neste mesmo jornal, o *Correio de Coimbra*, e que tinha um livro póstumo sendo impresso; e classifica-a como “a infeliz poetisa” (1930: 4). Não satisfeito, ainda faz alusões, para valorizar sua obra, a um estudo sobre Florbela que saíra até numa revista italiana, *Rassegna Nazionale*. O que ele se esquece de mencionar é que o próprio Battelli seria o organizador e incentivador deste estudo.

⁵ Conceito pela primeira vez referido por G.M. Beard em 1869, que o entendeu como um estado de exaustão nervosa. Hoje em dia, para a psicanálise moderna, a neurastenia está relacionada com sintomas que incluem cansaço, depressão e desmotivação.

⁶ Estes “mitos” criados envolvem vários fatores que relacionam a biografia com a obra de Florbela, como, por exemplo: a imagem de *femme fatale*, de uma mulher dramática e de uma escritora com distúrbios mentais. Ou seja, esses ditos “mitos” servem para uma grande parte dos críticos florbelianos associarem a vida à obra da autora.

É perceptível a função que esses artigos têm: chamar a atenção dos leitores para uma escritora usando, muitas vezes, a imagem de uma infeliz na vida, que soube expressar, como nenhuma outra mulher, seus sentimentos através da poesia. Para isso começa a criar-se um mito em torno de seu nome, como também começa a se formar um ícone em torno de sua imagem. Esse fato é percebido num texto do dia 24 de março de 2007 no jornal alentejano *Diário do Sul* (2007: 16) sobre o Dia Mundial da Poesia. Uma das coisas que nos chama logo a atenção ao abrir esse jornal é a imagem de Florbela Espanca, que, ocupando o centro da página, de imediato se destaca aos olhos de qualquer leitor. O interessante é perceber que não há nenhuma linha a falar da poetisa alentejana: a imagem de Florbela⁷ apenas se configura como uma projeção, um arquétipo do inconsciente coletivo que faz com que, se não todo o português, pelo menos os alentejanos, ou aqueles que apreciam poesia, sejam levados a fazerem uma ligação direta de Florbela com a poesia. Entendemos que é interessante essa associação, mas, em casos como esses, percebemos que se deixa de falar da sua poesia, deixando-se de estudá-la.

Em 1931, mais recensões críticas apareceram na imprensa portuguesa, dando continuidade à propaganda de *Charneca em Flor*, livro que

⁷ Em relação à publicação dos livros de poesia de Florbela gostaríamos de recordar que, como coletâneas preparadas pela autora, apenas tivemos *Livro de mágoas* (1919), *Livro de soror saudade* (1923) e *Charneca em flor* (1931, póstumo). Mas depois do sucesso da primeira edição de *Charneca em Flor* (janeiro de 1931), Guido Battelli publicou um conjunto de poesias inéditas a que deu o nome de *Juvenilía* (1931), precedido dum estudo crítico. Depois saiu uma segunda edição de *Charneca em Flor*, com outro livro como apêndice, organizado por Battelli, a se chamar *Reliquiae* (1931), um conjunto composto por sonetos isolados encontrados por Battelli depois da morte de Florbela, mas que não foi preparado para publicação pela autora. Florbela é autora, além de livros de poesias, de dois livros de contos póstumos: *As máscaras do destino*, de 1931 (e não de 1932, como afirma Maria da Graça Orge Martins, na “Introdução dos Sonetos de Florbela Espanca” da Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, s.d., p. 14); *O domínio preto* (não compilado pela autora), de 1982; e de um diário – *Diário do último ano*, publicado em 1981 – e de cartas destinadas a diferentes pessoas. Já o manuscrito *Trocando olhares*, que compreende 88 poemas e 3 contos, foi comprado por Rui Guedes, empresário português, que publicou as *Obras Completas de Florbela Espanca*, bem como todo o acervo (cartas, postais, histórias de colegas e familiares) e as fotos da poetisa que publica nessas “Obras Completas”.

chama a atenção da maioria dos críticos, mas, mesmo assim, a sua vida e a construção e eleição de “uma grande poetisa romântica” continua sendo feita. José Agostinho diz-nos que a D. Florbela Espanca tem “boas referências às boas faculdades da ilustre poetisa como tradutora” (1931: 4). E entende que Florbela se destaca da maioria das poetisas, porque possuía um valor primacial, como o encontrado em *Charneca em Flor*, livro excessivamente pessimista, feito de um “passionalismo intenso; mas com delicadezas destrutivas nos conceitos” (1931: 4). Também não esquece o “ilustre publicista” Guido Battelli e reforça, como Battelli já tinha feito na imprensa portuguesa, que Florbela seria uma “Pobre grande poetisa!”. Herculano de Carvalho é outra figura que se sente atraída por essa “propaganda” e continua a recordar ao leitor a publicação da obra póstuma florbeliana. É uma crítica sob o peso da moralidade religiosa. Recorre à imagem de Florbela para perceber a “nevrose de suas feições”, pois seria uma alma angustiada: talvez a Florbela Espanca “não lhe tivessem dado tempo de encontrar a sua alma, a alma que Deus lhe havia dado e, com ela, o próprio Deus que a criara” (1931: 2).

No final de fevereiro de 1931, duas críticas teriam algo em comum em relação aos textos já publicados, bem como trariam novos dados para a construção do perfil de uma autora defunta. Celso, num artigo chamado “A poetisa da ansiedade”, ressalta a sensibilidade da poetisa, e mais uma vez a sua obra fica em segundo plano. E é mais um a se referir à poetisa nos seguintes termos: “Pobre Florbela!” (1931: ?).

Também no final de fevereiro, António Ferro é o primeiro a fazer uma crítica mais agressiva. Mostra-nos como Florbela está aquém da sua época, contudo constata como o seu desdém no início foi errôneo, e relata-nos que só compreendeu que estava diante de uma grande escritora quando, em revistas literárias, esbarrou com outros sonetos florbelianos, que assim o fizeram “despertar” para a “grande poetisa” que é Florbela. Impressiona-se notando que estavam diante uma “poetisa-poeta”, que estava além de seu tempo, e com um certo sensacionalismo é o primeiro a dizer em recensões críticas: “Florbela matou-se, ‘desfolhou-se’ como uma flor cansada” (1931: 1). Afirma a importância da obra *Charneca em Flor* e espera que o público a esgote, para que haja um segundo editor a publicar seus versos.

Ferro, ironicamente, comenta a influência de outros escritores na obra de Florbela, “alguns sonetos interessantes mas filhos de outros sonetos, sujos de influências, com dedadas de outros poetas” (1931: 1). Ferro será o primeiro crítico a insistir em comparações de Florbela com outros escritores. Lembremo-nos de que Harold Bloom, no livro *A angústia da influência*, fala-nos de uma preocupação que os poetas têm de tentar fugir de uma angústia da influência, de poetas anteriores que poderiam influenciar sua obra. Essa “influência” é clara em Florbela: a do poeta “mais forte”, António Nobre, fato relatado na sua correspondência, como também nos sonetos “A Antol!”, “Torre de Névoa” e “Maior tortura”, entre outros, em que o sujeito lírico se sente angustiado por não conseguir ser como aquele poeta forte (António Nobre). Também encontramos resquícios de Américo Durão e Antero de Quental. Gostaríamos de fazer um pequeno enxerto nessas considerações, pois acreditamos que sua poética tem uma essência própria. Assim (no dizer de Gomes Ferreira), António Nobre e Américo Durão apenas comparecem em sua obra para mostrar “o ímpeto da originalidade própria” (1965: 236). Gomes Ferreira, poeta neorrealista português, que conviveu com Florbela, define-a como “a Bela Adormecida” (1965: 233), e lembra-nos que outrora, na sua estreia poética, tinha sido recebida com hostilidade pelos críticos. Outra figura que encontramos, fazendo duas resenhas críticas e que conviveu, apesar de pouco tempo, com Florbela, foi Fernanda de Castro, que em março de 1931, numa revista feminina chamada *Eva*, revela que a alma moribunda de Florbela a persegue, fato que percebemos melhor num outro artigo sem data, intitulado “Ao fim da memória”, no qual Castro relata que Florbela, às vésperas da morte, lhe ligara com a maior urgência em lhe falar, mas não a encontrara. Fernanda sugere que seria provavelmente por causa de Américo Durão, de quem, segundo José Leitão de Barros, Florbela gostava, mas que estaria interessado em Fernanda de Castro. É assim que Castro se refere à poetisa alentejana, num outro artigo: “Florbela morreu porque não soube pôr de acordo o seu corpo, o seu espírito e sua alma” (s.d.: 94).

No mês de março de 1931, mais artigos surgiram na imprensa portuguesa, desde comentários sobre a obra *Charneca em Flor*, referindo-o como o melhor livro do ano, passando por referências ao “gênio” de

Florbela, até relatos dos que a conheceram pessoalmente, definindo-a com “seu corpo esguio e sua sensibilidade extasiante”.

Uma das principais recensões críticas acerca da obra florbeliana foi, sem dúvida, a de Jorge de Sena⁸, que, em 28 janeiro de 1946, numa conferência intitulada “Florbela Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa”, proferiu um discurso acerca de sua obra colocando-a num contexto de uma “notável poeta”. A nosso ver, Sena é o primeiro crítico literário que soube definir os contrastes positivos e negativos da obra florbeliana, e tece uma crítica à sociedade moralista que impregnava de valores morais sua poesia, por causa dos seus versos sensuais e sua vida, nada comum para os padrões vigentes:

A sociedade condena sempre; e, no fundo, não perdoa a fuga pelos caminhos do génio àqueles que perseguiu nos caminhos da vida, com um olhar hipócrita, em que brilha aquela convivência de maçonaria frustrada, que me perdoarão torne a apontar aqui.

(1988: 37)

É um resgate de uma poesia e de uma escritora que, até então, estava marginalizada entre o meio erudito. Reportando Sena, José Régio, importante poeta da literatura portuguesa, tenta, como o compatriota português, situar e estabelecer a poética de Florbela com os valores nela contidos e contextualiza a sua obra como um caso único na poesia portuguesa. São duas das principais recensões acerca de Florbela: uma, a de Sena, mais teórica e de afirmação dos textos de Florbela na literatura; a outra, a de Régio, tendo um tom mais poético e de caráter mitologizante.

3. Afigura-se-nos que as palavras de Frank Kermode acerca da importância das interpretações de uma obra podem validar bem a problemática de Florbela Espanca no cânone⁹ da literatura portuguesa, pois, segundo o crítico, são muito importantes os comentários à obra para lhe assegurar a sua vida no meio literário: “ (...) canonicidade se me afigura

⁸ Jorge de Sena teria mais do que ninguém competência para escrever sobre literatura, pois era poeta, crítico, ensaísta, ficcionista, dramaturgo, tradutor e professor universitário.

⁹ Jan Gorak atribui ao conceito de cânone literário as seguintes denominações: “*sublime truth*”, “*rule*”, “*standard*”, “*artistic moral*”, ou “*a book list for educational value*” (1991:5).

ainda uma importante forma de preservação e, apesar dos sucessivos ataques, ainda poderosa. A opinião continua a manter os cânones” (1991: 88). Neste sentido, o crítico reafirma a importância do “gosto”: quanto mais lida e interpretada for uma obra, mais ela aumentará sua “vida” no seio de um determinado cânone. Isto quer dizer que Florbela perdura ainda hoje, mesmo em meio a desconfianças críticas, porque ela consegue despertar, seja negativa, seja positivamente, interesse do público e da crítica, que sente e vê no texto florbeliano, não só as angústias de sua poesia, mas também as próprias frustrações da crítica, como um processo de projeções da obra lida.¹⁰

Claro que toda esta problemática em torno da obra e da figura mítica de Florbela e sua longevidade reflete um pouco das problemáticas de valores da cultura portuguesa, que se depara com uma mulher escritora que transpõe em versos sua forma erótico-sentimental. Assim, concluem Lotman e Uspenski sobre as problemáticas da longevidade do texto literário:

(...) la longevidad de los textos forma, en el interior de la cultura, una jerarquía que se identifica corrientemente con la jerarquía de los valores. Los textos que pueden considerarse más válidos son aquellos de mayor longevidad, desde el punto de vista y según los criterios de determinada cultura (...) la longevidad del código viene determinada por la constancia de sus elementos estructurales de fondo y por su dinamismo interno: por la posibilidad de cambiar conservando al mismo tiempo la memoria de los estados precedentes y, por tanto, la auto-conciencia de la unidad.

(1971: 73)

A obra de Florbela ainda persiste no meio literário, porque em certa medida parece que ela suscitou escândalos, mas depois foi-se abrindo no campo de uma nova recepção, tanto estética quanto literária. Lembremos que Jauss, re-

¹⁰ A relação metacrítica e angustiada dos críticos com a obra de Florbela Espanca, bem como a natureza profundamente angustiada de seus versos, estão analisadas num estudo de minha lavra intitulado *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbela Espanca*, João Pessoa, Ideia, 2009.

ferindo-se ao caso de Flaubert¹¹, com sua *Madame Bovary* (que talvez possamos ligar ao caso Florbela), constata que há certas obras que estão aquém e além das suas convenções literárias contemporâneas: “Uma obra literária pode ultrapassar as expectativas dos seus leitores mediante uma nova forma estética, enfrentando-os com uma problemática a que nem a moral oficial, religiosa nem estatal podem dar a solução devida” (1974: 81).

4. Observando a caricatura inserta no artigo de Norberto Lopes,



formulamos a seguinte questão: terá sido a exposição e o escândalo o ingrediente para a projeção do nome de Florbela? O certo é que a maioria dos jornais quase sempre se volta para a sua biografia, que desde as primeiras recensões críticas apontavam para o caráter trágico de Florbela. O que Norberto Lopes constrói no seu artigo é um retrato caricatural de uma mulher que foge dos padrões estéticos, uma mulher loucamente apaixonada, restando-nos apenas a imagem composta de um olhar triste e enigmá-

¹¹ Jauss observa que muitas vezes uma obra não é bem recebida em sua época mas depois sofre um processo de valorização, exemplificando através de um dos mais famosos casos referentes a esta temática: o caso literário de 1857, de *Madame Bovary*, de Flaubert: autor que passou por um processo de escândalo público, sendo negado o valor de sua obra. Na mesma época, aparece também o livro de seu amigo, Feydeau, intitulado *Fanny*, que em um ano alcançou treze reimpressões, obtendo em Paris um grande êxito literário. Contudo, quando *Madame Bovary* – que apenas foi aceite por um pequeno grupo de especialistas – alcançou sua reputação mundial, os leitores aceitaram esse “novo cânone”, tornando-se inaceitáveis as estruturas da obra de Feydeau: seu estilo florido, os clichês de suas confissões líricas, que transformaram a obra de um grande sucesso num grande fracasso (1993: 75).

tico que se desenhou durante anos até culminar no retrato caricatural exposto, sobrepondo a vida como substrato principal de debate, em vez de dar prioridade aos poemas da escritora. Ou seja, tal retrato enfoca e exagera as características de Florbela em forma de humor, acentuando certos gestos e hábitos de um indivíduo. A distorção é utilizada em forma de sátira, deixando-nos uma imagem até grotesca da poetisa. O curioso é perceber que esse retrato caricatural não faz menção a um certo erotismo presente na obra de Florbela, nem tampouco a uma ideia de mulher devassa, já que, para a sociedade portuguesa conservadora, Florbela era um modelo de mulher a ser evitado, por causa dos seus três casamentos malfadados.

Compreendemos, então, que mesmo aqueles que olham com desconfiança a obra de Florbela Espanca tentando ver nela a sua vida, comentando-a sempre, mostram-nos que sua obra adquiriu, com todas as problemáticas, estatuto canônico, como a definição seguinte, em que nos apoiamos, secunda: “Qué es el Canon literario? Responderé de una manera sencilla y práctica: una lista, un elenco de obras consideradas valerosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (Sullà, 1998: 11).

Referências bibliográficas:

Geral:

- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- GORAK, Jan (1991). *The making of the modern canon – genesis and crisis of a Literary Idea*. London & Atlantic Highlands: Athlone.
- JAUSS, Robert Hans (1993). *História literária como desafio à ciência literária*. Trad. Ferreira de Brito. Vila Nova de Gaia: José Soares Martins.
- _____. (1993). *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária*. Trad. Tereza Cruz. Lisboa: Veja.
- KERMODE, Frank (1991). *Formas de atenção*. Trad. de Maria Georgina Segurado. Lisboa: Edições 70.
- LOTMAN, Jurij e USPENSKI, Boris A. (1971). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. In Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, pp. 67-92.

SULLÀ, Enric (1998). “El debate sobre el Canon literário”. In Sullà, Enric (compilação de textos e bibliografia). *El Canon Literario*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-36.

Sobre Florbela Espanca:

AGOSTINHO, José. (1931). “Uma grande poetisa”. In *O Libertador*. Lisboa: 8 de fevereiro, p. 04. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

ALONSO, Cláudia Pazos (1997). *Imagens do Eu na poesia de Florbela Espanca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ANÔNIMO, (2007). “As pessoas continuam a precisar de poesia”. In *Diário do Sul*, Évora, 21 de março.

_____, “Florbela Espanca” (1931). In *O Notícias Ilustrado*. Ano III, série II, n.º 137. Lisboa, 25 de janeiro, p. 3. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

ARANHA, Aurora Jardim (1931). “Florbela Espanca”. In *Jornal de Notícias*. Porto: 7 de janeiro. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

BARROS, Thereza Leitão de (1924). *Escritoras de Portugal*. Vol. II. Lisboa: Tipografia A. O. Artur, pp. 341-342. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, (1931). “Florbela Espanca”. In *Portugal Feminino*. Ano I, n.º 12. Lisboa, 31 de janeiro, p. 18. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, (1931). “Charneca em flor”. In *O Notícias Ilustrado*. Lisboa, 15 de março, p. 7. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

BATTELLI, Guido (1930). “Florbela Espanca”. In *Correio de Coimbra*. Coimbra, 20 de dezembro, p. 4. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

_____, (1931). “Elegia”. In *Portugal Feminino*. Ano I, n.º 12. Lisboa, 31 de janeiro, p. 19. Compulsção, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.

- BETTENCOURT, Tito (1930). “Florbela Espanca”. In *Diário de Coimbra*. Coimbra, 18 de dezembro, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CARVALHO, Herculano de (1931). “Charneca em flor”. In *Correio de Coimbra*. Coimbra, 7 de fevereiro, p. 2. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CASTRO, Fernanda de (s.d.). *Ao fim da memória*. II volume (1939-1987). Lisboa. Editora Verbo, pp. 89-96. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
-
- (1931). “Florbela Espanca”. In *Eva*. Ano 6, n.º 304. Lisboa, 7 de março. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- CELSE (1931). “A poetisa da ansiedade”. In *Jornal de Notícias*. Porto, 22 de fevereiro, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- COSTA, Emília de Sousa, “A homenagem a Florbela Espanca”. In *Eva*. Ano 6, n.º 306. Lisboa, 21 de março, p. 2. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAVID, Celestino (1930). “Florbela Espanca, poetisa alentejana”. In *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 de Dezembro, p. 15. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- DAVID, Celestino (1931) “Charneca em flor”. In *Diário de Notícias*. Lisboa, 25 de janeiro, p. 13. Compulsão, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.
- FERREIRA, José Gomes (1965). “Encontro com Florbela”. In *A memória das palavras ou o gosto de falar de mim*. Lisboa: Portugal, pp. 233-240. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- FERRO, António (1931). “Uma grande poetisa portuguesa”. In *Diário de Notícias*, Lisboa, 24 de fevereiro, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- KLOBUCKA, Anna (1992). “On ne Nait pas Poétesse: a Aprendizagem Literária de Espanca Espanca”. In *Luso-Brazilian Review*, n.º 29, pp. 47-51.

- LAPA, Albino (1930). “Sóror Saudade”. In *Diário de Lisboa*. Lisboa, 20 de dezembro, p. 8. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- LOPES, Norberto (1981). “Florbelas, escolar de Direito”. In *Diário de Notícias*. Lisboa, 14 de novembro. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de (1931). “Florbelas Espanca”. In *O Comércio do Porto*, Porto, 5 de março. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- MENEZES, Bourbon e (1931). “Como conheci Florbelas Espanca”. In *Diário de Notícias*. Lisboa, 11 de março, p. 1. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- RÉGIO, José (1983). “Estudo crítico”. In *Sonetos de Florbelas Espanca*. São Paulo: Difel, pp. 11-30. Compulsão, recolha e digitalização por Maria Lúcia Dal Farra.
- SENA, Jorge de (s.d.). “Florbelas Espanca ou a expressão do feminino na poesia portuguesa”. In *Da poesia portuguesa*. Lisboa: Ática, pp. 115-143. Compulsão, recolha e digitalização do texto por Maria Lúcia Dal Farra.
- SILVA, Fabio Mario da (2009). *Da metacrítica à psicanálise: a angústia do “eu” lírico na poesia de Florbelas Espanca*. João Pessoa: Ideia.

**A ESCRITA COMO REFÚGIO:
A DOR EM SYLVIA PLATH E FLORBELA ESPANCA**

Isabella Fernandes Pessoa
Universidade Federal de Minas Gerais

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

Fernando Pessoa

Fernando Pessoa, em *Autopsicografia* (Pessoa, 2003: 164), descreve as várias máscaras de um escritor e mostra aos leitores um eu ilusório que se faz presente na literatura, de maneira que o fingimento serve como meio de alcançar a verdade. A obra de Fernando Pessoa possui um excesso de sofrimento e negatividade, fazendo com que se criem dúvidas se eram reais ou não.

Tal situação é observada em alguns poemas de Florbela Espanca e Sylvia Plath, cuja solidão é retratada como necessidade de atingir “regiões imaginárias” ou “outra vida”, visto que, nesse mundo, sentem-se sós.

Podemos considerar que tais autoras apresentam algumas semelhanças em suas maneiras de viver e de morrer. Os trabalhos literários de ambas se parecem em seus variados gêneros que vão desde diários à correspondências, da prosa à poesia, em uma escrita que permite ao leitor perceber as várias máscaras das escritoras.

Muitas vezes, ao final de suas vidas, elas confessaram que nem a escrita seria capaz de exprimir o que realmente desejavam. Na maior parte de suas obras, estão presentes elementos que sugerem uma situa-

ção real e isso instiga o leitor a conhecer a causa do trágico desfecho das vidas das autoras.

Assim é o caso de Florbela Espanca, poetisa portuguesa que nasceu em 1894 e morreu por ingestão de remédios em 1930; e Sylvia Plath, escritora americana que nasceu em 1932 e se asfixiou com gás em 1963. As duas deixaram marcas no processo literário de seu tempo, seja em Portugal, seja nos Estados Unidos.

É notável que Sylvia Plath e Florbela Espanca fazem parte do “rol” de escritoras suicidas reconhecidas postumamente. Assim, a morte desperta certo interesse em suas obras, pois o leitor, a todo instante, procura associar a causa dos suicídios com as escritas das poetisas. Falar dos textos de Plath e Espanca, a partir de suas possíveis marcas da morte, é um dos perigos ao analisar a produção literária dessas escritoras.

Por meio do pacto autobiográfico, termo criado por Philippe Lejeune, observamos que a escrita das poetisas apresenta características presentes em um texto autobiográfico, tais como a presença do narrador e do personagem e o uso dos pronomes como estratégia na construção do personagem. Para Philippe Lejeune, a autobiografia é caracterizada pela relação existente entre o narrador e o leitor. Ele define como um pacto autobiográfico que implica, de forma explícita pelo autor, a identidade ficcional entre autor, narrador e personagem.

Nesse pacto, proposto por Philippe Lejeune, encontra-se definido como autobiografia: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008: 14). E desse relato retrospectivo ocorre justamente um contrato de leitura entre o autor e o leitor sobre o que será descrito como a representação do real. O que é narrado não é mais o vivido, mas o lembrado, e cabe ao leitor, em sua recepção, aceitar essa verdade mediada pelo tempo, pela memória e pela história de vida vivenciada pelo autor, que tem sua identidade dividida também em narrador (aquele que fala) e personagem (sobre quem fala).

Do ponto de vista do texto, o narrador e o personagem fazem parte do corpo do texto, no qual o personagem é o sujeito narrado pelo narrador. Nesse sentido, fica claro que o autor é aquele que está fora do texto. Já entre autor e personagem, teríamos uma relação de semelhança, uma

vez que o personagem, apesar de inseparável do autor, dele está afastado, pois pode ter uma identidade própria ou não.

Seria essa uma forma de tornar inteligível ao leitor sua experiência de vida? Esse modo de manifestar-se, talvez, seja uma maneira de criar ambiguidades ao leitor. E assim ocorre nas obras de Sylvia Plath e Florbela Espanca, pois a todo instante elas criam ambiguidades e levam os leitores a se perguntarem se seus escritos seriam ficção ou realidade e acabam “lendo” o que, no entanto, não está escrito. O leitor, insistentemente, busca em suas poesias rastros de confissões que sinalizem a autobiografia, e o uso constante do pronome “eu” é o que proporciona essa busca pela história de vida das escritoras. Lejeune destaca no capítulo “Autobiografia e poesia” sobre a presença do eu lírico:

Porque estes, bruscamente, são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras e sua música próprias. Por isso os adotamos, reconhecemo-nos nelas. E aquelas palavras que servem tão bem de roupagem a nossa experiência, supomos que vem diretamente da experiência e do coração do poeta.

(Idem. p. 94)

Ruth Silviano Brandão, em *A vida escrita*, diz que “a vida e a escrita guardam os sons e as palavras alheias” (Brandão, 2006: 27), porém nem sempre “a escrita pode funcionar como um espelho” (Idem. p. 31). Se olharmos sob esse ponto de vista, é justamente o escritor que brinca com as palavras, que se esconde, que cria vozes reais e irreais, e faz com que o leitor se confunda na leitura de suas palavras. Ficção ou realidade, o leitor não deve encarar a escrita como um espelho, pois ela pode transformar-se sempre. Esse tipo de relação engloba um perigoso e complexo meio de construção na escrita de ambas.

2. Dados Biográficos

Antes, porém, de apontar os temas que aproximam Sylvia Plath e Florbela Espanca, gostaríamos de ressaltar alguns fatores referentes à vida

peçoal delas, considerando que alguns dados biográficos poderão iluminar certos pontos de nossa leitura.

2.1 *Figura paterna*

Ambas tiveram o pai como figura marcante e significativa em suas vidas. Plath perdeu o pai por diabetes, quando tinha 9 anos de idade. Esse fato provocou-lhe a depressão que perdurou por muitos anos. No seu diário, em 3 de janeiro de 1959, Sylvia escreve sobre a vida que estava levando e observamos uma forte tendência à rejeição daqueles a quem ela ama:

Passei a vida toda sendo efetivamente “abandonada” pelas pessoas que eu mais amava: papai morreu e me deixou, minha mãe nunca esteve presente. Por isso considero os pequenos incidentes com outras pessoas a quem amo, por exemplo chegar atrasado, como demonstração de frieza, uma prova de que não sou importante para elas, afetivamente.

(Kukil, 2004: 527)

Já Florbela Espanca não foi reconhecida pelo pai quando nasceu. Seu pai, João Maria Espanca, era casado com Mariana do Carmo e não conseguiam ter filhos. Então ele teve uma relação com outra mulher, da qual nasceu Florbela Espanca e seu irmão. Porém, a esposa legítima de seu pai recebeu Florbela em sua casa desde pequena, sendo sua madrinha e educadora. Florbela tinha uma relação muito forte com seu irmão, Apeles, que morreu em um acidente aéreo. A morte de seu irmão a fez sentir mais sozinha. No início de seu livro *As Máscaras do destino*, ela faz uma dedicatória a Apeles, o seu morto.

2.2 *O amor*

Outro aspecto que gostaríamos de evidenciar diz respeito às experiências amorosas vividas por elas. Florbela Espanca casou-se 3 vezes, mas em nenhum matrimônio encontrou o amor e a felicidade que tanto buscou e idealizou. Em seu *Diário do Último ano*, poucos meses antes de sua partida, ela escreve: "Agosto 2 - Está escrito que hei-de ser sempre a mesma eterna isolada...Porquê?" (Espanca, 1981: 57). Florbela não queria ficar

sozinha e percebemos isso quando ela escreve em seu diário o que mais desejava: ser amada.

A história de amor de Sylvia Plath foi bem diferente. Ela viaja à Inglaterra para estudar em Cambridge e lá conhece o jovem poeta Ted Hughes, por quem se apaixona e com quem se casa. No início do casamento, viveram um intenso relacionamento, repleto de momentos de felicidade. Mas alguns fatores comprometeram o casamento, o que acarretou a separação. Desde então, a saúde de Sylvia Plath tornou-se mais frágil e o índice de depressão aumentou ainda mais.

2.3 Os diários

A escrita de diários era também uma prática comum entre elas. Florbela Espanca iniciou a escrita em seu diário no seu último ano de vida, enquanto Sylvia Plath escrevia desde os 11 anos.

A escrita no diário é uma atitude bastante interessante, pois é uma prática mais utilizada pelas mulheres; e o calendário é sua principal inspiração para expor, por meio de palavras, fatos vividos pelo diarista. O diário representa uma forma, de conhecer-nos por meio da escrita.

Em *Do sótão à vitrine*, Maria José Motta Viana interpreta o diário como um palco encenado por vários eus, pois o “eu que se quer expor só se constrói à medida que se processa também a construção do discurso, através da linguagem de um outro eu curvado sobre o papel (...)” (Viana, 1995: 58). Assim, o diário serve como ponto de fuga para a diarista, pois ali ela interpreta o seu papel e a representação de seus afetos, mesmo que tenha escrito para si mesma. No diário, narra-se aquilo que ocorre na vida cotidiana e na sinceridade que isso representa para o diarista; logo, é uma escrita transparente e impessoal.

É assim que se registram os diários de Sylvia Plath e Florbela Espanca, como vários eus. Todos os seus desejos, intimidades, anseios, ideias sobre seus poemas, amor, solidão e morte constroem suas escritas. Dessa maneira, por meio dos diários dessas escritoras, o leitor se impressiona ainda mais com a forma narrativa da autobiografia e absorve essa leitura nos poemas das escritoras.

Uma passagem interessante no diário das escritoras é sobre a preferência das palavras em sua escrita. Sylvia, por exemplo, relata em 23 de abril de

1959 sua preferência pela poesia em relação à prosa: “Ainda continuo com bloqueio em relação à prosa. Um romance continua a me apavorar (...). Creio que ainda penso demais no Estilo que devem ter e Onde seria, melhor publicá-los. Poemas são uma fuga, também.” (Kukil, 2004: 552).

Quanto a Florbela Espanca, manifesta a relação das palavras em seu diário datado em 16 de julho de 1930: “Se o Prince Charmant vier, que lhe direi eu de novo, de sincero, de verdadeiramente sentido? Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!” (Espanca, 1981: 57).

3. Tema do amor

Encontramos poucos poemas que abordam diretamente o tema do amor na obra de Sylvia. Em seus poemas, o amor não aparece explicitamente, mas de um modo subjetivo, no corpo do poema. Ao contrário de Florbela que revela, em muito de seus poemas, esse sentimento em sua escrita.

Em “Canção da manhã”, poema de Sylvia Plath, escrito em fevereiro de 1961, ela inicia falando do amor como impulso das horas, da vida: “O amor te põe para funcionar, relógio de ouro puro / A parteira surra suas nádegas, e seu grito nu / Se aninha entre os elementos.” (Plath, 2005: 21).

Nesses versos apresentados, podemos notar uma semelhança com o processo de nascimento, cujo amor traz uma pessoa à vida: Amor como impulso e gerador da vida.

O amor aparece como sofrimento em “Olmo”:

O amor é uma sombra.
Como você chora e mente por ele.
Ouça: estes são seus cascos: fugiram, como cavalos.
(...)
Nuvens passam e se dispersam.
São estas as faces do amor, pálidas, irrecuperáveis?
Foi pra isso que agitei meu coração?

(Idem. p. 33)

No decorrer do poema, estão presentes mágoas ao sentimento de amor. Devido a toda essa mágoa, o eu lírico associa o amor a uma coisa triste e

obscura: “O beijo traiçoeiro da serpente. / Petrifica o desejo. Esses são os erros, solitários e lentos, / Que matam, matam, matam.” (Ibidem. p. 35). E assim, o poema finaliza como uma linguagem em tons de tristeza.

O tema do amor em Florbela Espanca está presente em muitos poemas e, em muitos deles, com uma forte manifestação de erotismo. Ela mistura em seus poemas o amor, a paixão e a sensualidade.

Esse tom, um pouco ousado para a época, gerou algumas observações de críticos. Essa perspectiva da sensualidade se faz ver, por exemplo, em “Fumo”:

Longe de ti são ermos os caminhos,
Longe de ti não há luar nem rosas;
Longe de ti há noites silenciosas,
Há dias sem calor, beiras sem ninhos!

Meus olhos são dois velhos pobrezinhos
Perdidos pelas noites invernosas...
Abertos, sonham mãos cariciosas,
Tuas mãos doces plenas de carinhos!

(Espanca, 2002: 23)

O amor, objeto de desejo do sujeito lírico, vive a angústia da espera. Sua voz expressa um entusiasmo que será detido quando os amores se encontrarem e quando a sensualidade mascarada aparecer como pano de fundo.

O amor à moda antiga aparece explicitamente em “Prince Charmant”, em que o mito do “príncipe montado em um cavalo branco” é o ideal de amor eterno procurado pela mulher que se exprime no poema:

No lânguido esmaecer das amorosas
Tardes que morrem voluptuosamente
Procurei-O no meio de toda a gente.
Procurei-O em horas silenciosas.
(...)
E nunca O encontrei!...Prince Charmant
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã!

Ah! Toda a nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
-Nunca se encontra Aquele que se espera!...

(Ibidem. p. 32)

Há neste texto um ambiente bucólico: a amante que aguarda a chegada do amado e o encanto que é desfeito ao saber que ele nunca chegará.

No poema, o encantamento se desfaz quando no último verso a enunciadora afirma que “Nunca se encontra Aquele que se espera!...”. A ideia do encontro do amor, presente no imaginário feminino, é destruída pela informação de que tal encontro não será realizado.

Maria Lúcia Dal Farra, em estudo acerca do amor na poesia de Florbela Espanca, aponta certa tensão quanto à autoimagem do sujeito lírico:

(...) A vontade de amor a encaminha para um processo conturbado de auto-reconhecimento. Uma expressiva porção de sua poesia é atravessada por pungentes apelos para que lhe respondam “quem sou eu”, ao mesmo tempo em que se representa reflexo, sombra, prolongamento, sonho de alguém. Esse alguém é sempre o homem amado, aquele que tem o poder de metamorfoseá-la (...).

(Dal Farra, 1995)

A ideia do homem predestinado, que faz parte do imaginário romântico, é apresentada pela bipartição identidade – alteridade. É necessária a figura do homem amado para que o sujeito lírico possa colocar-se à mercê, e o amor ser uma prioridade para assumir sua própria condição.

4. Tema da solidão

Outro tema recorrente nas obras das duas poetisas refere-se à solidão. Atrás das cartas, diários, prosas e poesias a manifestação da solidão é visível.

Em Sylvia Plath, o tema da solidão, em tom melancólico, encontra-se, na maioria das vezes, disfarçado em sua criação literária e é mais presente como tema em seus três últimos anos de vida.

Tal situação é observada em “A lua e o Teixo”, poema escrito em 1961 que sustenta essa afirmação: “Esta é a luz da mente, fria e planetária./As árvores da mente são negras. A luz azul.” (Plath, 2005: 25). A imagem da lua com sua luz fria e planetária na mente surge com sua figura indiferente como marca de desamparo evocado na enunciação do poema. O eu lírico utiliza elementos da natureza para suprir essa solidão. Mais adiante temos: “Vapor, névoa espiritual habita este lugar / Separado de meu lar por uma fileira de lápides, / Simplesmente não consigo ver onde vão dar.” (Idem. p. 25).

É importante observar que os elementos da natureza são humanizados para suprir uma necessidade de “presenças humanas” ao lado do eu lírico.

Vejamos outro trecho:

O teixo desponta. Tem algo de gótico.
O olhar se eleva e vê a lua.
A lua é minha mãe. Mas não é doce como Maria.
(...)
Derramando só em mim, seus olhos meigos.

(Ibidem. p. 25)

Reside aí certo egoísmo que aparenta ser, portanto, uma necessidade do eu lírico em ser observado e notado, não atingindo assim a solidão. A escuridão é um outro elemento utilizado como metáfora da solidão que, a propósito, aparece ao final do poema. Isso porque a escuridão não se vê e nem ao outro, é um “lugar” do qual manifesta-se um vazio: “(...) A lua nada vê. É calva e selvagem./A mensagem do teixo é escuridão – escuridão e silêncio” (Ibidem. p. 25). Assiste-se, assim, a uma busca da aproximação que desemboca no silêncio e na escuridão.

Acerca de Florbela Espanca, a solidão é apresentada como lacuna. É uma solidão que encontrará refúgio na morte. A proposta desse tema em seus poemas é a forte necessidade de atingir “regiões imaginárias” ou “outra vida”, visto que aqui nesse mundo sente-se só.

Frases como “Horas tristes que são o meu rosário...”; “E já não fico tão abandonada”; “Que também é orgulho ser sozinha”; “Pôs-se o silêncio, em volta, a escutar...” são algumas das muitas que aparecem nos poe-

mas de Florbela Espanca. Essas frases fazem dos poemas da escritora uma insinuação à solidão.

No *Livro de Sóror Saudade*, publicado em 1923, há um poema em que a mulher que se exprime no trecho abaixo revela-se como “forasteira” neste imenso mundo em que vive e se compara a um “Mar-Morto” em “Caravelas”:

Cheguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.
(...)
Se eu sempre fui assim este Mar-Morto,
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram.

(Espanca, 2002: 29)

A questão da sua vida em si aparece-lhe como uma violência quando justifica com clareza: “Sou neste mundo imenso a exilada”. A mulher no poema faz uma reflexão sobre sua verdadeira função no mundo e a realidade é que nunca fez parte dele. Atuando contra essa pronúncia, acaba por sentir-se só.

Encontrar um verdadeiro amor faz da mulher presente no poema um ser solitário. São imagens de errância e de desorientação, sugerindo as inúmeras tentativas de encontrar o “príncipe encantado”. Essa ideia é expressa no poema “Prince Charmant”:

No lânguido esmaecer das amorosas
Tardes que morrem voluptuosamente
Procurei-O no meio de toda a gente.
Procurei-O em horas silenciosas.
(...)
E nunca O encontrei!...Prince Charmant
Como audaz cavaleiro em velhas lendas
Virá, talvez, nas névoas da manhã!

Ah! Toda a nossa vida anda a quimera
Tecendo em frágeis dedos frágeis rendas...
- Nunca se encontra Aquele que se espera!...

(Idem. p. 32)

É evidente que essa busca pelo “príncipe encantado” corresponde a uma atmosfera de amor idealizado que torna a vida mais triste, insípida e solitária.

Em “Minha terra” temos a solidão estampada da seguinte forma:

Ó minha terra na planície rasa,
Branca de sol e cal e de luar,
Minha terra que nunca viu o mar
Onde tenho o meu pão e a minha casa...

Minha terra de tardes sem uma asa,
Sem um bater de folha a dormitar...
Meu anel de rubis a flamejar,
Minha terra mourisca a arder em brasa
(...)

Truz...truz...truz...Eu não tenho onde me
[acoite,
Sou uma pobre de longe, é quase noite...
Terra, quero dormir...dá-me pousada!

(Espanca, 2002: 99)

A enunciadora pede, exausta, uma certa paz, pois solitária e estrangeira em terra não tem onde se refugiar. É impressionante como os poemas que se referem à solidão veem na morte a solução para o martírio da vida.

Ruth Silviano Brandão, em *A vida escrita*, aponta que a escrita se não passa pela dor de viver ou pela melancolia, muitas vezes acaba atravessando-a. Nesse sentido, pensamos que Sylvia Plath e Florbela Espanca passaram pela dor de viver e atravessaram muitos poemas com suas melancolias. A solidão, a dor e o desencanto habitam suas escritas, notavelmente.

5. Tema da morte

Gostaríamos de finalizar com o tema da morte, já que este é recorrente nas escritas dessas poetisas. Muitas vezes essa “morte” está relacionada à morte do corpo físico, outras pelo desejo da morte, e outra, simplesmente pela morte da escrita.

Vejamos o poema “Natimortos” de Sylvia Plath:

Estes poemas não vivem: triste diagnóstico.
Seus pés e mãos já cresceram o normal,
As testinhas enrugaram, de concentração.
Se não se perdem ou passeiam como gente
Não foi por falta de amor maternal.
Ó não posso entender o que há com eles!
São exatos em número, forma e partes.
Ficam tão lindos curtindo como pickles!
Ficam sorrindo e sorrindo e sorrindo pra mim.
Mas os pulmões não enchem e o coração não bate.
(Plath, 2005: 17)

Esse poema nos faz refletir sobre o nascimento e morte dos poemas. Existe aí uma espécie de evolução do poema, mas que quando escritos, morrem. Aqui, os versos apontam para a morte dos poemas. O matar nesse poema pode ser projetado também como a morte do escritor, pois se há a morte das palavras não há o trabalho de construção do escritor. Assim se afirma a preocupação do eu lírico que “vê” a morte gradativa do trabalho poético.

O tema da morte de poemas se faz presente também em “Palavras”, um dos seus últimos poemas antes de morrer. Sylvia Plath assume as palavras como secas e sem destino, ou seja, palavras sem sentido ou que não podem significar mais nada. A palavra por si só não sustenta mais a poesia. As palavras encontram-se soltas como os cavalos quando escapam. Se as palavras ficam sem sentido, os “cavalos” são soltos e os leitores ficam sem a poesia:

Machados,
Que batem e retinem na madeira,
E os ecos!
Ecos escapam
Do centro como cavalos.

A seiva
Mina em lágrimas, como a
Água tentando
Repor seu espelho
Sobre a rocha.
(...)
Palavras secas, sem destino,
Incansável som de cascos.
Enquanto
Do fundo do poço, estrelas ficam
Governam uma vida.

(Plath, 2005: 89)

Nos últimos anos de vida, na obra de Sylvia Plath, o tema da morte foi mais presente. Daí o perigo de insinuar que ela deu pistas de seu suicídio por meio dos seus últimos poemas.

Em “Contusão”, poema escrito em 1963, a morte é destacada:

A mancha inunda o local, roxo imundo.
O resto do corpo a onda limpa,
Cor de pérola.
(...)

O coração se fecha,
O mar se afasta,
Pano nos espelhos.

(Idem. p. 91)

Sylvia Plath utiliza uma série de elementos relacionados à morte. O “coração se fecha” é um desses elementos, enquanto que o espelho pode re-

presentar uma prisão - vida, logo o pano é jogado em cima dele – a morte. Essa prática de jogar o pano no espelho quando uma pessoa falecia era comum entre os povos mais antigos.

A morte também surge em “Auge”, no qual o desespero faz parte do poema. Segundo o marido de Sylvia Plath, Ted Hughes, esse seria seu último poema escrito. É um poema rico de imagens que simbolizam o corpo de um defunto. A personagem principal, a mulher, sai triunfante da vida para atingir na morte, seu Auge.

A mulher está perfeita.
Morto.

Seu corpo mostra um sorriso de satisfação,
A ilusão de uma necessidade grega.
(...)
Cada criança morta, uma serpente branca
Em volta de cada

Vasilha de leite, agora vazia.
Ela abraçou

Todas em seu seio como pétalas
De uma rosa que se fecha quando o jardim
(...)
Ela já está acostumada a isso.
Seu lado negro avança e draga.

(Plath, 2005: 95)

Já em Florbela Espanca, o tema da morte apareceu precocemente. Quando tinha 8 anos de idade, ela escreveu a sua primeira poesia “A vida e a morte”. Percebemos que a poetisa portuguesa já tinha interesse pelo tema que a conduziria por toda a vida:

O que é a vida e a morte
Aquela infernal inimiga

A vida é o sorriso
E a morte da vida a guarida.

A morte tem os desgostos
A vida tem os felizes
A cova tem a tristeza
A vida tem as raízes (...)

(Del Farra, 2002)

O eu lírico procurou definir os significados de vida e morte e define a vida como “infernally inimiga”, e a morte como uma guarida da vida, ou seja, um refúgio.

Na fase adulta, Florbela Espanca escreveu sobre a morte em alguns de seus poemas. Ela mostra que a intimidade com a morte é própria da experiência poética e essa é encenada a todo instante como uma espécie de fuga. Dentre esses, destacamos “À morte”:

Morte, minha Senhora dona Morte,
Tão bom que deve ser o teu abraço!
Lânguido e doce como um doce laço
E como uma raiz, sereno e forte.
(...)

Dona Morte dos dedos de veludo,
Fecha-me os olhos que já viram tudo!
Prende-me as asas que voaram tanto!

(Del Farra, 2002: 147)

O sujeito lírico revela seus pensamentos em relação à morte e a vê como possível conforto para o corpo. Tais versos reafirmam a questão da vida em oposição à morte. No verso “Fecha-me os olhos que já viram tudo!”, o sujeito lírico faz da morte a razão do prazer: “Prende-me as asas que voaram tanto!”. Ou seja, a vida já foi o suficiente e agora a morte seria bem-vinda, aproximando novamente da morte como fuga.

Um fato curioso a ser observado é a figura da raiz, que no poema “Vida e morte”, aparece como atributo de vida, enquanto que no poema “À morte” aparece como metáfora da morte: “E como uma raiz, sereno e forte.”

Um outro poema de Florbela Espanca que descreve o tema da morte é o “Deixai entrar a morte”. A imagem da morte aparece como a “Iluminada”, ou seja, a luz que o eu lírico quer receber. É indagado à mãe o porquê de seu nascimento e é colocado que não era necessário ter vindo ao mundo. Vejamos:

Deixai entrar a Morte, a Iluminada,
A que vem para mim, pra me levar.
Abri todas as portas par em par
Com asas a bater em revoada.
(...)
Ó Mãe! Ó minha Mãe, pra que nasceste?
Entre agonias e em dores tamanhas
Pra que foi, dize lá, que me trouxeste.

(Idem. p. 146)

No livro *As Máscaras do destino*, livro de contos dedicado a Apeles, irmão de Florbela Espanca - morto em 1927 em queda de avião - a morte é o tema que atravessa todos os contos os quais o compõem. Por meio dos títulos, percebemos o tema que prevalece: “A morta”, “Os Mortos não Voltam” e “O Resto é perfume”. São contos cheios de dor e constantes imagens de alma, funeral, sombras, defuntos, etc.

Os narradores, em *As Máscaras do destino*, classificam a vida como prisão e esse sufocamento é desfeito com a morte.

O conto “A morta” tem como personagem principal uma morta que sai de seu caixão e perambula pelas ruas lembrando de seu noivo. Os retratos e as cartas do noivo são algumas de suas recordações:

Mas, uma tarde, a Morta esperou em vão, e esperou outra, e outra ainda, em infindáveis horas de infindáveis tardes. Na caixinha de sete palmos onde os cravos e os lilases eram viçosos e frescos ainda, (...) as cartas de amor amareleciam; os

braços da virgem iam esboçando já o gesto de fadiga dos outros mortos que ao lado dormiam pesadamente.

(Espanca, 2003: 29-30)

A real morte da personagem ocorre quando morre o amor de seu noivo, ainda vivo.

6. Considerações finais

De acordo com os padrões da crítica tradicional da época, é possível compreender porque essas duas escritoras foram reconhecidas somente depois de mortas: a trágica morte de ambas fez com que os leitores despertassem para a poesia que foi ignorada em seu tempo.

Em épocas diversas, vemos como Sylvia Plath e Florbela Espanca dialogaram em suas escritas referentes ao amor, solidão e morte, perpassando pela melancolia. A leitura dos poemas provoca incômoda presença/ausência desses temas em suas escritas, fazendo com que o leitor a associe com o trágico fim das autoras e sugira neles a autobiografia. Isso porque há uma pitada de tragédia em seus poemas, um inconformismo com o destino.

Ler Sylvia Plath e Florbela Espanca sob o olhar da morte e do suicídio não é a melhor forma de analisar suas escritas. Quando debruçamos sobre o reino das escritas dessas poetisas é possível ver a função das palavras em suas vidas, onde o querer dizer reside o silêncio no interior da linguagem e a escrita transforma-se apenas em um ponto final.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO Ruth Silviano (2006). *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2002). *Afinado Desconcerto (contos, cartas, diário)*. São Paulo: Iluminuras.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1995). O amor na poesia de Florbela Espanca. In: PAIVA, José Rodrigues (org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emericiano, UFPE.

- ESPANCA, Florbela (2003). *As Máscaras do destino*. São Paulo: Aquarianas.
- ESPANCA, Florbela (1981). *Diário do Último ano seguido de um poema sem título*. Amadora: Livraria Bertrand.
- ESPANCA, Florbela (2002). *Poesia de Florbela Espanca*. v.2. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- KUKIL, Karen (2004). *Os diários de Sylvia Plath 1950-1962*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Globo.
- LEJEUNE, Philippe (2008). *O Pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG.
- PESSOA, Fernando (2003). *Obra poética*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar.
- PLATH, Sylvia (2005). *Poemas*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras Ltda.
- SÜSSEKIND, Flora, DIAS, Tânia, AZEVEDO, Carlito (org.) (2003). *Vozes Femininas: gêneros, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras.
- VIANA, Maria José Motta (1995). *Do sótão à vitrine. Memórias de mulheres*. Belo Horizonte: UFMG.

O SER CONCÊNTRICO E MUTÁVEL NA POÉTICA DE RAUL DE CARVALHO

João Carlos Firmino Andrade de Carvalho
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais
da Universidade do Algarve
Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa
da Universidade de Lisboa

Devo confessar que o meu primeiro contacto, há muitos anos atrás, com a escrita de Raul de Carvalho não foi muito feliz. Tinha acabado de sair o *Mágico Novembro* (1982) e quer a matéria do conteúdo, quer a forma da expressão não me atraíram particularmente. Estava longe de ter consciência de quão fracturante fora, nessa altura, esse pasoliniano livro. Outros contactos esporádicos seguiram-se, mas não foram suficientes para um conhecimento mais aprofundado. Deve dizer-se que até 1993 conseguir aceder-se nas livrarias aos diversos livros do autor nunca foi tarefa muito fácil. Em vida, uma certa aura de autor maldito, relações problemáticas com as editoras, tiragens diminutas (e muitas em edições de autor), cercearam-lhe visibilidade junto do grande público leitor. Após a sua morte, apesar dos esforços recorrentes de divulgação por parte de um círculo restrito de amigos, poetas e críticos, este quase esquecimento creio que se manteve, até que, finalmente, em 1993, a publicação de toda a sua obra editada, pela Editorial Caminho¹, foi decisiva para a criação de condições de alargamento da sua visibilidade pública. Devo aqui dizer que os contributos de Luiz Fagundes Duarte e de Maria Luísa Leal foram determinantes para a concretização desta

¹ Carvalho, Raul de (1993). *Obras de... I. Obras Publicadas em Livro*. Lisboa: Editorial Caminho (com «Nota à presente edição» de Luiz Fagundes Duarte e «Notícia biográfica sobre Raul de Carvalho» de Maria Luísa Leal).

iniciativa, bem como para o incentivo à criação de um grupo de trabalho que se ocupa actualmente do tratamento do espólio do autor com vista à publicação dos seus inéditos. Para além da atenção que Raul de Carvalho tem, desde sempre, merecido por parte de alguma crítica de renome e de várias iniciativas de divulgação, dois colóquios de homenagem ao poeta realizaram-se já na sua terra natal, juntando poetas, críticos e docentes universitários em torno da sua obra. Todavia, continua a haver, fora de certos círculos, mais ou menos restritos, um injustificável desconhecimento de uma das vozes mais peculiares da poesia portuguesa da segunda metade do século XX. A partir da edição da obra completa da Caminho pude, finalmente, ter uma visão abrangente da produção poética de Raul de Carvalho e constatar a real dimensão da sua importância quer naquilo que apresenta como resistência anti-moderna, quer na sua modernidade, quer mesmo nos traços de pós-modernidade com que pode ser hoje lido.

Em Raul de Carvalho, a escrita surge como um lugar privilegiado para a problematização e filtragem da vida. Esta relação indissociável entre a vida e a escrita remete para uma sensibilidade e uma atmosfera românticas (no sentido transperiodológico do termo) que o leitor não pode deixar de reconhecer na sua obra e que funciona precisamente como uma das manifestações de resistência à modernidade. O Poeta não teve uma vida muito longa. Nasce em 1920, em Alvito (Alentejo), e morre com 63 anos, no Porto, em 1984, embora fosse em Lisboa que vivia desde os anos 40. Na sua geografia vital e poética, o espaço de origem (Alvito-Alentejo) e o espaço citadino (a capital, sobretudo) assumem uma particular relevância, como veremos adiante. A sua produção poética é bastante considerável, em termos quantitativos: vinte e um livros publicados em vida, a que se acrescentam os dois últimos livros póstumos² e duas antologias. A sua actividade literária começa a

² *As Sombras e as Vozes* (1949); *Poesia I* (1955); *Mesa da Solidão* (1955); *Parágrafos* (1956); *Versos* (*Poesia II*) (1958); *A Aliança* (1958); *Talvez Infância* (1968); *Realidade Branca* (1968); *Tautologias* (1968); *Tudo é Visão* (1970); *Poemas Inactuais* (1971); *Uma Estética da Banalidade* (1972); *De Nome Inominado* (1974); *Tampo Vazio* (1975); *Desejaria Provar Que Esquecera a Ponto de já nem Se Lembrar de Ter Tido Qualquer Coisa para Esquecer* (1976); *Quadrangular* (1976); *A Casa Abandonada* (1977); *Duplo Olhar* (1978); *Elsinore* (1980); *Mágico Novembro* (1982); *Um e o Mesmo Livro* (1984); *Poesia Instante*

vir a público logo na primeira metade dos anos 40, nomeadamente com a sua participação em obras colectivas como *Contos e Poemas de Modernos Autores Portugueses* (1942) ou como *Homenagem Poética a Gomes Leal* (1948), surgindo o seu primeiro livro, *As Sombras e as Vozes*, em 1949, obra notável que o consagrará convincentemente no panorama literário da época. Mas a sua vida literária também ficou decisivamente marcada pela revista *Árvore. Folhas de Poesia* de que foi co-fundador e co-director (creio que a designação da revista terá sido sugestão sua), conjuntamente com outros nomes de referência como António Luís Moita, José Terra, Luís Amaro e António Ramos Rosa. Publicados quatro números (entre 1951 e 1953), a revista definia-se programaticamente como compromisso entre um certo humanismo e a realidade, sem esquecer a essencialidade da linguagem poética. Se, por um lado, se distanciava do tradicionalismo da *Távola Redonda* ou da corrente dominante do Neo-Realismo ou ainda do Surrealismo minoritário, por outro, não deixava de estabelecer pontes com tais tendências estético-literárias. Foram diversos os colaboradores da *Árvore*; nomeio apenas alguns: Matilde Rosa Araújo, David Mourão Ferreira, Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny de Vasconcelos, etc.; Jorge de Sena, José-Augusto França ou Eduardo Lourenço publicaram aí textos ensaísticos. Alguns autores estrangeiros tiveram particular predilecção neste círculo, como é o caso de René Char, Rainer Maria Rilke, Paul Éluard ou Garcia Lorca.

Do Raul d'*As Sombras e as Vozes* e da *Árvore* ao Raul das *Quatro Paredes* (obra póstuma de 1985) vão mais de trinta anos de actividade literária com ritmos de publicação desiguais, em que são perceptíveis certas mutações significativas, mas também certas permanências ou retornos. Dito de outro modo: se a sua produção poética pode ser considerada como a escrita de um e o mesmo livro, correspondendo à ideia do Poeta como Ser uno e concêntrico, também deve ser considerada como uma obra aberta e mutável, correspondendo à ideia do alargamento do Si-Mesmo ao Mundo e aos Outros. De facto, unidade e mutação do Ser é uma dialéctica que creio poder ser testemunhada pela

apreciação da totalidade da sua obra publicada, na qual podemos facilmente identificar duas fases. Uma primeira, do início até aos anos setenta, e que integra diferentes momentos e temas: a recuperação do passado através da memória como forma de afirmação e de garantia da unidade do sujeito e da sua inserção na tradição poético-literária; a preocupação social de contornos neo-realistas; o lirismo próprio dos anos 50; a articulação problemática entre a religiosidade cristã / mística ou pagã e a relação amorosa). Uma segunda fase, que vai dos anos setenta até ao fim, marcada quer pela hesitação e experimentação formais, quer pela desistência em relação a projectos anteriores, nomeadamente o da ficcionalização do sujeito, e pela afirmação de uma estética da banalidade e valorização do instante, bem como pela sujeição da escrita à vida.

Na escrita de Raul de Carvalho há, sem dúvida, uma poética e uma simbólica dos espaços que se relacionam com temáticas centrais e com geometrias variáveis, relativamente quer aos espaços interiores ou fechados, quer aos espaços exteriores ou abertos. O espaço interior articula-se com o tema do Sujeito e da Identidade, o qual apesar de estar omnipresente na sua obra marca decisivamente uma primeira fase e, desde logo, o seu primeiro livro *As Sombras e as Vozes*. O Canto do Ser sofrido, magoado, mas aberto ao amor, abre o livro referido:

«Sou
o que comeu o pão
que o Diabo amassou.
E aqui estou.
Cantando o que amo,
Cantando o que odeio,
Cantando o que sou.»

(Carvalho, R., 1993: 15)

O espaço e tempo de origem, como Alvito e o Alentejo, convocados pela memória com vista a um trabalho de reconstrução do sujeito, surgem valorados positiva e negativamente, como se pode constatar no poema «Terra Mãe». Trata-se do lugar de pertença, das raízes e dos afectos, mas igualmente de sofrimento, de solidão e de percepção da diferença:

«Infância fingida
Mocidade falida
(Noitadas loucuras
Namoradas – Nada
Mocidade falida) ... »

(*As Sombras e as Vozes*, 1949; in Carvalho, R., 1993: 56)

«(...) 'esta criança tem um modo de olhar, e de falar, que
nem parece da sua idade'.

(...) Vozes me pediam (...) – Diz, diz aqueles versos... »
(*Parágrafos*, 1956; in Carvalho, R., 1993: 266 e 268)

Esta necessidade de realojamento do sujeito na infância e juventude é, simultaneamente, um realojamento na tradição popular das quadras e cantilenas, na tradição do romanceiro («Romance do Príncipe Altivo») e no lirismo dos cancioneiros remotos («Cancioneiro de Amor»). Desta compreensão da vida como mistura de mágoa e de felicidade deriva a constante articulação no sujeito poético do binómio Solitário-Solidário: a identificação com todos os que têm origens humildes ou sofrem as injustiças perpetradas pelos poderosos ou pela providência divina, imprime, neste primeiro livro, a nota neo-realista (leia-se a «Elegia a Federico» (*sic*); os «Versos do Povo a Gomes Leal»; a «Oração do Pescador» dedicada a Raul Brandão; a irónica «Canção burguesa»; o poema «Aleluia dos camponeses» de *Tautologias*, 1968; o poema «Projecto para Domingo» de *Poesia I*; etc.). N' *As Sombras e as Vozes* perpassa ainda a atmosfera pagã e popular da religiosidade cristã, quase sempre acompanhada de ressentimento pelo abandono sofrido:

«Quando eu nasci, minha Mãe
Pedi à Virgem Maria
Que nunca me abandonasse
E que um anjo me guiasse
E uma estrela alumiasse
A minha noite e o meu dia. (...)
Quando eu morrer, minha Mãe, /

Diz à Virgem Mãe do Céu / (...)
Que Ela de mim se esqueceu (...).

Nossa Senhora da Esperança,
Ó meu anjo protector! Santo seja o vosso nome, /
Santo seja o vosso Amor!»

(Carvalho, R., 1993: 19)

(Leiam-se ainda poemas como a «Manhã» ou a «Parábola» do peixe dourado, etc.)

Este mesmo ressentimento relativo ao abandono do Ser no mundo reaparece logo no poema de abertura – «Ágil e Só» – de *Poesia I* (1955), associado à temática do angelismo (cf. Lourenço, 1987: 129-141), não naquela perspectiva da tradição popular cristã-bíblica, do anjo protector, mas do anjo terrível³ de filiação rilkeana:

«*Mon ange, mon ange, il ne m'a pas reconnu.*»

(Carvalho, R., 1993: 64)

Um pouco mais adiante, no poema «A Palavra dos Anjos», dedicado a Eduardo Lourenço, ouvimos ecoar o grito de revolta humana contra a felicidade do anjo-estátua, de palavras opacas e de sorriso imóvel.

Tal libertação do homem-poeta encontra no poema «Ágil e Só» um símile do rilkeano «être ici est magnifique» (o «ser/estar aqui» angustiado da fenomenologia de Heidegger encontra assim resposta ao anjo impassível e incorruptível):

«Aqui, sou eu o dono!»

(Carvalho, R., 1993: 66)

³ «Quem, se eu gritasse, me ouviria de entre as ordens / dos anjos? e mesmo que um deles, de repente, / me cingisse ao coração: eu desfaleceria da sua / existência mais forte. Pois o belo não é mais / do que o começo do terrível, que ainda mal suportamos, / e deslumbra-nos assim porque, imperturbado, / desdenha aniquilar-nos. Todo o anjo é terrível.» («A Primeira Elegia», in Rilke, Rainer Maria, 2007: 17)

Contudo, como notou Maria Luísa Leal (Leal, 1996: 175), em Raul de Carvalho o Anjo também é sofredor e mortal: veja-se a «mágoa dos anjos quando acordam», o «céu que a morte interrompeu» e o Deus disfarçado «conversando com velhos e sujos marinheiros» no poema «Começo para uma lenda» (Carvalho, R., 1993: 121); veja-se o «anjo de pedra de dor infinita» no poema «Ficção» [*Versos (Poesia II)*]; in Carvalho, R., 1993: 326]; e veja-se o «Anjo, metade doce, metade amargo, / metade cor, metade branco, / metade ele, metade eu, (...)» no poema «Desposuindo» (*Poesia I*; in Carvalho, R., 1993: 204).

Regressando agora aos espaços fechados do mundo do Ser de que falávamos atrás, importa ainda referir que a metáfora da Casa, para além de incluir os espaços de origem, inclui ainda os múltiplos Quartos de exílio da grande cidade opaca / anónima – Lisboa – que lhe servirão de ilusória habitação ou morada efémera (o próprio dos Poetas é serem uns seres sem casa, dirá em *Tudo é Visão*). Neles, há um laborioso trabalho de reconstituição de Si, de renovação permanente da «abstracta decoração», «para que tudo fique no devido lugar», «para que o tempo fique / à mercê das carícias», «para que os altos chopos do chão da minha infância / possam ressuscitar no chão deste meu quarto» («Mudança de Residência», *Poesia I*, in Carvalho, R., 1993: 67 e 69). No poema «Sóbolos rios ...» (*Poesia I*), título em que ressoa Camões, a escrita surge como única forma de fixação, satisfação e terapia:

«Esta cidade aos tombos
onde estou exilado
desde que me separaram
de tudo.
Em que quarto, em que tempo, em que planeta
terá o meu amor alguma vez
cama e comida certa?
Anoto de passagem
a mortal indiferença
com que tudo termina
e começa.
É por isso que eu amo

a palavra termino,
sabendo que nunca
terminarei, nunca.»

(Carvalho, R., 1993: 171)

Mas este espaço (Casa, Castelo, Ninho, Quarto) será sentido como «falso regaço materno» ignorado dos que passam no exterior; é um espaço de fingimento e opressivo, por oposição ao espaço exterior onde, como afirma o sujeito poético no poema «Favo de Mel Coado» (*Tudo é Visão*, 1970), o amor não falta. Daí tornar-se necessário ligar o interior e o exterior, o mundo do Ser e o Ser no mundo:

«E indissolúvel é ligarmos tudo.
Uma casa e o mundo.»

(Carvalho, R., 1993: 523)

Neste espaço designado por Mundo incluímos quer a relação com o Real, quer a relação com o Outro. No que diz respeito à relação com o Real, note-se que, após o momento inicial em que a constituição do Eu passa pela reconstrução das paisagens interiores e exteriores do espaço de origem (e que terão ainda prolongamentos), o novo momento (anos 50 e 60) coloca-nos perante já não tanto um passado dominante, mas um presente de afirmação da Poesia como único caminho para a salvação num mundo caótico e hostil (leia-se a referência à verdade do quotidiano das coisas efémeras nos poemas «Poema a Cores»⁴, «Amor e prazer das coisas»⁵, «Coração sem imagens»⁶, dedicado a António Ramos Rosa; atente-se no anseio de desprendimento e de ascensão como missão do Poeta em «Desposuindo»⁷, atingindo o clímax com «Serenidade és Minha», de-

⁴ “Para quê recordar? / Para quê viajar? / As coisas estão / ao alcance da mão. (...)”. (Carvalho, R., 1993: 135)

⁵ “Vou, pelo caminho olhando / de repente um pote, de repente uma ponte, de repente um vidro / com dedos em relevo. (...)”. (Carvalho, R., 1993: 144)

⁶ “Deito fora as imagens. / Sem ti, para que me servem / as imagens? / Preciso habituar-me / a substituir-te / pelo vento, / que está em qualquer parte / e cuja direcção / é igualmente passageira / e verídica. (...)”. (Carvalho, R., 1993: 199)

⁷ “A única e possível salvação / é continuar distante, / e alheio, e feliz, / e contudo astro imóvel, / só porque a música visita / a surda vocação para a música.

dicado a Fernando Pessoa – cf. *Poesia I*). Deste último, não resistimos a transcrever alguns dos conhecidos versos:

«Vem, serenidade!
Vem cobrir a longa
fadiga dos homens,
este antigo desejo de nunca ser feliz
a não ser pela dupla humidade das bocas.
(...)
Para sempre irreal,
para sempre obscena,
para sempre inocente,
Serenidade, és minha.»

(Carvalho, R., 1993: 215-223)

Coloca-nos ainda perante um Sujeito que tem consciência de que a Solidão é o preço a pagar pela condição de criador (aqui, o interlocutor de eleição é a romântica alma gémea, René Guy Cadou; ver *Mesa da Solidão*). Coloca-nos, finalmente, perante uma poesia que gira em torno da temática clássica da passagem inexorável do tempo de que urge captar o momento, o instante que o círculo do poema cristaliza: veja-se o poema «Circunscrito no Tempo», in *Versos (Poesia II)*:

«Isto que sempre ambicionei:
corpo e alma formando
um círculo,

se encontra, neste momento,
realizado e perfeito.
A própria ideia
de que não dura
lhe é estranha.

Neste momento não

quero saber de outro momento:
Sou eu, e sou assim, inteiro e justo.

Concêntrico é o ser
quando tranquilo.»

(Carvalho, R., 1993: 355)

Neste nosso rápido sobrevoo, o desejo de totalidade exprime-se, primeiramente, através do recurso à frase longa da composição poética ao estilo da ode do moderno Álvaro de Campos e do processo de enumeração caótica e, depois, através de um estilo condensado, depurado, do aforismo (cf. Martinho, 1996: 247-248), passando pelos poemas em prosa, forma de expressão muito cultivada em Raul de Carvalho.

Numa segunda fase – iniciada nos anos setenta – o real fragmentário do quotidiano banal e não-poético é captado por uma escrita intencionalmente desleixada, no âmbito da sua estética da banalidade (*Uma Estética da Banalidade*, 1970) – inspirada em Le Clézio e André Gide – a qual estará na base da sua *Poesia Instante* (1984), onde o instante não está já ligado a uma emoção, um sentimento ou a um saber (como em *Versos*, 1958), mas antes a um esvaziamento do sentido.

Para se compreender a relação com o Outro, talvez seja oportuno relembra o passo do poema «Romance do Príncipe Altivo» em que «a peregrina Rainha / Do Reino da Solidão, / O salvara e o mandara / Dar ao mundo o coração.» (Carvalho, R., 1993: 17) De facto, o tema do amor é central na obra de Raul de Carvalho: «Todas as minhas moradas / são transitórias, / Eu só habito a casa / móvel do Amor» («Religião do Mar», *Realidade Branca*; in Carvalho, R., 1993: 441). O face-a-face com o Outro desejado assume na sua escrita duas configurações: o Deus / o Amante e o Criador Artístico.

A religiosidade na escrita de Raul de Carvalho pertence a uma fase bem delimitada e ocasional, patente em *A Aliança* (1958) e em *Realidade Branca* (1968), mas, como demonstrou Maria Luísa Leal (Leal, 1996: 124), ela não está desligada da questão do Amor pelo Amante. No desejo de partilha da Casa do Pai (desejo de união místico-pagã; desejo de ascensão à quietude / plenitude) instala-se, primeiramente, o amor pla-

tónico-petrarquista («O Dia Difícil»), e, depois, o amor sensual pelo Amante («Religião do Mar»). A referida estudiosa do nosso poeta desmonta (Leal, 1996: 122-128) a provocadora ambiguidade e desambiguidade do enunciário, patente na segunda pessoa do singular grafada ora com maiúscula (Tu) ora com minúscula (tu), referentes a Deus e ao Amante, e que, em certos passos, não deixa de ser desconcertante. Face a um Deus não transparente / impenetrável e que não deixa espaço ao livre arbítrio humano, o Sujeito abandonado virar-se-á para o amor pelo amante, havendo também aqui uma gradação: das metáforas da sensualidade da dita *fase religiosa* para a objectualidade sexual posterior, patente em *Mágico Novembro* (1982). De sublinhar que esta relação com o Outro Deus-Amante é uma relação de natureza assimétrica, porque implica um desnível entre o plano do Eu e o plano de Deus ou do Amante.

Para se compreender a relação predominantemente simétrica com o Outro-Criador Artístico é necessário estar atento à abrangência intertextual da obra poética do Autor. O sujeito poético desenvolve um diálogo constante e privilegiado com as artes da imagem e com a arte da palavra, quer no plano paratextual – epígrafes, dedicatórias, citações periféricas – quer no plano intratextual, onde, para além dos processos normais de intertextualização, se chega ao ponto de uma teatralização dialógica. Seja ao serviço da rememoração do passado da infância e juventude ou do espaço de origem, seja ao serviço da vivência do presente ou ligado ao tema do amor, estabelece-se um diálogo quer no plano imagético – fotografia (esta sua obsessão é bem conhecida), cinema (de Pier Paolo Pasolini, por exemplo), pintura (René Bértholo e Marc Chagall, por exemplo) –, quer no plano da escrita literária. Neste plano, incluem-se as referências a uma miríade de autores / textos que recobrem a história da literatura nacional, desde as origens medievais, passando pelo chamado período clássico, até aos seus contemporâneos. Destaca-se, entre estes últimos, o neo-realismo de um Manuel da Fonseca ou a sua relação – assimétrica – de admiração / adoração por Irene Lisboa. Relativamente aos autores estrangeiros, para além das referências históricas, destaca-se a sua identificação com Dylan Thomas e, sobretudo, com René Guy Cadou. Deve dizer-se, ainda, que a sua própria escrita comporta uma poética da imagem, seja para a negar seja para a afirmar. E, finalmente, não

podemos deixar de referenciar aqui as suas caligrafias e outros textos imagéticos. No âmbito de tal poética da imagem, nomeadamente relacionado com o tema da auto-representação da fase inicial, não deixaríamos de incluir o gosto pelo auto-retrato caricatural de pendor romântico, de acentuação da diferença do Poeta em relação aos demais homens:

«E sucedeu que parentes e vizinhos deram em desconfiar de mim, daqueles meus ares fora do normal, daquele meu sorriso para dentro, dos meus olhos tão grandes que pareciam de boi ou de coruja ou de pássaro ou ave nunca vista, daquele meu modo de me pôr a olhar para um ponto fixo sem dar atenção a mais nada, a ninguém, parecia pregado, ali, naquele ponto; deram em desconfiar, a olhar-me de esguelha, e as mães aconselharam os filhos a atirar-me das janelas abaixo, ao apanhar-me descuidado, numa daquelas alturas em que estivesse a olhar para longe (...)»

(*Parágrafos*, 1956; in Carvalho, R., 1993: 267-268)

Creio, recapitulando, ter ficado claro a importância da geometria variável, mas recorrente, dos espaços que delimitam uma interioridade e uma exterioridade, perceptível até em alguns títulos dos livros do autor, sobressaindo a forma circular (*Tautologias*, 1968; *Um e o Mesmo Livro*, 1984) e a forma quadrangular (*Quadrangular*, 1976; *Quatro Paredes*, 1985). Entre 1949 e 1985, a obra publicada de Raul de Carvalho mostra-nos deslocamentos importantes que designamos por fases e momentos, havendo sucessivos retornos, embora, em alguns casos, sejam retornos modificados. A sua evolução parte de um Eu circunscrito para um constante alargamento de Si. Vimos como o ensimesmamento como forma de auto-(re)conhecimento conduz o Sujeito a tentar, sem êxito, encontrar no tempo e no espaço de origem os alicerces para uma desejada mas sempre falhada realização de Si ou superação eternamente adiada. Esta interioridade ficcionalizada (de máscara grega – cf. «*Miracles de l'Enfance*») e, depois, dilacerada, marca, nitidamente, a sua primeira fase até aos anos setenta. Mas, como nota Maria Luísa Leal (*op. cit.*), ao descrédito do idealismo romântico e rilkeano, sucede-se um progressivo alargamento da imagem de Si – da busca de Si no

Passado e no Presente passa-se para a procura do Outro (nos planos divino e amoroso e no plano artístico) e, finalmente, para a consciência de que à Poesia cabe o dever do Canto do Mundo terreno e da condição humana, através de um realismo subjectivo presentificador do real heteróclito e desordenado, captador do quotidiano imediato e prosaico, chegando ao ponto da vida imperfeita ser preferível à enganadora perfeição estético-literária. O campo abrangido pelo poético alarga-se quer à miséria e podridão humanas, quer aos objectos fabricados e tecnológicos (influências de Whitman, Álvaro de Campos e Pedro Salinas). Contudo, apesar desta aproximação a uma modernidade mais radical nunca chega a haver uma total desagregação do Sujeito, princípio e fim de toda a sua escrita-vida, razão pela qual podemos nele reconhecer um lastro de inspiração romântica, mesmo que não admitida explicitamente. Daí ter afirmado atrás que toda a sua obra publicada constitui a escrita de *um e o mesmo livro*. Mas também creio ter sugerido ao longo deste texto de que modo Raul de Carvalho pode ser lido, paradoxalmente, quer como avesso à modernidade, quer como voz dessa mesma modernidade, quer ainda como autor de uma escrita sedutora para a pós-modernidade, por conter em si mesma ingredientes pós-modernos, a saber: uma certa resistência às vanguardas, uma escrita fragmentária e amplamente intertextual e dialógica, quando não desleixada ou intencionalmente imperfeita, uma certa ironia e uma concepção da matéria poética aberta à totalidade do mundo, incluindo o prosaico, o imperfeito, o amoral e o objecto (cf. Franco, 1986: 5-10).

Bibliografia

- AMARO, Luís (1991). «Breve página de memórias: como nasceu a *Árvore*», *Letras & Letras*. Porto: 15.
- BACHELARD, Gaston (1996). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda.
- BARRENTO, João (1977). «Raul de Carvalho: 'a Poesia no Círculo'», *Colóquio/Letras* – nº 36. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 68-69.

- CAPÊLO, José Manuel (1986). Recensão crítica do livro de Raul de Carvalho *Poesia Instante*, in *Sílex – Revista de Letras e Artes*, 10, Lisboa: Ulmeiro Distrib.: 73.
- CARVALHO, João Carlos F. A. de (2004). «Percursos do sentido na escrita de Raul de Carvalho – Homenagem ao Poeta de Alvito», in *Questão*, nº 1, Revista do Departamento de Letras Clássicas e Modernas & Centro de Estudos Linguísticos e Literários. Faro: Universidade do Algarve: 43-48.
- CARVALHO, Raul de (1993). *Obras de... I – Obras Publicadas em Livro*. Lisboa: Editorial Caminho (com «Nota à presente edição» de Luiz Fagundes Duarte e «Notícia biográfica sobre R. C.» de Maria Luísa Leal).
- CRUZ, Gastão (2008). *A Vida da Poesia – textos críticos reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- DUARTE, Luiz Fagundes (1986). «Um falar de amigo», in *Sílex – Revista de Letras e Artes*, 10. Lisboa: Ulmeiro Distrib.: 13-14.
- FRANCO, António Cândido (1986). «Raul de Carvalho ou as paradoxais exigências do amor (Algumas notas para uma iniciação à sua escrita e à sua obra)», in *Sílex – Revista de Letras e Artes*, 10. Lisboa: Ulmeiro Distrib.: 5-10.
- GUIMARÃES, Fernando (2008). *A Poesia Contemporânea Portuguesa. Do Final dos Anos 50 ao Ano 2000*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições (3ª ed. revista e aumentada).
- GUIMARÃES, Fernando (2010). «Reler agora Raul de Carvalho», in *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXX, nº 1042, Lisboa: 21;
- LEAL, Maria Luísa (1996). *A Construção do Sujeito na Poesia de Raul de Carvalho*. Beja: Câmara Municipal de Alvito.
- LOURENÇO, Eduardo (1987). *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d'Água Editores Lda: 27-33; 129-141; 183-200.
- MARTINHO, Fernando J. B. (1995). «Carvalho (Raul Maria de)», *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo: 1023.
- MARTINHO, Fernando J.B. (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Edições Colibri: 205-271.

- MARTINS, Albano (1986). «Recado (tardio) para Raul de Carvalho», in *Sílex – Revista de Letras e Artes*, 10, Lisboa: Ulmeiro Distrib.: 11-12.
- REIS-SÁ, Jorge e Rui Lage (Seleccção, org., introd. e notas de; Pref. de Vasco Graça Moura) (2009). *Poemas Portugueses – Antologia da Poesia Portuguesa do século XIII ao século XXI*. Porto: Porto Editora: 1379-1383.
- RILKE, Rainer Maria (2007). *Elegias de Duíno. Os Sonetos a Orfeu*. Lisboa: Bertrand Editora (Tradução de Vasco Graça Moura; Prefácio de João Barrento).
- ROCHA, Clara (1995). «Árvore (A)», *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo: 430.
- SARAIVA, António J. e Óscar Lopes (1979). *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora (11ª ed.): 1099-1100.
- SENA, Jorge de (selecção, prefácios e apresentação de) (1984). *Líricas Portuguesas*. Lisboa: Edições 70 (Volume I): 332-349.

NA PÁGINA COMO NUM FILME: O MACROPOEMA HERBERTO HELDER

Diana Pimentel
Universidade da Madeira

“Escrevo como o marceneiro que faz uma cadeira”
(Herberto Helder)

Em 1964 foi deste modo que Herberto Helder disse fazer poesia¹.

Da caneta ao canto e do canto à caneta, a minha proposta é a de observar a sua oficina, como trabalha a sua máquina e como (nos) toca a sua música.

Para Herberto, “talvez a forma eleitadamente apocalíptica iluminosa de escrutar a poesia seja de helicóptero (Helder: 1995: 60). Por isso, proponho que sobrevoemos, em movimento (ou, melhor, em *traveling*, literalmente), a obra de Herberto Helder e que, em percurso de ida e volta, façamos uma viagem aérea, como se no cinema, porque (ensinou Herberto) “qualquer poema é um filme” (Helder: 1995: 148) e hoje temos “poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos” (Helder: 1995: 148).

Em 1961, Herberto Helder explicou, por estas palavras, o “Ofício de Poeta”:

Posso só declarar que a poesia é para mim uma actividade paralela à ciência, astronomia, música, arquitectura. Paralela à carpintaria; à mecânica, à engenharia, à

¹ “O poeta [Herberto Helder] visto á lupa da pergunta inesperada: «Escrevo como marceneiro que faz uma cadeira»”, *Diário Popular*, Suplemento “Quinta-feira à tarde”, Lisboa, 25 de Novembro de 1964, pp. 1 e 5.

agricultura. Paralela, digo, não nos seus métodos ou pretensões específicos, mas na sua validade humana e social. (...) Tudo está em saber se se trata de um trabalho útil. A coisa é útil? (...)

(Helder, 1961; *apud* Pimentel, 2007: 161)

A sua visão é a de que “[o] teorema de Pitágoras, a invenção da roda e do parafuso, a descoberta do arado, a ideia de igualdade entre os homens, as aeronaves, a arquitectura funcional, a revolta contra os tiranos – tudo isso em que a civilização se aplicou, e foi e é um degrau imaginado no percurso para um tempo melhor, encontra beleza ao atingir o poema. (...)” (Helder, 1961; *apud* Pimentel, 2007: 162-163).

Portanto, para Herberto Helder, “[grande poesia (...) será a que se ligar à circunstância universal do homem, à matéria da sua história, à experiência difícil do trabalho pela liberdade e felicidade.” (Helder, 1961; *apud* Pimentel, 2007: 163). Importa, parece-me, observar o modo como, para o poeta, o seu “ofício” se constitui essa mesma “experiência difícil do trabalho pela liberdade e felicidade”; do meu ponto de vista, essa tarefa opera-se na escrita, concebida cinemática e visualmente, e, sobretudo, articulada com as outras actividades – oficinais ou não, manuais ou mecânicas – humanas.

Para melhor se compreender a poética helderiana, devemos “[ver] sempre o poema como uma paisagem” (Helder: 1995: 140), pois nela se inscreve o autor e as suas “maneiras”:

“E tu que me ouves, leva tudo mas não me leves
a mão, e as maneiras que lhe dou, de assinatura, e nela me
refaço
com um soluço, autor, nó de corpo,
a contas com a autoria”

(Helder, 2009: 571)

É uma *mão*, um “nó de corpo”, que inscreve a assinatura – gravada transitória como se definitivamente no poema.

Em pleno ar, este é um gesto por que se tudo se refaz, o poema e a autoria:

“sou de matéria volúvel pouco a pouco,
ou muito rápido”

(Helder, 2009: 571)

É uma máquina – a que permite “criar uma língua dentro da própria língua” (Helder, 2009: 574) – impulsionada por ritmos naturais, elementares, e accionada pelo movimento da “linha sísmica atravessando a montagem das músicas” (Helder, 2009: 575),

“a dança,
arte dos números,
e o que se inventa”

(Helder, 2009: 576)

Em Herberto Helder, a escrita é acção, um “espaço que o corpo soma quando se move” (Helder, 2009: 576), o lugar, portanto, em que o *autor* diz: “sou múltiplo” (Helder, 2009: 574): a mão que escreve “dança”, canta, conta; move-se para se fazer o “poema intrínseco dito a português” (Helder, 2009: 577).

A prática e a gramática desta escrita é a que se encontra numa oficina – como a do *marceneiro* citado anteriormente –, lugar onde se gera uma espécie de violência por dentro deste mecanismo da fala – a poesia –, se a

“mão térmica, se a técnica dessa mão”

(Helder, 2009: 576)

muda e move – erra e enreda – a “língua múltipla”

(Helder, 2009: 576)

Quase transparente, a *figura de autor* “Herberto Helder” soma-se ao *mundo*, por via de uma “minha abertura na abertura /do mundo” (Helder, 2009: 594).

Em *paixão* (Helder, 2009: 593), em *velocidade* (Helder, 2009: 594), no continuado movimento de “tirar, / pôr, mudar uma palavra” (Helder, 2009: 593), assim se escreve “o livro” (Helder, 2009: 594). É,

portanto, um “instrumento pessoalmente puro: um motor” (Helder, 1995: 87).

Livro e escrita são em Herberto Helder um mesmo *Ofício Cantante*, uma figuração da poesia e da voz em movimento, em mútuo reenvio e reflexo, como se este fosse um “espaço ilustrado com gestos mudados uns para os outros” (Helder, 1995: 88), uma inscrição dessa “voz adepta de espelhos giratórios” (Helder, 1995: 87), em *movimento e montagem*.

Como no cinema, portanto.

Escrever é “um gesto verdadeiramente dactilográfico” (Helder, 1995: 137) e o *livro* uma “máquina de escrever”.

Ele inteiro, é uma *máquina lírica*, pois
“era tudo uma máquina com as letras / lá dentro.
E eu vinha cantando /
com a minha paisagem”.

(Helder, 2009: 195)

Ofício Cantante – nome da primeira antologia de *poemas de Herberto Helder*, de 1967 – engendra este outro e “novo alfabeto” (Helder, 1967: 192) através do qual se cria o poema, a “paisagem” (Helder, 1967: 193).

O poema – e a paisagem – são transitórios e moventes, desenhados no *mapa* – caligráfico e tipográfico – “como se [se] descobr[isse] uma letra / de outra cor no meio das folhas” (Helder, 1967: 199).

Por dentro da *Máquina de emaranhar paisagens* (título de um livro de 1963), a *gramática própria* pede que “a única técnica [seja] o truque repetido” (Helder, 2009: 602).

Este truque é semelhante a respirar ou circular: como ar ou sangue, esta poesia faz-se por dentro e no corpo central do funcionamento da linguagem como mecanismo (orgânico e natural) e maquinismo (movido a energia, corporal e elementar ou artificial).

Por isso se refaz, se renova. Herberto Helder continuamente reescreve, risca, altera a sua poesia. O movimento de integrar, de excluir e de mover poemas na *paisagem* é um processo de ir “abrindo do tátil / para o intátil” (Helder, 2009: 602), o gesto que permite entrever “como ser a obra / de como que *isso*” (Helder, 2009: 602), simultaneamente imate-

rial, mutável e intocável – como língua que muda, um som – e sólida e una, como *volume* – imagem e escrita – o livro.

Por um lado, os *versos* são gerados pelo “*corte das linhas*” / como se se tratasse de “*volumes numa pintura*” (esta é a linguagem na sua dimensão imagética, gráfica e espacial). Por outro, “*qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo*” (esta é a língua na sua dimensão cinemática e temporal).

(Helder, 1995: 149 e 148, respectivamente)

É uma actividade cimenática e cinematográfica aquela por que se realiza a “*montagem dos objectos distribuídos*” e a “*colocação dos objectos no espaço*” (Helder, 1995: 151).

No poema, *a pontuação é uma caixa de velocidades* (Helder, 1995: 151), porque instaura um ritmo que é engendrado por dentro da própria língua, na sua dimensão *cantante*.

Então, quadro e filme, espaço e tempo, imagem (visual) e palavra (verbal), o mecanismo por que funciona a *máquina lírica* de Herberto Helder é movido pela tecnologia da *luz* (ou do *fogo*) por que uma imagem é revelada e projectada na tela – “que não há nenhuma tecnologia paradisiaca” (Helder, 2009: 605) – “porque se trata da luz a trabalhar e mais nada” (Helder, 2009: 604).

“Em grande plano a mão queimada” (Helder, 2009: 604)
Em movimento, ao redor, dela a escrita, o texto, o “poema
nu ou vestido na escuridão”.

(Helder, 2009: 604)

O poema é um
“videoclipe que transita,
o corpo que transita,
e o nome inominável”

(Helder, 2009: 604)

É um espaço – uma *paisagem*, portanto – de projecção, a um tempo inscrito no espaço (a tela) e movente (a película), simultaneamente revelado e apagado ou diferido, como nas, palavras do poeta, “écran // plasma // tv (...) nem num sítio nem noutra” (Helder, 2009: 604).

A escrita e a reelaboração poética é, em Herberto Helder,
um movimento iterado, o “truque repetido”

(Helder, 2009: 602)

por que

“assim a mão escrita se depura,

e se movem (...) pontos voltaicos,

manchas ultravioletas a arder através do filme,

leve poema técnico e trémulo,

linhas e linhas,

línguas, (...) poema trabalhado a energia alternativa, /

a fervor e ofício”

(Helder, 2009: 611-612)

É deste modo que se engendra a *energia* que é a bibliografia de Herberto Helder, porque está permanentemente a refazer-se – por dentro – como *alternativa* a si mesma, *ofício* do *fogo* por que se gera e move

a vida inteira para fundar um poema,

a pulso,

um só, arterial

(Helder, 2009: 611)

Em 2009, o *filme* da *poesia toda* de Herberto Helder faz-se sob o nome *Ofício cantante* (repetido entre 1967 e 2009).

O livro foi composto “até novembro de 2008” (Helder, 2009: 618), diz-se. Esta inscrição do tempo no espaço da escrita não ilude, antes acentua, o carácter simultaneamente transitório e uno da temporalidade, da poesia, da *vida inteira* num *só poema*.

Retome-se o centro, o *poema* na acção de se projectar, como filme, em *acto*. Sublinho – como uma legenda – o título do segundo dos livros contido em *Ofício Cantante* (aquele primeiro, de 1967), “Poemacto” (2009: 103-124).

Aqui se encontra um conciso mas muito eloquente programa estético para a poesia de Herberto Helder: *Poemacto*. Este neologismo cumpre, no poema, a sua explicação:

Eu procuro dizer como tudo é outra coisa. / (...) /
É sempre outra coisa /
uma só coisa coberta de nomes

(Helder, 2009: 109)

Aqui a poesia é concebida como um *acto* por que continuamente se criam *nomes* sobre *tudo* e *outras coisas*. É “um movimento” (Helder, 2009: 113) em que “a escrita é um contínuo câmbio” (Eiras, 2007: 135).

O jogo que aqui se simula é precisamente o da escrita contínua (afectada por um impulso de regresso a *outra coisa*), um movimento sem limites, em regresso ou em sentido inverso também porque a escrita é figurada como se exercida precisamente no sentido contrário:

Ou o poema subindo pela caneta,
atravessando o seu próprio impulso,
poema regressando

(Helder, 2009: 112)

Estamos de volta, porventura, ao lugar imponderável em que a tinta que toca a página sobe ao instrumento que o registou; um movimento da caneta ao canto, portanto.

O rumo e o ritmo são os da terra, da mobilidade que parece conduzir o poema a um lugar sem morada, em *regresso* a um modo anterior da escrita, o som, a música: “Eu canto no mundo” (Helder, 2009: 106).

E

Imagino que as vozes são escadas
Vozes para atingir o canto

(Helder, 2009: 108)

Trata-se também, parece-me, de simular uma certa polifonia, em acordo de vozes com o leitor. A este *mundo* pode chegar-se por via de um concerto de vozes outras – as nossas, como leitores –, literalmente incorpo-

radas na voz do poema. A imagem das vozes como escadas, que espacializa e quase materializa o que é, na poesia, por natureza imaterial (a voz, o canto), dá a ver – e engendra-a – a continuidade e a iteração deste acto *contínuo* que a poesia é:

Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar.

(Helder, 2009: 105 e 108)

Cantar é, portanto, um acto que perdura e se repete nos dias e ao longo do tempo e ler o poema é esse mesmo acontecimento de aceder ao canto, ao *poemacto*. Leia-se do fim para o princípio. É um *poema contínuo* (Helder, 2001), portanto, um só e o mesmo *ofício cantante* (Helder, 1967-2009).

Tal como com *Ofício Cantante* (livros de 1967 e de 2009), também entre *Ou o poema contínuo* (de 2001 e de 2004) parece estabelecer-se uma relação de mútuo reenvio – ou ficar evidente a presença de *elos* entre os livros (Eiras, 2007: 129) –, tal como se se pudessem “observar o funcionamento espontâneo desta máquina lírica, virtualmente imparável” (Eiras, 2007: 130), pois, nas palavras de Pedro Eiras, nesta poesia, a palavra, “a máquina é infinita porque o poema poderia continuar” (Eiras, 2007: 131).

Deste modo se pode ler e ver de um modo muito claro, como, em Herberto Helder, existe uma “macromáquina chamada literatura” (Eiras, 2007: 132).

É esta *macromáquina* que revela o *ofício cantante*, uma e a mesma *máquina lírica* que inscreve o que da *mão do autor* resta como “memória do tacto” (Helder, 2009: 603).

Para Herberto Helder, a poesia é – como fundo e fundamento da natureza humana –

“ar

falado, a fino ouvido”

(Helder, 2009: 603)

Respiração e música. Ar e som.

Escute-se, portanto, o que deste *Ofício Cantante* soa, a “música inquieta” (Helder, 2009: 603) por que se unem num só gesto som e sentido, imagem e inscrição, espaço e tempo / em movimento.

Leia-se e veja-se o *poema* em *acto*, pleno e inteiro: regressados às palavras do poeta, aprendemos que o verso é fluido como “água colhida no verbo”, unida por “um nó interno”, “um nó semântico”; à temperatura do fogo e em pleno ar, por esta poesia passa “um calafrio / [que] trespassa a bic preta” (Helder, 2009: 606).

Ofício cantante (o de 2009, que retoma a *Poesia Toda* Ou o Poema Contínuo) é o lugar em que se revelam os processos autorais tanto como as matérias tocadas pela sua *mão*:

em nativo escrevo
a música de ouvido,
e o ar que está por cima enche
todo o caderno

(Helder, 2009: 606)

Este livro é, portanto, um *caderno* aceso por
“dedos e papel e script e
trémula superfície da memória,
tudo passado a múltiplice e ardente”

(Helder, 2009: 606)

Múltiplice e ardente, assim é este *ofício cantante*.

Para mim, este – digamos assim – *livro herberto helder* ou o *macro-poema herberto helder* é um dos “degraus imaginados no percurso para um tempo melhor” (Helder, 1961).

Referências bibliográficas:

- EIRAS, Pedro (2007). *A Lenta Volúpia de Cair. Ensaios sobre Poesia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- Helder, Herberto (1961). “Ofício de Poeta”, *Êxodo*. Coimbra, pp. 32-34.

- [Helder, Herberto.] “O poeta visto á lupa da pergunta inesperada: «Escrevo como marceneiro que faz uma cadeira»”, *Diário Popular*, Suplemento “Quinta-feira à tarde”. Lisboa, 25 de Novembro de 1964, pp. 1 e 5.
- Helder, Herberto (1967). *Ofício Cantante* (1953-1963). Lisboa: Portu-
gália Editora, colecção “Poetas de Hoje”, s/d [Outubro de 1967].
- Helder, Herberto (1995). *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Helder, Herberto (2009). *Ofício Cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Pimentel, Diana (2007). *Ver a Voz, Ler o Rosto: Uma Polaróide de Her-
berto Helder*. Porto: Campo das Letras.

MÁRIO CESARINY: O RETRATO E O LEGADO

Rosana Gonçalves
UNICENTRO/ Guarapuava – PR
(Apoio: Fundação Araucária - PR)

A revolução das ideias

Tratar de autores, temas e procedimentos surrealistas, ou mesmo buscar generalizações sobre o Surrealismo, implica em, necessariamente, mencionar e delinear o percurso que, em meio aos vários e vastos significados, essa palavra compreende.

No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* encontramos o verbete “surreal” visto como adjetivo ou substantivo. Como qualificante, a palavra denota “estranheza, transgressão da verdade sensível, da razão, ou que pertence ao domínio do sonho, da imaginação, do absurdo”. Substantivada, significa “aquilo que se encontra além do real”. Independentemente da morfologia que representa, seu significado está sempre associado à esfera da imaginação e do imensurável.

Quando associada à história da Arte, a palavra “surreal”, no referido Dicionário, quer significar “o que resulta da interpretação da realidade à luz do sonho e dos processos psíquicos do inconsciente”.

Sonho, realidade psíquica, imaginação. Eis, dentre tantas, expressões que procuram validar interpretações múltiplas da realidade que se presentificam na arte.

Sabe-se que o termo “surrealismo” (*sur realisme*) foi criado por Guillaume Apollinaire, em 1917, para descrever o estranhamento que lhe causou a encenação de “Parade”, de Jean Cocteau, um espetáculo que se apresentava em forma de teatro e balé, e que ao poeta pareceu ul-

trapassar o limite das aparências ao subverter o real. Esse espetáculo, que contou com música de Eric Satie e figurinos e cortinas de Pablo Picasso, encenado em Paris, e “As mamãs de Tirésias”, peça do próprio Apollinaire, foram classificados como super-realistas, por visarem a uma verdade além da realidade. Apollinaire, inclusive, deu a sua peça o subtítulo de “Um drama surrealista”.

Embora percebendo que nenhuma das obras mencionadas poderia dar conta daquilo que considerava o protótipo surrealista, em 1924, André Breton homenageou postumamente Apollinaire, ao denominar “Surrealismo” a nova proposta estética que ele e seu amigo Philippe Soupault apresentavam ao mundo.

Conforme o próprio Breton, no “Primeiro Manifesto” (1924), o Surrealismo seria um movimento novo, de vanguarda, que se propunha a apresentar um “novo modo de expressão pura que tínhamos a nossa disposição e que estávamos impacientes para oferecer a nossos amigos” (apud Gomes, 1994: 55).

Esse “novo modo de expressão” foi motivado pelo espírito de combate a todas as formas de expressão que assentiam com o conservadorismo estético, com os valores consagrados e com o culto à tradição.

Historicamente, a civilização ocidental passava por um período pós-guerra, em plena industrialização, e se contorcia e oscilava em direção a ideias e doutrinas extremistas. De acordo com Álvaro Cardoso Gomes (1994), esse período de extremas conturbações e crises de valores contribuiu para “o aparecimento das vanguardas, como manifestação máxima da angústia humana levada à exasperação e como revolta anárquica contra esse estado de coisas” (Gomes, 1994: 15).

De fato, o Surrealismo, irradiado a partir da França, tornou-se um amplo movimento estético de vanguarda e originou significantes manifestações em países europeus e americanos, pois dava conformidade aos muitos anseios de destruir valores existenciais e estéticos da sociedade burguesa e se identificava com os ideais marxistas de uma revolução permanente.

Em 1938, Breton e Leon Trotsky, na cidade do México, elaboraram o FIARI, um “Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente”. No Brasil, o Surrealismo configurou-se como uma das muitas vertentes

do Modernismo, amálgama de todas as vanguardas europeias com o tempero tropical sul-americano.

Em Portugal, embora tenham havido esporádicas manifestações surrealistas, que marcavam já a influência do Surrealismo francês, o surgimento de uma corrente de vanguarda com essa denominação surgiu tardiamente, em fins da década de 40. Foi, especificamente, em 1947, que deu-se o início de atividades coletivas com propostas bretonianas, representadas e defendidas pelo “Grupo Surrealista de Lisboa”.

Nessa época, a denominação “surrealista” já havia extrapolado os limites estéticos e passara a significar também uma atitude de insubmissão e ruptura perante o mundo, estendendo-se às esferas social, política e pessoal. Tornara-se um valor a ser afirmado pelos homens e nos homens. Não se concebia mais a existência de lacunas entre o vivido e o criado; era preciso restaurar a continuidade e/ou a contiguidade entre o homem e o mundo, entre o homem e o objeto. Dessa forma, realidade, sonho e imaginação careciam de ser vistos como extensões de si mesmos.

O surgimento tardio de um grupo surrealista “organizado”, em terras lusas, deveu-se, certamente, à tradição poética secular e à resistência portuguesa aos modelos estrangeiros, apesar do esforço português em acertar os ponteiros com o restante da Europa. Carlos Felipe Moisés (1977) observa que o Surrealismo em Portugal ficou isolado e marginalizado por figurar como um movimento oscilante entre duas frentes simultâneas, a da direita e a da esquerda.

“O Grupo Surrealista de Lisboa” surgiu com Antônio Domingues, Alexandre O’Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny de Vasconcelos, artistas ecléticos que anteriormente praticaram atividades lúdico-criativas¹, de caráter dadá, e que haviam aderido e se desiludido com o neorealismo, principalmente por ele estar compromissado com orientações burguesas. Mesmo assim, alguns artistas acabaram incorrendo nas mesmas práticas que condenavam.

Por não pactuar com a linha politicamente comprometida desse grupo e por visar a uma reflexão estética na linha bretoniana, Mário Cesariny de Vasconcelos, em 1948, desligou-se do “Grupo Surrealista de Lisboa” e formou, juntamente com Antônio Maria Lisboa, Risques Pereira, Cruzei-

¹ Expressão de CUADRADO, Perfecto, 1998: 29.

ro Seixas, Pedro Oom, Fernando José Francisco e Mário-Henrique Leiria, o grupo dissidente “Os Surrealistas”, cujo programa, ou melhor, cujas premissas podem ser percebidas nas palavras do próprio Cesariny:

Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício que servindo-se de um ou mais aspectos do “real” passa lenta ou rapidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espírito

(Cesariny, 1966: 85)

Buscando uma interpretação estilizante do real, direccionada unicamente pela imaginação, “Os Surrealistas” pretendiam

fundir num só total delirante, ‘explosivo-fixo’, ‘solene-circunstancial’, todas as presenças, ligando estreitamente a coisa a possuir e os meios de possuí-la numa viagem que só termina quando ardeu por completo não apenas o carvão que movia a locomotiva mas a locomotiva, a estação de chegada, os raills e os passageiros

(Cesariny, 1966: 86)

O “Grupo Surrealista de Lisboa” realizou apenas uma exposição, em 1949, censurada pelo governo salazarista. “Os Surrealistas” promoveram duas exposições e também sucumbiram. No ano de 1953 estavam todos dispersos, permanecendo surrealistas apenas alguns artistas isolados, entre eles, Mário Cesariny e Natália Correia, que encarnaram a memória viva do movimento. Em 1972, Mário Cesariny avaliou a experiência de “Os Surrealistas”:

A nossa actuação aqui é e foi sistematicamente desorganizada. Nem sequer formámos realmente um grupo. Éramos umas pessoas zangadas no meio do mar alto e havia um naufrágio – nós escolhemos a mesma jangada

(apud Marinho, 1987: 66)

Por encarnar o espírito surrealista e pretender manter viva a chama da indignação estética, Mário Cesariny promoveu a publicação de *A inter-*

venção surrealista (1966), que dá a justa medida do que foi o movimento, ao reunir textos significativos e ilustrativos daquela época de combate e resistência à transparência e à representação racional da realidade por meio da arte.

Àquele momento que Cesariny denominou como “intervenção surrealista” portuguesa, Adelaide Ginga Tchen (2001) preferiu chamar de “aventura”: “... o surrealismo foi decerto uma *aventura*, sem mártires, nem heróis, mas com poetas que foram um todo cultural em permanente questionação do mundo, da vida, da sociedade e de si próprios” (Tchen, 2001: 208).

Para justificar as dificuldades de afirmação do Surrealismo em Portugal, Carlos Felipe Moisés (1984) lembra que o grande obstáculo foi

o secular apego à oratória, à palavra como círculo vicioso, autossuficiente, com seu inesgotável manancial de preciosidades vocabulares, frases de efeito, malabarismos sintáticos, alusões veladas, torneios alegóricos, microanalitismo diluidor, etc.

(Moisés, 1984: 5)

Embora, enquanto movimento, o Surrealismo tenha se dissipado rapidamente e muitos artistas tenham abandonado o ideário, “houve também quem continuasse com nervo a agir segundo o *modus* de ver, pensar e ser surrealista” (Tchen, 2001: 208).

Mário Cesariny permaneceu surrealista até o fim de seus dias (26 de novembro de 2006). Pintor e poeta, além de crítico de sustentação (*la critique de soutien*, conforme Thibaudet) do surrealismo, escreveu-se e inscreveu-se na história da literatura portuguesa como reinventor da realidade, fragmentário e caótico sem deixar de ser lírico, mediador entre o mundo e a imaginação.

Mário Cesariny de Vasconcelos: pintor poeta/poeta pintor

Podemos, sem sombra de dúvidas, afirmar que Mário Cesariny foi um surrealista até a medula, pois nunca transigiu de seus ideais de Amor, Poesia e Liberdade (máximas do surrealismo) tanto na arte como na vida. Irreve-

rente, extravagante e polêmico, carregou na emoção ao defender sua opção estética que, afirma, “transformou a realidade para fazer dela sua cama de amor, seu leito de esperanças provadas na praça pública”, pois a poesia fez-se “olhos e ouvidos, acto testemunhado” (Cesariny, 1966: 12).

Aproveitamos o mote “olhos e ouvidos, acto testemunhado” para propormos uma leitura sensível da poética de Mário Cesariny presentificada no poema “autografia I” (1948) e na tela “Este é meu testamento de poeta” (1994), obras que revelam um eu lírico ansioso por significar-se no mundo, tanto como artista quanto como sujeito histórico. Acreditamos que esses dois trabalhos estéticos, separados em quase cinquenta anos, podem demonstrar a convicção surrealista que norteou a vida e a arte dessa figura singular da arte portuguesa do século XX, sem, no entanto, deixarmos de considerar que a arte somente se efetiva quando ultrapassa os limites da realização pessoal e individual, pois a linguagem, enquanto expressão da experiência humana, está além de qualquer estrutura.

A opção por procurarmos pontos de consonância entre uma obra escrita e outra pictórica deve-se ao fato de acreditarmos que a Poesia (isso mesmo, com P maiúsculo) perpassa todas as artes que se revigoram pelas imagens que suscitam, por meio de metáforas ou pela sugestão que provocam, ao causarem o efeito estético. Também nos serviram de apoio as inúmeras declarações de Mário Cesariny que, em diferentes momentos de sua vida, confessou sua crença nos vasos comunicantes entre a pintura e a poesia e o fato de ele, pela prática da pintura, ter sido capaz de desregrar e desmembrar a linguagem na poesia. Esta será, com certeza, uma das múltiplas leituras da poética cesarinyana, a qual classificamos como “obra aberta”, no dizer de Umberto Eco. A busca pelo “significar-se no mundo” será a temática que norteará nosso percurso interpretativo.

“autografia”: uma vida que se inscreve na pedra

Na poesia de Mário Cesariny, que é extremamente metafórica e opaca, a compreensão da mensagem fica condicionada à maturidade e à experiência estética de cada leitor. Suas imagens são surrealistas e provocam estranhamento e perplexidade, dando conformidade à concepção de Michael Riffaterre, exposta em “A metáfora tecida na poesia surrealista”

(1989). Para ele, as imagens surrealistas nos parecem arbitrárias porque nossa tendência é considerá-las em relação aos hábitos lógicos e utilitários que temos diante da realidade e da linguagem, ao invés de aceitarmos o fato de elas imporem “uma lógica das palavras que nada tem a ver com a comunicação linguística normal” (Riffaterre, 1989: 195).

Nessa perspectiva, iniciaremos a leitura de “autografia” (parte I), poema integrante de *Pena Capital* (1982) atentando logo para o título que, ao invés de autobiografia, intitula-se autografia, em letras minúsculas que, por si só, já é metafórico. O eu lírico prefere estar no mesmo nível das imagens que aparecerão posteriormente e opta por um título cujo significado está ligado à “técnica de transferir imagens e textos para a pedra por meio de papel especialmente preparado” (Ferreira, 1994: 102). Essa técnica litográfica garante obras de caráter único, singular e original, irrepetíveis, daí já podermos adiantar a intenção poética de inscrever-se na pedra e de ser diferenciado.

Lê-se na primeira estrofe: “sou um homem/ um poeta/ uma máquina de passar vidro colorido/ um copo uma pedra/ uma pedra configurada/ um avião que sobe levando-te nos seus braços/ que atravessam agora o último glaciário da terra” (Cesariny, 1999:37). Os versos, de aparência simples, possuem complexidade de conteúdo, apesar da intenção despretensiosa de um possível autorretrato. Percebe-se que o eu lírico vê-se como um homem que se distingue dos demais por ser um poeta que passa vidro colorido, produto resultante de um processo alquímico que encanta por sua visão, química e magnetismo. Essa menção ao “vidro colorido” pode ser compreendida como o vínculo que os surrealistas tiveram com a magia e a alquimia ao buscarem a valorização da lógica do pensamento mágico, mas também ser associada à biografia do poeta, que, na primeira exposição em que participou, além da leitura de seus poemas, surpreendeu o público estilizando vidros e jogando tintas no chão. O espaço irregular entre “um copo” e “uma pedra” faz com que a lacuna seja significativa, sugerindo a oscilação entre o natural (a pedra, que, passa a ser configurada pela autografia) e o manufaturado (o copo), assim como a crise existencial do homem do século XX. O “avião que sobe” e a transposição do “último

glaciar da terra” associados a uma segunda pessoa remetem à capacidade de propiciar voo e de promover travessias.

A partir daí, inicia-se a segunda estrofe do poema, composta por 38 versos, totalmente irregulares, alguns demasiado longos e outros extremamente curtos. É o império da subversão da forma, que se completa com a subversão da lógica.

“O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte! / os dias e as noites deste século têm gritado tanto no meu peito que existe nele uma árvore miraculada”. O primeiro verso desse fragmento, que nada tem de surreal, faz referência a um contexto vivido pelo poeta e denunciado pelo eu lírico que induz a uma indagação: quem seriam os tiranos? O governo salazarista? A sociedade conservadora e preconceituosa? Os artistas que rivalizavam com ele? Tantas são as possibilidades... No entanto, no próximo verso surge uma imagem surreal, representada por uma árvore miraculada que nasce no peito, advinda da opressão histórica que atravessa os dias e as noites de um sujeito lírico que sente em si a necessidade e a força de produzir seu próprio milagre, porque tem “um pé que já deu a volta ao mundo” e sua família está na rua, numa clara identificação com quem passa, com quem é efêmero, e com quem nunca se encontra. Voltando-se para um interlocutor, que pode ser um leitor hipotético ou a figura do ser amado, o eu lírico afirma “conheço a tua voz como os meus dedos/ (antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa)”, denotando onipresença, onisciência e onipotência de alguém que espera, mas que se sabe incompleto.

Essa incompletude, porém, não o impede de ser passional, arrebatado, violento até, em suas emoções mais verdadeiras: “tenho um sol sobre a pleura/ e toda a água do mar à minha espera/ quando amo imito o movimento das marés/ e os assassínios mais vulgares do ano”. A clareza sobre essência/aparência fica evidente nos versos “sou, por fora de mim, a minha gabardina/ e eu o pico do Everest/ posso ser visto à noite na companhia de gente altamente suspeita”, assim como a intenção de alcançar as alturas e a preferência pela noite e pelos “suspeitos”.

Novamente, a figura de uma segunda pessoa é considerada, agora para, possivelmente, evocar uma crítica à realidade, pois, ao preferir a noite, o eu lírico repudia o dia, ao completar “e nunca de dia a teus pés

florindo a tua boca/ porque tu és o dia porque tu és/ a terra onde eu há milhares de ano vivo a parábola/ do rei morto, do vento e da primavera”. As imagens de uma boca florida, da transparência do dia, das parábolas do rei morto, do vento e da primavera suscitam uma reflexão sobre a realidade portuguesa, onde ainda impera a arte retórica e realista (neorrealista), valoriza-se a transparência e a relatividade, e, ainda, espera-se o retorno do rei que, levado pelo vento, por ele voltará, salvará a pátria e inaugurará uma nova época, representada pela primavera. É uma crítica ao sebastianismo português.

Nada há, no poema, que revele o reconhecimento explícito do homem físico Mário Cesariny, embora tenhamos direcionado nossa leitura pelos viés biográfico, ou, como quer o poeta, autográfico, que é uma das possibilidades, porque em algumas passagens textuais não há como não fazer uma associação à figura do poeta. Vejamos: “Quanto ao de toda gente – tenho visto qualquer coisa/ Viagens a Paris – já se arranjam algumas./ Enlaces e divórcios de ocasião – não foram poucos./ Conversas com meteoros internacionais – também, já por cá passaram”.

As imagens que esse fragmento sugerem, menos surreais, induzem à visão de um sujeito social, que convive com toda espécie de gente, que viaja a Paris, que mantém relacionamentos e que identifica “meteoros internacionais”, ou seja, figuras que têm rápida ascensão e queda no cenário social e cultural.

A história de vida do sujeito lírico, que ele acredita ainda estar a ser desvendada, está fortemente arraigada às práticas e convívios cotidianos. Quando afirma “Eu sou, no sentido mais enérgico da palavra/ uma carruagem de propulsão por hálito/, traz para si o condicionante de uma vida que se nutre de outras vidas, lembrando que “os amigos que tive as mulheres que assombrei as ruas por onde passei uma só vez/ tudo isso vive em mim para uma história/ de sentido ainda oculto/ magnífica irreal/ como uma povoação abandonada aos lobos/ lapidar e seca/ como uma linha férrea ultrajada pelo tempo/ é por isso que eu trago um certo peso extinto/ nas costas/ a servir de combustível”. É a presença da tradição, que não o abandona; que o incomoda, por certo, mas que o impulsiona a seguir adiante e que, inclusive, lhe fornece a matéria a ser transgredida. A transgres-

são diz respeito, naturalmente, ao que existe e ao que há de vir: “e é por isso que eu acho que as paisagens ainda hão-de vir a ser escrupulosamente eletrocutadas vivas/ para não termos de atirá-los semi-mortas à linha”.

O encerramento dessa “autografia” confirma a conotação biográfica de todo o poema, tornando possível a identificação do eu lírico com a pessoa de Mário Cesariny, principalmente quando ele faz referência a sua idade, pois, nascido em 1923, ele teria exatamente os 25 anos a que se refere: “E para dizer-te tudo/ dir-te-ei que aos meus vinte e cinco anos de existência solar estou em franca ascensão para ti O Magnífico/ na cama no espaço de uma pedra em Lisboa-Os-Sustos/ e que o homem-expedição de que não há notícias nos jornais nem lágrimas à porta das famílias/ sou eu meu bem sou eu partido de manhã/ encontrado perdido entre lagos de incêndio e o teu retrato grande!” Além dessa identificação, podemos arriscar ainda a hipótese de a segunda pessoa que o acompanha ser o inatingível, o inalcançável, a grande meta, O Magnífico, buscado por quem se vê como “homem-expedição”, desbravador, visionário, que sabe o que quer e o que busca numa atmosfera surreal, onde o “retrato grande” norteia um percurso “entre “lagos de incêndio”.

Este é meu testamento de poeta: a Poesia invadindo a tela

A atividade plástica de Mário Cesariny, que muitas vezes ele confessou ter sido a deflagradora de sua necessidade de fazer poemas, iniciou-se também na década de 40, a partir de sua primeira viagem a Paris e seu encontro e identificação com as ideias surrealistas. Vasta foi sua produção e variados foram seus procedimentos, num Portugal conservador e tradicional, que preferia seguir a tradição da representação. As muitas formas de ver o mundo, ou melhor, de des-vê-lo, fizeram com que Cesariny procurasse técnicas e materiais completamente diferenciados dos tradicionais, capazes de dar conta da intenção artística de romper com a dimensão figurativa das coisas e de dissolver formas.

Como produto dessa mente irreverente, a des-pintura (era assim que ele chamava sua pintura) cesarinyana presentificou-se como “so-

progravuras”, técnica informalista que consistia em derramar tinta sobre uma superfície e, por meio de sopros, deixar que essa tinta se alastrasse ao acaso; “aquamotos”, diluição de tintas com água sobre o papel que geram escorrências; e “sismogravuras”, imagens criadas a bordo de comboios ou veículos, com a mão livre sobre o papel. No entanto, nada causou mais escândalo e estranhamento aos portugueses que os famosos “cadáveres-esquisitos”, composições coletivas criadas a partir de uma espécie de jogo que consistia na elaboração de frases ou desenhos por várias pessoas, sem que uma soubesse o que a outra criou anteriormente, pois os papéis eram dobrados. Conforme o próprio Cesariny, os cadáveres esquisitos promoviam “o máximo de liberdade de expressão individual gerando o máximo disponível de expressão coletiva” (Cesariny, 1966: 275) e facilitavam, portanto, que o acaso promovesse resultados concretos para ligações extremamente subjetivas e abstratas. Pinturas feitas ao acaso, sobreposição de texturas, fusão de pigmentos e abandono do figurativo foram as maneiras encontradas por Mário Cesariny para revelar um mundo caótico, mas nem por isso menos encantador.

Em 1996, praticamente meio século após seu encontro com o surrealismo, Cesariny entrega ao mundo seu testamento de poeta. Se em “autografia”, o jovem poeta via-se em “franca ascensão”, nessa tela ele entrega à humanidade o espólio de sua vida artística.

Bernardo Pinto de Almeida, no livro *Imagens e coisas*, afirma que Mário Cesariny nos oferece uma “arte que nos prepara para tomar consciência imediata transformação palpitante do mundo” (Almeida, 2002: 155), porque sua prática artística vive em transfiguração permanente e cria situações que ele considera “iluminantes”, principalmente porque incita seus apreciadores a romperem com os hábitos de ver. Vejamos o testamento do poeta:



Este é meu testamento de Poeta – Mário Cesariny, 1994

Num primeiro momento, tem-se a impressão que se trata de um desenho infantil, onde as noções de proporcionalidade e coerência são deixadas de lado, porém, numa leitura mais atenta pode-se ir mais além. A imagem que impera é a de alguém se assemelha a um homem. Seria o poeta, moldado com corpo triangular, a simbolizar a magia do mundo ocidental e a capacidade evocatória e invocatória. A cabeça, que lembra o sol, traz à mente a prerrogativa do ser iluminado. O azul e o amarelo, cores que representam criatividade, conhecimento e clareza mental são predominantes. O “poeta”, nas mãos, traz uma varinha, certamente mágica, capaz de, por sua poesia, encarar e transformar o mundo caótico que o rodeia, enfrentando o presente, sugerindo o que está além do perceptível, subvertendo o real, enfim, desvendando e des-vedando incessantemente o homem e o mundo.

O mesmo mundo que é representado por várias imagens dispersas aos pés e ao redor do poeta e que dão a conotação de serem restos, excessos. São os excessos que o poeta vê na sua contemporaneidade, produtos da modernidade, representados de forma distorcida e desfocada, que denotam o descontrole frente a tantas informações e a tantas conquistas tecnológicas.

A crítica à lógica racionalista e o pessimismo em relação à realidade são amainados pela figura do poeta, único ser capaz de transformar e subverter esta situação. É também a clara negação do cultural em favor do natural. É surrealista, tal qual seu criador que, por meio de uma poesia enigmática, profunda e reflexiva, entregou ao mundo um legado de perplexidade e esperança.

... e a memória permanece...

O artista está sempre presente em sua obra, porque ao exprimir o mundo ele expressa-se e inscreve-se, como protagonista ou testemunha de um mundo sensível, que vai ou não encontrar ressonância quando em contato com seus receptores.

Em “autografia” e “Este é meu testamento de poeta”, Mário Cesariny dá-se a conhecer, não em sua totalidade, é claro, pois, como ele mesmo acreditava, as palavras e as imagens são arbitrárias e não dão conta de tudo o que se há para dizer, mas apontam para caminhos a serem percorridos em busca do pleno conhecimento. No poema, encontramos um sujeito lírico ávido pela vida, irreverente, que quer, mesmo à força, inscrever-se na pedra da vida. Na tela, a irreverência permanece, com uma ponta de pessimismo no retrato do mundo que o cerca, mas a figura do poeta continua a agir magicamente na sua subversão e reescrita. Ambos, poema e tela, se completam e neles impera o sujeito poeta.

As imagens cesarinyanas, poéticas e/ou plásticas, suscitam não exatamente as coisas percebidas, mas aquilo que se revela por meio delas: são metáforas surreais, contestatórias, insaciáveis.

O encanto de sua poética reside na desintegração da imagem pela palavra e da palavra pela imagem, no desprezo pela sintaxe, que promove

a integração do homem social e cultural com o universo natural, possibilitando-lhe uma visão mais totalizadora do real.

Recorremos às palavras de Jorge Luís Borges para encerrarmos nossa incursão pela poesia escrita e pictórica de Mário Cesariny:

“... creio que os escritores somos amanuenses de algo secreto, que se pode chamar, segundo a tradição homérica, de *musa*; segundo a tradição hebreia, *ruach*, o *espírito*; ou segundo a feia mitologia moderna, *inconsciente* ou *subconsciente*; ou, segundo a bela expressão do poeta irlandês William Butler Yeats, *A Grande Memória*”

(Borges, 1987: 94)

Que o AMOR, a POESIA e a LIBERDADE possam assegurar a memória de Mário Cesariny!!!! A Grande Memória!

Referências bibliográficas:

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2002). *As imagens e as coisas*. Porto: Campo das Letras.
- BORGES, Jorge Luís (1987). *O pensamento vivo de Jorge Luís Borges*. São Paulo: Martin Claret.
- CESARINY, Mário (1966). *A intervenção surrealista*. Lisboa: Editora Ulisséia.
- _____ (1999). *Pena Capital*. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CUADRADO, Perfecto (1998). *Antologia da poesia portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim
- FERREIRA, Orlando da Costa (1994). *Introdução à bibliologia brasileira: a imagem gravada*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, Coleção Texto & Arte.
- GOMES, Álvaro Cardoso (1994). *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas.
- HOUAISS, Antônio (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

MOISÉS, Carlos Felipe (1984). *Surrealismo em Portugal*. Folha de São Paulo, 30 de dezembro.

_____ (1977). *Poesia e realidade*. Ensaaios sobre poesia brasileira e portuguesa. São Paulo: Cultrix/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

RIFFATERRE, Michael (1989). *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes.

TCHEN, Adelaide Ginga (2001). *A aventura surrealista*: Lisboa: Edições Colibri.

**OS PASSOS EM VOLTA DE ALMEIDA GARRETT
OU
VIAGEM À RODA DO QUARTO DE HERBERTO HELDER**

Marcelo Pacheco Soares
Instituto Federal de Educacao, Ciencia e Tecnologia do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Primeiro passo

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de inverno, em Turim, que é quase tão frio como S. Petersburgo, entende-se. Mas com este clima, com esse ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio Xavier de Maistre, que aqui es-crevesse, ao menos ia até o quintal.

Eu muitas vezes, nestas sufocadas noites de estio, viajo até a minha janela para ver uma nesguita de Tejo que está no fim da rua, e me enganar com uns verdes de árvores que ali vegetam sua laboriosa infância nos entulhos do Cais do Sodré. E nunca escrevi estas minhas viagens nem as suas impressões pois tinham muito que ver!

Foi sempre ambiciosa a minha pena: pobre e soberba, quer assunto mais largo. Pois hei de dar-lho. Vou nada menos que a Santarém: e protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há de fazer crônica. (GARRETT, 1992: 3).

O fragmento acima nos traz os parágrafos de abertura das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett. E, além de ponto de partida da célebre jornada garrettiana, é também passo central da sucinta trajetória crítica que ambicionamos desenvolver. Isto porque cremos que resida na polaridade entre os espaços interno do e externo ao ambiente confinado do quarto, surgida a propósito da referência de Garrett ao livro do de Xavier

de Maistre *Viagem à roda do meu quarto*, a questão nodal de nossa idéia de que a mais famosa obra deste português oitocentista seja importante instrumento para a leitura do volume de contos do século XX *Os passos em volta*, de Herberto Helder. E, sabedores que somos de que esta não é propriamente tese de fácil defesa, tentaremos antes esclarecê-la de modo mais alentado nas linhas próximas, onde daremos justamente *passos em volta* do assunto, por ora abrindo mão, mais por necessidade de contextualização de conceitos do que estratégia argumentativa, deste *passo central* mencionado, que, controversamente, só efetuaremos ao fim da nossa (e veremos logo que a eleição vocabular não é gratuita) *deambulação*.

1. É ponto pacífico para a crítica garrettiana o óbvio parentesco de *Viagens na minha terra* com *Os Lusíadas* de Camões. Em primeiríssima instância, tal conclusão advém da fácil observação de que, além de serem compatriços, ambos trazem a viagem como temática constitucional. Mas este não é dado assaz pertinente para comprovar a afinidade. Tão pouco o será o fato de Garrett tratar sua obra por duas vezes como *odisséia*, chama o início da narrativa da menina dos rouxinóis de “primeiro episódio da minha odisséia” (GARRETT, 1992: 33), assim como, adiante, ao tempo que atesta Camões como “o criador da epopéia” (GARRETT, 1992: 19), avisa ainda: “...nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado.” (GARRETT, 1992: 34-5)

Ora, Maria Luiza Ritzel Remédios afirma que, “se Camões, no século XVI, relata os feitos e as conquistas portuguesas durante a viagem às Índias comandada por Vasco da Gama; outra é a viagem que, no século XIX, Almeida Garrett relata” (REMÉDIOS, 1999: 135). Assim, a informação que ratificará de maneira premissória a existência de relação entre as duas obras habita não em semelhança, mas antes na diferença diametral diagnosticada entre elas: o texto de Garrett surge para, como lembra Teresa Cerdeira, “assinalar irônica e subtilmente o fim da épica dos mares em nome de uma terra por reconhecer” (CERDEIRA, 2000: 308), porque, ao contrário da heróica viagem de Gama, o percurso de Garrett é

viagem pequena, certamente, se pensarmos em geografia,
viagem sem glória, sem adamastores nem fogos-de-san-

telmo. E, no entanto, viagem importante, para dentro de um Portugal a reconhecer, para dentro da cultura, para dentro das tradições, para dentro da História; viagem ainda de explorador sagaz que, subvertendo o traçado primeiro, investe em viagens paradigmáticas múltiplas a inscreverem-se na sintaxe de mero deslocamento espacial que a viagem física prometia.

(CERDEIRA, 2000: 307)

Destarte, a narrativa de Garrett contrapõe-se ao poema de Camões por não pretender ir fisicamente tão longe quanto o herói da epopéia e, ainda, por caminhar no sentido contrário a que este navegara. *Viagens na minha terra* faz uso d'*Os Lusíadas* na intenção de demonstrar o que, segundo a ótica de Garrett, já àquela altura era caminho cansativa e erroneamente reproduzido (falamos precisamente do curso tomado pelo herói quinhentista) e, assim, legitimar a opção garrettiana que buscava dar conta de problemática até então tratada com falta de apreço: a que se refere a questões alusivas ao próprio território português.

E quando, ao início da narrativa, Almeida Garrett cita a obra de Xavier de Maistre, alegando que este deveria, tal como o próprio Garrett então decide, sair do quarto à roda do qual caminhou, o autor oitocentista intui transformar as terras portuguesas nisto que chamou metaforicamente de *quintal*¹, semelhante ao que o escritor francês visitaria, caso o clima em Turim ou em São Petersburgo lhe fosse mais propício: quintal este tão familiar, porque cenário do cotidiano português, quanto desconhecido, porque seus verdadeiros ônus e bônus, ao que parece, eram até então, conforme dissemos, largamente ignorados pelos comandantes políticos, em função de um olhar que nos últimos séculos insistentemente mirava tão-somente o que se encontrava além-mar.

¹ As leituras para o binômio *quarto-quintal* não representarão, por sua vez, outro *ponto pacífico* no seio da crítica garrettiana. Enquanto afirmamos que as terras portuguesas, em sua totalidade, mereceriam a denominação de *quintal*, Ângela Vaz Leão assevera que “o quintal de Lisboa era Santarém” (LEÃO, 1999: 15) e Helder Macedo defende que “o ‘quarto’ de Garrett é o País” (MACEDO, 1979: 16), e a estes exemplos mais contrastantes nos atemos.

2. Mas, se já é lugar-comum vincular a leitura das viagens de Garrett ao grande livro de viagem das letras lusas, e o que demos até agora foram exatamente *passos em volta* do que a crítica já cansativamente explorou, talvez não seja ainda tão clichê o juízo de que, por sua vez, *Viagens na minha terra* inaugure na Literatura Portuguesa certo tipo de narrativa (ou ao menos seja o primeiro escrito ficcional com traços desta casta a surgir de modo deveras significativo) que nasce do desenvolvimento (promovido pela Revolução Industrial) das cidades, cujos habitantes são filhos da Revolução Francesa: trata-se das *narrativas de deambulações* pelo espaço urbano moderno.

Entendemos que o termo *deambulação* apareça, no que diz respeito a estas obras, dotado de sugestiva ambigüidade, cujos dois sentidos não se excluem, mas se completam: trata-se, é claro, de passeios, digressões concretas pelas *ruas*, contato com *multidões* de *cidadãos*, elementos tais que compõem o ambiente da nova urbe, já a esta altura quase tão estranha e inexplicável quanto seria no século seguinte (sintomaticamente, Karl Marx, no *Manifesto do partido comunista*, produzira famosa ponderação sobre a época burguesa, na qual afiançam que “tudo o que é sólido se desmancha no ar” (MARX; ENGELS, 1993: 5), evidenciando seu espanto diante do imponderável deste novo ambiente); mas o vocábulo em questão abriga também outra forma de digressão, a do pensamento, que neste caso simula a tentativa de compreensão dos misteriosos mecanismos que promovem o funcionamento da sociedade radicalmente modificada pelas duas recentes Revoluções citadas.

As *narrativas de deambulações*, portanto, não se configuram nunca a partir de passos aleatórios pelas cidades, e sim da exposição de suas características e movimentos e do conseqüente ensaio de entendimento sobre sua organização social. Por declaradamente buscar explicar, dentre vários outros aspectos sobre os quais teoriza, os fenômenos sócio-urbanos portugueses, Garrett se propõe a fazer crônica de quanto vê e ouve, de quanto pensa e sente, submetendo características das cidades, apreendidas pelos sentidos expressos na dupla de verbos *ver-ouvir*, à análise sugerida pelo par *pensar-sentir*. É na verdade conseqüência desta proposta de construção de pensamento a assertiva de Helder Macedo: “Como em toda a épica o via-

jante alcançou, no fim da jornada, um nível de conhecimento superior ao que era o seu quando a iniciou” (MACEDO, 1979: 22-3).

3. Em decorrência deste determinado aspecto que encontramos na obra de Garrett e também de uma tradição que será construída na Europa a partir do século XIX (da qual exemplos patentes são, na prosa, o conto de Edgar Allan Poe “O homem das multidões”, em que o narrador protagonista, ao observar de sua janela o intenso movimento da cidade, tem a sua atenção chamada para uma pessoa que passa a perseguir pelas ruas, e, na poesia, a obra de Charles Baudelaire, cujo eu-poético, mais eminentemente em “As flores do mal”, perambula errante pelas ruas de Paris), surgirão em Portugal textos que também exporão a deambulação pelo meio urbano e a reflexão sobre este espaço. Neles, observaremos, em relação a *Viagens na minha terra*, diferenças que residem especialmente no fato de Garrett estar ainda em contato com cidades pequenas, se tivermos como parâmetro as metrópoles que surgirão no desenvolvimento daquele século e no do seguinte ou as megalópoles contemporâneas.

Ainda no século XIX, Cesário Verde comporá o ilustre poema “O sentimento dum ocidental”, cujos versos também possuem *Os Lusíadas* como declarado substrato. Trazendo como verso inicial “Nas nossas ruas, ao anoitecer” (VERDE, 1998: 77), desde logo o poeta localiza-se espacial e temporalmente para o leitor, apontando que deambulará por Lisboa. Adiante, mostrar-se-á disposto a tecer juízos sobre o cotidiano da cidade, em período que vai do crepúsculo ao fim da madrugada. A estrofe abaixo é apenas uma das que poderiam demonstrar o olhar do poeta sobre os movimentos citadinos, aqui ressaltados pelas formas *embrenho-me* e *erro*:

Voltam os calafates, aos magotes,
De jaquetão ao ombro, enfarruscados, secos;
Embrenho-me, a cismar, por boqueirões, por becos,
Ou erro pelo cais a que se atacam botes.

(VERDE, 1998: 78)

No século XX, Fernando Pessoa também deambulará por Lisboa, nas versões de “Lisbon Revisited” (de 1923 e 1926), através dos versos de Álvaro

Com a morte a pôr umidade nas paredes e cabelos brancos
[nos homens.
Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada
[de nada.
(PESSOA, 1997: 121)

A prosa do século XX também produzirá textos em que a deambulação pela urbe revelará cidades de sentido inacessível, impossíveis de serem compreendidas cartesianamente, caóticas, labirínticas, mutáveis, polissêmicas. Para não nos alongarmos em demasia, atenhamo-nos ao conto “Trânsito”, de Urbano Tavares Rodrigues. A referências reais como *a Avenida da República* ou *os prédios Valmor* ou *a Igreja de Fátima* ou *o anúncio luminoso com os dizeres “Beba Fanta”*, que cruzam o caminho do narrador (que afirma nunca ter morado em outro sítio que não Lisboa), seguem-se elementos de outra classe que transformam também esta Lisboa em uma cidade *real, impossivelmente real, e certa, desconhecidamente certa*:

Não reconheço esta rua por onde os nossos passos ressoam, insólitos, rua de puro som, com ascéticos renques de concreto, ritmos agora verticais, paredes de uma compacta carnação cinzenta, com olhos vazados, janelas que abrem, as mais baixas, sobre cercas desertas. Mas a estas casas quase angustiantes, de que não tenho memória (tão depressa a cidade se transforma... e a noite tudo confunde) sucedem-se altas construções de vidros e de aço, luminosas e que, no entanto, não me desoprimem (tão-pouco consigo recordá-las, orientar-me), múltiplas gaiolas geométricas, inquietantemente serenas e vazias, como ideias sem matéria.

(...)

Agora sabemos, mesmo sem o dizermos, que estamos noutra cidade, que passámos, sem dar por isso, da nossa Lisboa ronceira, amadorrada, tranquilamente criminosa e bem pensante, para uma cidade diversa, inominável, sem gente.

(RODRIGUES, 1974: 558-9)

4. Alcancemos, assim, *Os passos em volta*: quinze contos narrados em primeira pessoa por um poeta viajante; e outros oito em que, embora narrados em terceira pessoa, distinguimos o mesmo poeta, ora a (1) prosseguir (sem se mostrar no texto) o relato de episódios reais que testemunhou em suas andanças (“Lugar lugares”, “Aquele que dá a vida”, “Teorema”, “O celacanto”, “Descobrimento”, “Cães, marinheiros”), ora a (2) falar de si próprio tratando-se como terceira pessoa (“Holanda”, “Teoria das cores”). Apresentam assim voz narrativa que podemos reconhecer como sempre a mesma e profundamente identificada com o seu autor.

Tal diluição das fronteiras entre *autor* e *narrador* será observada em *Viagens na minha terra*, o que já configura a primeira semelhança entre as duas obras (além, evidentemente, da afinidade genesiaca: os dois *autores/narradores* trazem cenas recolhidas em viagens). Também a identidade de Garrett é esboço da construção do narrador de seu livro (o qual Helder Macedo define como “suas autobiográficas *Viagens*” (MACEDO, 1999: 84), mas, à luz dos estudos modernos, não podemos afirmar peremptoriamente que o *narrador* garrettiano se equivalha ao *autor* do livro, conforme não nos deixa esquecer Ofélia Paiva Monteiro ao afiançar que, neste caso, “é pertinente distinguir entre narrador e autor” (MONEIRO, 1976: 16), apesar de todo o jogo proposto pelo próprio autor, que insere mesmo dados biográficos para legitimar-se como narrador. A isso, Paiva Monteiro acrescenta que Garrett,

numa excelente manifestação de “egocentrismo narrativo”, para retomarmos uma expressão de Gerard Genette, sentiu a necessidade de aparecer no tablado para interpelar, comentar, invectivar, ou confessar-se, encarnando num narrador que invade o texto, bem longe da atitude passiva de mero doador do discurso. O narrador transforma-se assim (...) na mais importante e mais fascinante personagem da narrativa, assumindo, para além das funções de contar e organizar o texto, as de comunicar com o narratário por uma viva forma dialogante e de orientar ideologicamente o discurso através da perspectiva introduzida em todo o universo diegético.

(MONTEIRO, 1976: 15)

Em *Os passos em volta*, a relação *autor-narrador* é edificada de modo intermediário, ou em segunda via, já que o Herberto Helder pessoa física estará sempre subentendido na voz que, em leitura dos seus versos, adotamos como o Herberto Helder poeta; e será na verdade este *poeta* quem surgirá em todas as narrativas do livro de contos, muitas vezes discutindo metalingüisticamente o seu fazer literário, como no primeiro texto, “Estilo”, ou nas confissões de “Poeta obscuro” ou ainda em “Vida e obra de um poeta”, trazendo assim para o espaço da prosa a reorganização da matéria efetiva das obras poéticas. É desta forma que o poeta Herberto Helder (nas palavras de Maria Estela Guedes) “muito lucidamente tenta inquirir o sentido da (sua) existência” (GUEDES, 1979: 209). Será um breve conto do livro, “Teoria das cores”, fornecedor de material para justificar, do ponto de vista teórico, o caráter metalingüístico destas narrativas herbertianas:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranqüilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor, sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.

(HELDER, 2005: 21-2)

O tom fabulista da narração sugere função didática para o discurso desenvolvido no conto e, assim, a existência de uma *moral da história*, que, mesmo não consubstanciada, é passiva de dedução, habitando o campo da teoria: trata-se da problemática da representação, da *mímesis*, e a evolução dos sentidos que, no decorrer das pesquisas literárias, foi atribuído a este termo, “deturpado desde sua tradução latina por *imitatio*” (LIMA, 2003: 77) segundo Luís Costa Lima. Para Eric Auerbach, por exemplo, *mímesis* é “a interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 2001: 499), assim como, para Costa Lima, “o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana” (LIMA, 2003: 45), ao que acrescenta:

Séculos de tradição deformante levam-nos comumente a identificar a *mímesis* com uma problemática especular (...). Contudo o exame dos textos em que surge a palavra e/ou seus associados, em emprego mesmo não conceitual, nos mostra que desfocamos seu núcleo semântico quando a tomamos como imitação, reflexo, espelho.

(LIMA, 2003: 237)

Naturalmente, não discutiremos se Garrett tinha noção das particularidades deste conceito, porque negá-lo seria crer que a figura do autor de fato saiu de casa e tomou um vapor Tejo arriba e viveu os episódios que narrou e que mesmo conversou com um dos personagens da novela que mais tarde contará – que, por fim, de fato *viu e ouviu* tudo o que conta. Ora, Lélia Parreira Duarte observa:

Parece que *Viagens na minha terra* apresenta de facto essa consciência de que a representação se representa a si mesma: quem fala na narrativa (e quem hipoteticamente recebe o texto) seria um sujeito habitado pela linguagem, um

representante da representação, que funciona também como reprodução espelhada e como reduplicação através do processo de *mise-en-abyme*.

A narrativa de Garrett pode ser lida assim como um texto moderno, consciente de seu carácter de simulacro, no qual se torna evidente que o autor faz simulação de outra coisa, para com isso estabelecer comunicação com o leitor.

(DUARTE, 1994: 52)

Mas se Garrett se assume o que Pessoa chamaria mais tarde de *fingidor*, o escritor oitocentista não pode trabalhar com a profunda consciência teórica que somente estudos mais recentes sobre o assunto forneceriam, como terá oportunidade de fazer Herberto Helder. E será esta tomada de consciência de que a *mimesis* não é simples imitação o fator que finalmente levará o pintor de “Teoria das cores” a abandonar a sua *primitiva fidelidade* e colorir o peixe (antes vermelho, depois negro) de amarelo, assumindo – e eis a tal *moral da história* – que a arte não reproduz, mas (re)interpreta a realidade, elaborando-lhe novas versões.

5. Se encontramos nesta consideração a respeito da *mimesis* uma atitude metatextual da contística de Herberto Helder, também é verdade que se pode descobrir na narrativa de Garrett índole semelhante. Segundo Carlos Ceia, as *Viagens na minha terra* são um “texto repleto de considerações sobre a sua própria natureza ficcional e cujas interpelações ao leitor podem servir de cânone a qualquer teoria sobre a metaficção” (CEIA, 1999: 19-20). Corrobora-o Ângela Vaz Leão ao afirmar que, “nas *Viagens na minha terra*, (...) a metalinguagem não é ato isolado, mas um procedimento constante, integrado na estrutura da obra” (LEÃO, 1999: 13). A nós, interessará manifestação específica desta natureza metalingüística.

Lembremos, para tal, a *senhora cega* que, na cadeira da varanda, traz o fio que *lhe vinha ter as mãos e enrolar-se no já crescido novelo*, o mesmo que a neta Joanhinha *lhe desembaraçava*. A *meada que se embaraça* no colo da personagem também o faz no de Garrett, à confecção do seu *texto* (palavra que, como *tecido*, é etimologicamente participio do verbo *tecer*), como comprova o fragmento:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas Viagens, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada.

(GARRETT, 1992: 101)

O *fio* que se *embaraça* e *desembaraça* nas mãos da personagem é, na verdade, o próprio *texto* de Garrett, é a interpolação entre os *fios* da narrativa e os do contexto sócio-político contemporâneo que o narrador discute. Ademais, segundo Lélia Parreira Duarte, “no plano da enunciação, esse fio poderia ser visto como o da linguagem que tenta unir o representado e o representante” (DUARTE, 1999: 105). O *fio* é, pois, a metáfora garrettiana para a construção (ou a *tessitura*) do *texto* ficcional, da sua *escrita* e da sua *leitura*. Assim, também a obra do escritor oitocentista aproveita o espaço da ficção para refletir a respeito de conceitos teórico-literários, assumindo-se *metatexto*. E será esta metáfora garrettiana dado fundamental à leitura de *Os passos em volta*.

Maria Estela Guedes assim lê certos significantes desta obra de Herberto Helder, os títulos do livro, do primeiro conto e do último:

Os sinais referidos em *Os passos em volta* correspondem a aspectos vários dum percurso cujo ponto de partida será a demanda do “Estilo” (1º conto), e cujo ponto de chegada, a “Trezentos e sessenta graus” (23º e último conto) de distância do lugar de partida, com “Estilo” coincide. O título do livro exprime tal circuito.

(GUEDES, 1978: 36)

Ora, se o circuito, a partir da formação da circunferência, se fecha, talvez seja necessário anular a aparente ruptura entre o final do último conto (o *trecentésimo sexagésimo grau*, em que o personagem peregrino retorna à casa dos pais) e a abertura do primeiro (o *grau inicial*, no qual o poeta define o seu fazer literário), cujos trechos estão respectivamente expostos abaixo:

Que grande aranha, esta mãe velha. As suas patas finas corriam sobre o bordado. Bordaria pelos séculos adiante.
(HELDER, 2005: 149)

Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio... Enfim, às vezes já não consigo arrumar tudo isso.

(HELDER, 2005: 11)

O primeiro excerto traz uma velha a bordar e o segundo exhibe a dificuldade enfrentada pelo poeta para organizar as muitas ramificações presentes no seu discurso narrativo, nada poderia ser mais evidente: temos, nesta ordem, justamente (1) a imagem que serve para Garrett como metáfora da construção textual e (2) a decodificação desta mesma metáfora.

Muito embora a mãe que borda no último conto do livro de Herberto Helder não seja fisicamente cega como a avó de Joaninha (ainda que a narração sugira a sua incapacidade de enxergar a amplitude do mundo que o personagem central encontrara em suas viagens), há outros elementos que aproximam semanticamente as duas senhoras, como por exemplo a afirmação do narrador herbertiano de que, apesar da decrepitude, “afinal a mãe conseguia ser feliz” (HELDER, 2005: 149), que encontra par na confissão da figura dramática do romance de Garrett: “Como eu sou feliz ainda, apesar de velha e de cega!” (GARRETT, 1992: 37) Do mesmo modo, divisamos semelhança nos sorrisos conformistas que as duas expõem: no livro de Garrett, “a velha sorria com aquele sorriso satisfeito que exprime os tranquilos gozos de alma” (GARRETT, 1992: 37), assim como a mãe, no texto de Herberto Helder, “também sorria, muito sentada, completamente velha.” (HELDER, 2005: 146). E mesmo a idéia de que a velha mãe bordaria pelos séculos adiante pode ser comparada a D. Francisca, “sentada na sua antiga cadeira, dobando, como Penélope tecia, a sua interminável meada” (GARRETT, 1992: 134).

Esta última característica análoga entre as duas personagens, a que menciona a *eternidade do bordado*, as resgata da existência comum e as

efetiva como figuras eminentemente literárias. O fato de a *tessitura* ser metáfora da escrita – não somente na obra de Almeida Garrett, com - forme demonstramos, mas também na de Herberto Helder, como dá a entender o enigmático trecho deste último conto no qual se afirma que “o bordado inútil é cheio de utilidade, de sentido” (HELDER, 2005: 148) – leva-nos à conclusão de que, a julgar pela propriedade destes bordados, o discurso literário é infundável. Mas não se trata aqui da perenidade que uma obra ostente em função da sua qualidade; antes, estamos a nos referir a uma idéia mais sofisticada segundo a qual se defende que este discurso, ao entrar em diálogo com outros (como o de Garrett com os de Camões e Xavier de Maistre e como o de Herberto Helder com o de Garrett), torna todos um apenas, que se desenvolve *ad infinitum*. Talvez por isso o narrador herbertiano, que dá *passos em volta* para formar a circunferência que simbolizará esta eternidade, conclua ao fim do conto “Vida e obra de um poeta” que “é na morte de um poeta que se principia a ver que o mundo é eterno” (HELDER, 2005: 119), porque este só alcança tal condição pelo registro literário. Assim, podemos aventar outro caminho para ler esta eternidade que a *Literatura* assume, focando-nos no procedimento de leitura e tomando *leitura* como *escrita* ou *re-escrita*: a eternidade de uma obra reside nos seus sentidos vários, transmitidos a ela por este *bordado cheio de sentido*, o que inspira as diversas tentativas de lê-la, sempre paradoxalmente *inúteis e cheias de utilidade*. Porque se esquiva da finitude a partir de múltiplas potencialidades de leitura, o poeta rogará insistentemente num dos contos: “Meu Deus, faz com que eu seja sempre um poeta obscuro.” (HELDER, 2005: 131). “Ser obscuro torna-se equivalente de ser eterno” (GUEDES, 1978: 206), conclui Maria Estela Guedes.

Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar a poética herbertiana, percebe que, por assim dizer, Deus ouviu suas preces:

De decifrador irreverente da matéria enigmática, fermentando-a em pistas poéticas mais fortemente perscrutáveis, a corruptor do real e da linguagem codificada, Helder acaba por criar uma sintaxe de desabitação. Urdida por uma desavinda sede de conhecimento do encoberto, que vascu-

lha o “apertado” ou o “descido” coração das coisas e das palavras, esta poética passa gradativamente do “ilegível” para o “equivoco”, para o “erro”, para o mutismo, no momento em que se alia ao “esquecimento descomunal” e uma nova maneira de “não saber bem”. Eis como, pela desarrumação do mundo sacramentado e pela depuração alquímica da palavra, ela se aplica no ofício de obtenção do vazio, na senda do silêncio veemente.

(DAL FARRA, 1986: 18-9)

Isto explica a aparente incongruência da sentença *Se eu quisesse, enlouquecia*: enlouquecer por vontade própria é engendrar a *loucura* sem perder a *razão*, construindo o texto hermético não através de uma *escrita automática*, mas do estabelecimento consciente da sua *incoerência*, do seu *absurdo*, da sua *ilogicidade*.

Passo central

Aliando o título do livro de Herberto Helder, *Os passos em volta*, que indica um trajeto tão circular quanto a expressão de certa maneira análoga *viagem à roda*, ao fato de, dos 23 contos do livro, ao menos 16 se passarem no ou produzirem referência ao confinamento do *quarto* (ou cômodo semelhante, como a *cela da prisão* de “O grito”), chegamos a um resultado agora mais que evidente e que se revela como, afinal, nosso *passo central*: *Os passos em volta*, ao mesmo tempo que, conjunturalmente, traz um longo percurso pelo continente europeu, na verdade simbolizará um movimento *à roda do quarto*, como o efetivado por Xavier de Maistre. Afinal, cada *quarto* freqüentado pelo(s) personagem(ns) de *Os passos em volta* se assemelha a todos os *quartos*, ou efetivamente serão sempre o mesmo *quarto*, eis os *trezentos e sessenta graus* a ganharem diâmetro mínimo.

E já que o *quarto*, espaço do *íntimo*, *pessoal*, será sempre metáfora para o *eu*, a viagem do poeta, se *traz um nível de conhecimento superior ao que era o seu quando a iniciou* conforme Helder Macedo observara em Garrett, trará, portanto, *autoconhecimento*. A viagem de Herberto Hel-

der, a partir da herança legada pelo século XX, não se acha mais capaz de reconhecer e explicar o meio em que vive, como Garrett cria ser possível, Paulo Motta Oliveira afirma, aliás, que “Garrett critica o presente para que ele se reforme” (OLIVEIRA, 1999: 181), o que evidencia sua confiança numa franca legibilidade do mundo. Em função de sua consciência a respeito da própria incapacidade de entender, Herberto Helder, caminhando na contramão de Garrett, busca o *conhecimento* sobre si próprio, este ser igualmente inexplicável que é fruto da sociedade enigmática onde, como no século XIX de Marx ou agora ainda mais, *tudo o que é sólido se desmancha no ar*.

Maria Estela Guedes defende que, em *Os passos em volta*,

“o herói” é itinerante. O que define os lugares fechados é o paradoxo que estabelecem com os abertos: o locus clausus, em termos de conhecimento e liberdade individual, mostra-se o lugar aberto por excelência, opostamente ao campo aberto, que redundava num sistema fechado, inabitável.

(GUEDES, 1978: 38)

Daí o poeta passar dia e noite no *quarto* durante suas viagens, em busca deste *conhecimento* mais acessível do que o procurado por Garrett no campo aberto a que chamara *quintal*. Daí também o poeta afirmar *não saber como pensar de quarto para quarto*, evidenciando não ser possível formular pensamento no espaço exterior. Deste modo, se torna claro que a opção herbertiana contraria a de Garrett (do mesmo modo que Garrett contrariara Camões), posicionando-se a favor de Xavier de Maistre, porque o verdadeiro *conhecimento* não está no *quintal* onde Garrett tem a ilusão de encontrar explicações para o mundo. E se, como dissera Estela Guedes, *a deambulação representa um estilo de conhecer*, não se pode dizer que a negação de tal *deambulação* seja recusa da conquista do saber, mas certo determinado saber já impossível e inalcançável – outro estilo de *conhecer*, eleito por Xavier de Maistre e reeleito agora por Herberto Helder.

Destarte, entendamos porque *Viagens na minha terra* é importante instrumento para a leitura de *Os passos em volta*. As narrativas herbertianas irão se contrapor à de Garrett pelo mesmo motivo que a de Garrett

se contrapôs à de Camões: porque a viagem do poeta Herberto Helder não pretende ser fisicamente tão ampla quanto a garrettiana e, mais do que isso, porque em *Os passos em volta* se realiza o percurso que Garrett mesmo criticara ao lembrar Xavier de Maistre. Herberto Helder faz uso das viagens garrettianas na intenção de legitimar a sua alternativa de trajeto, que busca dar conta de outra problemática, mais intimista: a que se refere a questões alusivas ao próprio *ser*, ao próprio *eu*, ao próprio *poeta*.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de (2008). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Rovellet.
- AUERBACH, Eric (2001). *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUDELAIRE, Charles (1985). *As flores do mal*. Tradução: Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Editora Max Limonad.
- BENJAMIN, Walter (2000). *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- CAMÕES, Luís Vaz de (1962). *Os Lusíadas*. São Paulo: Lep, 2v.
- CEIA, Carlos (1999). “Tristram Shandy e Viagens na minha terra: paradigmas da metaficção”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, nº 5, p. 19-33.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2000). “De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, p. 303-13.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1986). *A alquimia da linguagem – leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DUARTE, Lélia Pereira (1999). “Ironia romântica e modernidade em Viagens na minha terra”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, nº 5, p. 104-7.
- _____, (1994). “Viagens na minha terra – exemplo de modernidade”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 134, p. 45-54.
- GARRETT, Almeida (1992). *Viagens na Minha Terra*. São Paulo: FTD.

- GUEDES, Maria Estela (1979). *Herberto Helder - poeta obscuro*. Lisboa: Moraes Editores.
- _____, (1978). “Viagem e utopia em Heberto Helder”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 46, p. 36-45.
- HELDER, Herberto (2005). *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- LEÃO, Ângela Vaz (1999). “A metalinguagem em Garrett”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n° 5, p. 11-8.
- LIMA, Luiz Costa (2003). *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras*. São Paulo: Paz e Terra.
- MACEDO, Helder (1999). “Almeida Garrett e as ambigüidades do Romantismo”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n° 5, p. 80-8.
- _____, (1979). “As viagens na minha terra e a menina dos rouxinóis”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 51, p. 15-24.
- MAISTRE, Xavier de (2008). *Viagem à roda do meu quarto e Expedição noturna à roda do meu quarto*. Tradução: Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich (1993). *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1976). “Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n° 30, p. 13-29.
- OLIVEIRA, Paulo Motta (1999). “Camões e Garrett: navegações do Restelo a Cascais”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n° 5, p. 173-86.
- PESSOA, Fernando (1997). *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: O Globo.
- POE, Edgar Allan (1986). “O homem das multidões”. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 392-400.
- REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (1999). “Viagem, identidade e nação em Almeida Garrett”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte: Editora Puc Minas, n° 5, p. 134-41.

- RODRIGUES, Urbano Tavares (1974). “Trânsito”. In: MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa: Edições Afrodite, p. 553-61.
- VERDE, Cesário (1998). *O livro de Cesário Verde*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

LITERATURA & HISTÓRIA: A TRANSTEXTUALIDADE NO MITO INESIANO

Sirlene Cristóvão
Faculdade de Letras Universidade do Porto (FLUP)

Introdução

Falar sobre D. Inês de Castro e consequentemente de seu romance com D. Pedro é função ousada. Tornam-se rapidamente aparentes as dificuldades da empresa quando se tenta estabelecer uma cronologia segura dos principais passos da trajetória de ambos. É missão, senão infactível, pelo menos de consequências duvidosas. Lidando com uma relação marginal de um infante com a dama de honor de sua esposa, a qual transferiu-se igualmente para o universo da escrita, não tendo deixado grandes reconhecimentos nos textos contemporâneos.

A realidade dos fatos da vida de D. Inês de Castro evidencia-nos que esta foi uma nobre galega, amada pelo futuro rei Pedro I de Portugal, de quem teve quatro filhos. Foi assassinada às ordens do pai deste, Afonso IV ...

Inês era filha natural de Pedro Fernandes de Castro, mordomo-mor do rei Afonso XI de Castela, e de uma dama portuguesa, Aldonça Lourenço de Valadares. O seu pai, neto bastardo de Sancho IV de Castela, era um dos fidalgos mais influentes do reino de Castela.

Em 1339 aconteceu o casamento do D. Pedro, herdeiro do trono português com Constança Manuel. Mas seria uma das damas de honor de Constança, D. Inês de Castro, por quem D. Pedro viria a apaixonar-se. Este romance começou a ser criticado na corte e pelo próprio povo. Sob a alegação da moralidade, rei D. Afonso IV não aceitava esta relação, não só por motivos de convencionalismo, mas também devido à amizade íntima de D. Pedro com os irmãos de D. Inês - Fernando de Castro e

Álvaro Pirez de Castro. Sentindo-se perturbados pelos irmãos Castro, os nobres da corte portuguesa coagiram o rei D. Afonso IV a afastar esta influência do seu herdeiro. Assim, em 1344 o rei mandou expatriar Inês no *castelo de Alburquerque*, na fronteira castelhana. No entanto, a distância não teria apagado o amor entre Pedro e Inês.

No ano seguinte, D. Constança morreu ao dar à luz e viúvo, D. Pedro mandou Inês regressar do exílio e os dois foram viver juntos em sua casa, o que provocou grande indignação na corte, para enorme contrariedade de El-Rei seu pai. Começou então um atrito entre o *rei* e o *infante*.

D. Afonso IV tentou atenuar a situação casando novamente o seu filho com uma dama de sangue real. Mas Pedro rejeitou este projecto, argumentando que sentia ainda muito a perda de sua mulher Constança e que não conseguia ainda pensar em novo *casamento*. No entanto, fruto deste relacionamento, Inês foi tendo filhos de D. Pedro e o nascimento destes veio agravar a situação. Além do mais, circulavam mentiras de que os Castros maquinavam para assassinar o *infante D. Fernando*, herdeiro de D. Pedro, para o trono português passar para os filhos de Inês de Castro.

Depois de alguns anos, Pedro e Inês tinham retornado a *Coimbra* e se acomodaram no *Paço de Santa Clara*. Havia boatos de que D. Pedro tinha se casado sigilosamente com Inês. Na família real, uma circunstância deste tipo assumia intensas implicações políticas. O rei D. Afonso IV decidiu que a melhor solução seria matar a dama galega.

A 7 de Janeiro de 1355, o rei rendeu-se às pressões dos seus conselheiros e do povo e, aproveitando o afastamento de Pedro numa excursão de *caça*, enviou *Pêro Coelho*, *Álvaro Gonçalves* e *Diogo Lopes Pacheco* para matarem Inês de Castro em Santa Clara.

A morte de Inês gerou a revolta de D. Pedro contra D. Afonso IV. Após meses de conflagração e atrito a rainha D. Beatriz conseguiu interceder para selar uma paz em Agosto de 1355.

A encantadora e bela D. Inês, a quem chamavam o "colo de garça", impressionou D. Pedro, ao que parece desde os primeiros momentos, e assim nasceu o enaltecido e infeliz romance entre os dois.

O episódio de Inês de Castro, corroborado como está pela documentação existente, não salvou à construção lendária – a da "miséria e mesquinha que depois de morta foi rainha", como compôs Camões. Se-

gundo esta lenda, D. Pedro ao fazer desenterrar o corpo de Inês para o colocar no belíssimo túmulo de Alcobaça, mandou que, antes, assentassem o corpo num trono, com trajes reais a prestar-lhe vênias como rainha e a beijar-lhe a mão.

Não há um único documento coexistente declarando tal fato. Aliás, Inês foi desenterrada anos após a sua morte e não fora mumificada. Então imaginemos como estariam as condições dos seus restos mortais... Temos que levar em consideração que, foi degolada: e que as “espadas de aço fino” foram fantasiadas por Camões, Inês foi executada por um algoz e assim, seria que um tanto impossível, sequer colocá-la num trono...

A única certeza que podemos ter de todos estes fatos é que, a fúnebre cerimônia da coroação e do “beija mão” à rainha morta, que D. Pedro teria exigido à sua corte e tornar-se-ia numa das cenas mais vívidas no imaginário popular, terá possivelmente sido introduzida nas narrativas do final do *século XVI*, depois da popularização do episódio d’Os Lusíadas. Da vida de Inês de Castro Pires sabe-se pouco, a sua triste morte e o amor sem limites de D. Pedro e a forma como este quis eternizar esses amores, alimentou a poesia e a narrativa histórica, não deixando morrer o mito Inês de Castro.

Segundo Linda Hutcheon (1991), a linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção o leitor passa a entender que toda ficção é um tipo de paródia – “uma repetição com diferença”. O universo (re)elaborado por ele deve então ser aceite como ficcional e de sua co-autoria. Através dessa percepção, sua ligação consciente com o texto se explica – apesar de livre para analisar, o leitor é responsável por sua interpretação. A autora evidencia que, na leitura da maioria das obras metafictionais, o leitor toma consciência de que desde que toda ficção é um tipo de reprodução da vida, não interessa quão possível ela pretenda ser; a ficção mais real e aceitável pode muito bem ser aquela que mais livremente reconheça sua ficcionalidade.

Hutcheon (1984) considera que cada romance espessa em si origens de uma leitura egolatrista, de uma interpretação que modifica num aproveitamento simbólico ou metafórica do procedimento de articular um universo literário. O romancista pós-moderno pode dispensar uma relação do século XIX com seu leitor e fundamentar na convenção de

onisciência que divulga um espelho da verdade empírica, como se o autor fosse um ser espiritual objetivo absoluto. Pode também afastar um narrador do século XX que usa a concepção da primeira pessoa dentro de qualquer fato.

O que o escritor ficcional oferece ao seu leitor parece muito pouco: um relacionamento fundamentado na representação do processo real ao qual o autor está “acorrentado” no processo de trazer à vida os universos fictícios da sua fantasia na linguagem e através da mesma. Assim o leitor está, mais uma vez, associado a uma elaboração análoga, mas em ordem contrária, daquelas mesmas palavras ao mundo de sua imaginação.

Portanto, de acordo com Linda Hucheeon (1991) a nomenclatura “metaficção historiográfica” explica as obras de ficção personalizadas por uma espécie de auto-referencialidade que não declina de uma ancoragem histórica e notavelmente algumas dessas narrativas têm como tema personagens ou fatos históricos, que serão submetidos “a abstração, à falsificação e a ficcionalização”.

A morte de Inês de Castro, facto histórico que a alçou ao mito, é um dos exemplos de des(re) construção da metaficção historiográfica. E nesta perspectiva, conforme diz Fátima Marinho, “A crença absoluta do facto histórico deixou de ser possível e abriu caminhos a vários tipos de apropriação do passado [...] novos caminhos de um género que se auto-recria originalmente” (MARINHO, 1999: 315).

Essa nova forma de preocupação do texto, feita pelas fendas, reflete a tônica da narrativa contemporânea, marcada pela declaração do seu carácter ficcional. Averiguada a improbabilidade de apreensão do “real”, a veracidade que se busca é a verdade da ficção. Portanto, a ficção autoriza uma biografia em que se busca apenas a verdade do texto, relativizando-se a própria essência de “verdade”.

Desse modo, enquanto a narrativa de antigamente se caracterizava por um ensaio de fundamentação, a pós-modernidade é marcada por uma valorização do sujeito. Assim, o passado histórico submete-se ao presente do narrador, numa desconstrução própria da pós-modernidade.

O género literário romance histórico aparece mais fortemente no século XIX em plena expansão e desenvolvimento enquanto género, quando a História adquire o estatuto de “ciência” razão para a compre-

ensão do desenvolvimento social e cultural da humanidade. A História é utilizada de muitas formas e com diversos objetivos para ficcionar narrativas e a capacidade de se servir de personagens referenciais, criações e mitos - representativos de uma classe ou grupo social de uma determinada época - é convidativa devido à vasta opção de possibilidades em escapar a uma realidade pouco contemplativa e também de buscar uma nova ideia da realidade.

A existência de romances que nos podem dar diferentes expectativas e interpretações dos fatos - numa combinação História com a ficção - satisfazem a curiosidade de um tempo ou lugar, dando-nos a explicação para um determinado acontecimento através de um vasto recurso narrativo, conforme nos explica David Carr, citado por Maria de Fátima Marinho, que “o passado pode ter variadas interpretações, mas não pode ser modificado, a verdade é que a explicação que dele for dada estará sempre condicionada pela construção ficcional da cultura de uma determinada época, tornando-se história interpretada” (MARINHO, 2004: 351).

A ação ligada aos conceitos contidos na definição, vai originar contínuos problemas de (re) classificação. Assim entendido, tal como muda o conceito de História através dos tempos, muda também a interpretação dos autores dada a esse conceito. O conceito de romance também é atingido por essas mesmas circunstâncias e assim, podemos perceber que em cada momento se verifica uma nova adaptação ou demarcação da significação do romance histórico. Temos que abdicar de uma definição de romance histórico alcançado e complacente, para reunir todas as narrativas que se utilizam da História. Uma forma mais atual de compreendermos os fenômenos literários é abordar o romance histórico sob a ótica do papel que a história desempenha nos romances e também qual a maneira como são tratadas as personagens, as “Biografias [...] ou romances, [como por exemplo, o] de João Aguiar, os quais [...] constituem casos de desvio da História que o discurso do poder consagrou ao pôr a tónica em perspectivas diferentes, que podem passar pela atribuição da voz da narrativa à personagem biografada” (MARINHO, 2004: 351).

Cabe-nos lembrar que o romance histórico é uma narrativa ficcionada e consequentemente classificado como histórico, porque a História e o real são o suporte dessa ficção. Assim, não devemos procurar da ver-

dade histórica, pois essa “verdade” muda de acordo com o tempo e com a focagem que se constrói sobre ela.

Os romancistas preocupam-se em afirmar a verdade histórica que narram os casos em que os autores empíricos se assumem como selecionadores de diários ou outros documentos à disposição.

Em Portugal, nas últimas décadas deparemos com alguns desrespeitos a esse código, que apontam na direcção de uma nova elaboração de História: romancistas como Fernando Campos, Augustina Bessa-Luís, Fernando Dacosta, entre outros, “criam a outra história, que é sempre imitação do passado, mas que nunca o podem nem pretendem o reproduzir” (MARINHO, 1999: 35-26).

O estudo do qual resulta este artigo aborda a imagem mítica de Inês de Castro através da escrita literária de Herberto Helder e João Aguiar, respectivamente em «Teorema» e *Inês de Portugal*. Assim, observando a dimensão adquirida pelo mito inesiano na Cultura e na Literatura Portuguesa, dada a vasta produção literária - excessivamente em múltiplas focalizações – que mantém Inês de Castro ainda como um tema mítico recorrente em Portugal.

Inês de Castro através de João Aguiar: “mulher apaixonada e vítima da cobiça”

A época atual possibilita o encontro de vários factos que a literatura procura narrar «literatura e história» e com a troca de discursos, certificamo-nos que o passado e as suas verdades podem ser exemplos para o presente. Estes comportamentos não permanecem afastados do romance português no século XX e XXI.

Os atuais romances portugueses apresentam muitos aspectos e vários pontos de olhar, que intervenções de espaços e tempos que se combinam através dos discursos. João de Aguiar buscou nos cronistas medievais as justificações exemplares do seu romance, onde também muitos outros escritores se foram apoiar. Esses cronistas medievais, como por exemplo, Fernão Lopes e Rui de Pina, construíram os assuntos centrais do *caso de amor* entre D. Pedro e Inês de Castro. Nessas crónicas ajustam-se as ideias que, ao longo dos tempos, haveriam de criar a estória do

Infante D. Pedro e Inês de Castro, transformando-a em matriz para outras narrativas. Cada uma das crônicas mostra uma realidade própria na exposição do caso.

Através da *Crônica de D. Pedro*, de Fernão Lopes, por exemplo, João Aguiar absorve da obra medieval a imagem do rei justiceiro para com seu povo. João Aguiar, de *Inês de Portugal*, afirma-nos que, “tal como na Crônica de D. Pedro de Fernão Lopes, a imagem do rei justiceiro, que o povo identifica como a imagem utópica do soberano pai, de um agente ideal da justiça terrena” (DELILLE, 2004: 197).

João Aguiar, ao buscar as várias matrizes reconhece que a verdade historiográfica é uma questão interpretativa dos fatos e fundamenta as diferentes versões ao relacionar-se com a memória das personagens envolvidas e também da heroína através das lembranças de D. Pedro, pois, “tal como nos outros romances de fundo histórico, o autor [...] segue muito de perto o discurso historiográfico canônico sobre o episódio em questão [...] e mostra estar bem informado acerca das leituras e interpretações dos historiadores mais recentes, nomeadamente no que diz respeito à desmontagem de traços e eventos de natureza meramente lendária” (DELILLE, 2004: 191).

No discurso de cada personagem, fica acessível a ligação do romance à palavra que o atualiza, na coerência de cada uma das falas, desponta-se uma particularidade de Eros e os muitos sentidos da paixão. A epígrafe do romance, sugere menos para a individualidade histórica que para a perspectiva ficcional: a particularidade de um caso que afrontou a morte. Tal exceção é acentuada por D. Pedro a respeito do amor que oferecera e ainda consagra a Inês, deixando-nos claro quando afirma que, “nunca houve nem haverá no mundo amor como este” (AGUIAR, 1997: 9).

A cada momento, as ações régias comprovam a individualidade inigualável desse amor e nas falas das demais personagens, se evidencia a peculiaridade dessa paixão. Embora ressaltando a lenda, o romance não deixa de apelar para a história, para comprovar a tendência da literatura pós-moderna para a quebra das fronteiras entre o fato e o aparente. Como exemplo, temos a descrição do documento que celebra o acordo de paz entre o Infante e seu pai, por obra da rainha D. Beatriz. O documento é histórico, mas o uso que dele é feito torna-o literário:

antecede a intenção do Infante de não ser fiel ao acordo efetuado, bem como os olhares atravessados que D. Pedro lança aos assassinos de Inês presentes na cerimónia, os quais completam a cena da leitura do documento com uma força dramática literária, pois, o que “ realmente instigou á encenação teatral da história é o acerto de contas, não com aqueles que perpetraram o ato, mas com aqueles que justificaram e cancelaram” (DELILLE, 2004: 19).

Neste panorama, *Inês de Portugal*, ressalta das obras literárias que comentaram o tema inesiano, destacando a tragédia, vigorando o desejo de vingança, assim como também nas "Trovas", de Garcia de Resende, das quais o romance contemporâneo traz para sua trama o assunto de uma imaginária voz que se ergue dos abismos tumulares em que se encontra o par Pedro e Inês. Este, com suas recordações, vive a aflição, a falta de sua amada, sentindo-se morto ele também, pois só se aceita vivo com as lembranças do passado, só se define em harmonia com a amada morta. Considera-se que “ dadas as frequentes ‘ausências’ ou alheamentos de Pedro [...] entre trechos dos sentimentos íntimos desse rei que para si próprio se considera um fantasma” (DELILLE, 2004: 193). Dadas estas considerações, é da amargura da memória de Pedro que Inês se ergue, enquanto voz, e é do tema terrível que a eterna amada ressurgue enquanto imortal, como nos mostra João Aguiar na sua obra:

[...] um fantasma dentro de uma fantasma, ambos num mundo de sombras, a recordar outro tempo em que viviam no mundo dos homens e sentiam na pele o calor do Sol, o vento e as carícias que um ao outro faziam [...]

(AGUIAR, 1997: 61)

Partindo da qualidade ficcional comprovada na constante solicitação à focalização interna, dá uma confiabilidade psicológica à aniquilação das dificuldades espaciais e temporais. Com isso, o romancista afirma a “veracidade” do narrado, por meio de exatidões espaciais. O que significa para alguns autores que

Através de passos em psiconarração, ora por meio de monólogos, permite ao leitor o acesso à subjectividade das

personagens, aos pensamentos e sentimentos mais íntimos; frequentes vezes o desdobrar dessa vida interior traduz-se nas evocações de cenas outrora testemunhadas por essa mesma personagem.

(PIGLIA, 1991: 75)

Em *Inês de Portugal*, os espaços subdividem-se em espaço real e espaço da memória: no primeiro ocorrem as ações do presente da narrativa: acontece no dia em que chegam os prisioneiros e no dia seguinte em que o Rei vai fazer justiça em Alcanede, e depois, no dia em que junto à sua escolta, volta ao remoto espaço, onde se realizará o acto de justiça. No segundo acontecem os episódios passados que a memória de um ou outro personagem traz à cena os espaços oníricos, quando por exemplo, D. Pedro sonha com a alcova do castelo de Monterrei. Afonso Madeira - seu conselheiro - preocupa-se com tais ausências, porque tem a consciência de que o rei sai do espaço real para o onírico, a fim de relembrar Inês na sua primeira noite de amor. Também podemos dizer que D. Pedro com sua sede de vingança transforma os espaços de amor e morte num espaço de vingança e justiça ao relatar que “o espaço de amor que foi a Quinta da Lágrimas em múltiplas ficções anteriores torna-se um espaço tribunal, ameaçando transformar-se para os convidados/convocados em um espaço de morte, conforme observa Maria Manuela Gouveia” (DELILLE, 2004: 190).

O prolongamento espaço-temporal só se dá decorrente da memória das personagens convocadas por detalhes que estimulam a recordação. Assim, ao ouvir de João Afonso Tello que Inês “parecia inocente”, Álvaro Pais recapitula que os irmãos foram visitá-la e que esta fora desmascarada. Ao ouvir o “som das completas”, tem a memória ocupada pelo sarau do castelo de Lisboa em que ao som da cantiga de amor de El-Rei D.Dinis, toda a corte presenciara os olhares apaixonados lançados pelo Infante à Inês. Cada personagem, enquanto relembra, torna-se narrador onisciente, entrando no pensamento e nos desejos dos outros personagens, num jogo em que se acrescentam, se equilibram e se confrontam.

O romance contemporâneo contesta a posição de Inês como vítima inocente, caracterizações que lhe deram algumas outras obras literárias.

Através de João Aguiar deduzimos do conjunto dos atos em que a heroína é lembrada, como uma mulher apaixonada e que noutros momentos se revela também ambiciosa como reciprocidade à ambição de seus irmãos. Podemos então complementar que o contradizer da inocência de Inês, que lança uma nova razão sobre os acontecimentos históricos, é no romance, uma lembrança da suposição do povo. Trazida através do discurso de personagens, tal como o caso do bobo da corte, Martim - personagem que foi pago por Álvaro Pais para escutar a conversa de Inês com seus irmãos – este personagem ao expor a maneira maliciosa com que os Castros estimularam a ambição de Inês - através de uma fala estimulante com que interpreta as palavras e o riso de Inês - confirma como esta não ficara indiferente às intrigas dos irmãos ao ouvir: “Atentai, Inês, que esse amor que o Infante vos tem é a vontade de Deus ordenando as vontades dos homens. Haveis de saber que o destino entregou nas vossas mãos [...] uma coroa, Inês” (AGUIAR, 1997: 32). De forma crítica demonstra-se que tal título – Rainha de Portugal - nasce de artifício e de armadilhas dos Castros que aguçam a ambição da irmã, sugerindo-lhe que a sua futura magnificência fazia parte dos planos divinos.

Inês de Portugal apresenta-se dividida em três capítulos, os quais são antecipados por um salmo penitencial, em latim, que antecede cada fase da acção. A primeira, que tem por epígrafe *De profundis clamo ad te, Domine*, focaliza o desespero de D. Pedro e seu desejo de vingança contra Álvaro Gonçalves e Pero Coelho responsabilizados pela morte de Inês de Castro. As razões individuais e políticas são demonstradas pelas falas de seus conselheiros. Focaliza Álvaro Pais angustiado pelo sincero amor que devota a Pedro e o grande amor que tem por Portugal e que o faz colocar a salvação do reino "acima da salvação da alma do Rei." O personagem Álvaro Pais apresenta-se preocupado quanto à possibilidade do rei vir a quebrar o juramento, comprometendo assim, a sua soberania e boa fama dos reis de Portugal, afirmando que “todos dirão que os reis de Portugal e de Castela erram muito, indo contra as suas verdades” (AGUIAR, 1997: 30). Portanto, é a palavra que João de Aguiar desencana no romance, que alimenta a tragédia através de uma série de acordos que se concedem e que se desfazem por acção da palavra. O primeiro que se estabelece é a jura de eterno amor e de eterno serviço que D.

Pedro dedica a Inês no momento da primeira noite de amor. Contudo, a vingança do rei seria entendida mal no Reino, pois representava a não obediência à palavra empenhada em Canavezes. D. Pedro justifica mostrando que o verdadeiro juramento foi o que fizera a Inês e que só esse era verdadeiro e que o pretendia cumprir. E assim, por lealdade a esta palavra, o rei será infiel ao outro juramento. Assim entendido, a tragédia da vingança concentra-se no começo entre as palavras ditas, comprometidas e/ou desacatadas, levando alguns personagens a reear a quebra da palavra dada pelo rei em Canavezes. Podemos verificar na voz de Afonso Tello, quando diz: “A mim [...] dói-me sobretudo que ele possa quebrar a sua palavra, que é feia cousa e pecado maior por ser palavra de Rei” (AGUIAR, 1997: 29).

Esta preocupação tem explicação, porque cada quebra de contrato cria novos erros e ameaças que avançam para a vingança. A tensão criada a partir de prenúncios, sonhos, aviso ou profecias intensificam a expectativa e há a aparição agourenta da tragédia a partir de insinuações e perguntas deixadas ao ar. Assim, as reticências apontam para silêncios decifrados e os questionamentos, cujas respostas não são proferidas por medo de que se efetivem. Exemplificamos assim, através das meias palavras e silêncios do diálogo entre Conde de Barcelos e Álvaro Pais: “Sim, diz o conde, El Rei quer muito a Afonso Madeira. Álvaro Pais desafia esse embaraço: Muito. Demais [...] o assunto perturba-os” (AGUIAR, 1997: 39).

Insinuando, o romance adianta e justifica a fúria de D. Pedro contra seu escudeiro. Há, ainda, premonição mediante os símbolos, como a insistência na associação do vinho e do sangue, remetendo à fatalidade de que prazer e dor são sentimentos próximos. A partir dos pensamentos íntimos do rei, temos a certeza dos seus planos inevitáveis de vingança. Depois de beber o vinho e de ver sua face furiosa refletida no vermelho líquido, o Rei pensa na vingança, de modo que o vinho adianta o próximo derramamento de sangue, fazendo-o excitar-se com as lembranças. Outra suposição da futura vingança é o sangue da iniciação amorosa de Inês, absorvido pelo linho do lençol. D. Pedro visto como: “um lobo esfaimado espreitando o rebanho no fundo do Inverno” (AGUIAR, 1997: 49); é comparado a animais violentos, o que lhe caracteriza a personali-

dade malvada, que ao longo do romance, funciona como vestígio de sua cruel vingança.

No segundo capítulo, o enredo é encabeçado com o salmo *Misereatur tui omnipotens Deus*, em que se ressalta a ação justiceira do Rei, quando ao deslocar-se para Alcanede juntamente com sua corte, condena seu escudeiro favorito acusado de adultério. Cena como esta e a decapitação dos escudeiros Gil Fernandes e Rui Vasques, atua como negociação da ação de vingança sobre Álvaro Gonçalves e Pero Coelho, fazendo de cada uma delas a antecipação da justiça, fato de que o próprio vingador tem consciência, quando se explica dizendo viver sedento de sangue em prol de vingança.

Ainda neste segundo capítulo, surgem intercaladas com a recordação do ato em que Inês suplica misericórdia e mesmo assim, fora executada. No terceiro capítulo, o que focaliza o traslado dos restos de Inês do convento de Santa Clara para o mosteiro de Alcobaça é antecipado com o canto litúrgico *Per omnia saecula saeculorum*. Este capítulo termina com a formalidade de reconhecimento do possível casamento secreto dos amantes do Mondego. Os salmos que precedem cada capítulo preparam para a tragédia do amor e também para a consagração do mesmo, transformando-o em mito, que age sobretudo onde a paixão é sonhada como ideal, “onde a sua fatalidade é chamada, imaginada como uma bela e desejável catástrofe” (ROUGEMONT, 1982: 20).

E assim, consumada a vitória mítica do amor sobre a morte – a justiça final - D. Pedro ao caminhar na direção do portal do mosteiro “solta um rugido fundo, discreto, um ‘Aaah’ íntimo de satisfação... [e] ao sentir que finalmente cumprira a sua missão e ao ser aprovado e aplaudido pelo seu povo, ergue a taça para que lhe deem mais vinho.” (Aguar, 1997: 28). Aqui se focalizam os dois momentos da narrativa inesiana: seu desfavorecido amor e seu fatal fim, como também a sua exaltação após a morte.

O romance é movido por duas perspectivas contraditórias sobre a morte de Inês: a de Álvaro Pais e a de D. Pedro. A perspectiva de Álvaro Pais acentua a necessidade política dessa morte e D. Pedro a vê como uma injustiça e uma barbárie. Estas visões incompatíveis estão relacionadas com a visão dupla da imagem de Inês e D. Pedro em *Inês de Portugal*,

o que significa que, “João Aguiar em seu romance questiona de forma implícita, as representações mitográficas tradicionais, entrando em ruptura com os esquemas cognitivos que o leitor comum associa a estas duas figuras históricos lendários” (DELILLE, 2004: 193).

A representação da figura de D. Pedro tem como base a Crónica de Fernão Lopes o que não revela obscuridade, porém existem traços que pesam de forma diferente na imagem do rei: o amor incondicional, o sofrimento pela perda da amada e a busca incansável pela vingança/justiça ligada ao eterno amor.

Inês de Castro através de Herberto Helder: “o mito inesquecível”

Em *Um Poço sem Fundo*, há os mais diversos aspectos atribuídos à figura mítica de Inês de Castro. Marinho relata na sua obra crítica, os nomes de muitos autores que deram a Inês de Castro as mais diversas caracterizações. Segundo a autora Helberto Hélder, por exemplo, atribui a D. Pedro a função de transformar os fatos históricos, quando este, “fez transportar o cadáver da amante de uma ponta à outra do país, às costas do povo, entre tochas e cânticos” (HÉLDER, 1980: 120), aproveitando-se assim da imagem de Inês e utilizando-a como um recurso para a construção de um consciente colectivo nacional.

Assim como João Aguiar distancia o ponto de focalização régia no seu romance, Herberto Hélder também descentra o ponto de focalização de Inês de Castro, o que modifica os dados do problema, pois não se trata de uma nova interpretação, mas sim de ponto de vista do mito. Tal procedimento descentralizador da argumentação régia foi iniciado com o seu conto «Teorema», em que a focalização não é mais a de D. Pedro ou a de D. Afonso IV e seus conselheiros, mas sim a do assassino Pero Coelho. Em «Teorema», “D. Inês não é mais vítima [...] só interessa a morte de Pero Coelho narrada pelo próprio e a suas causas que presidiam ao seu ato criminoso” (MARINHO, 1982: 80).

O conto é, necessariamente, a apresentação teórica de que a morte de Inês era a condição primeira, para que o amor de D. Pedro não se extinguísse e para que o casal de apaixonados fosse transformado em mito e

eternizado no código literário. Pero Coelho, enquanto personagem de «Teorema», tem conhecimento de seu papel, por isso repete: “Senhor, [...] agradeço-te a minha morte. E ofereço-te a morte de D. Inês. Isto era preciso, para que o teu amor se salvasse” (HÉLDER, 1963: 104).

A morte em «Teorema» segmenta-se em duas formas: como base do mito, pois o assassino Pero Coelho morre por ter imortalizado o amor; e também na forma de caminho para o livramento do desejo da morte, sendo neste conto, vista como uma imortalização da vida. Pero Coelho e o rei conseguem libertar esse desejo inconsciente, pois para ambos nada é incorruptível como a morte de D. Inês. (MARINHO, 1982: 80). O poeta não escreve uma história referida pela História, mas sim sobre a História do mito. O narrador aponta as autênticas razões, deixando claro que foi o seu ato que criou o mito:

Pero Coelho, ao declarar que matou por amor do amor, demonstra-nos que além da primordialidade da morte de Inês, as actuações cerimoniais de vingança do rei, são também acções fundamentais para a iniciação do mito.

(MARINHO, 2005: 326)

O personagem sabe que foi a morte de Inês que eternizou o seu infeliz amor, por isso, na hora da vingança de D. Pedro, agradece-lhe a própria morte e lhe oferece a de Inês, como se fora o fundamental de um ritual necessário para, imediatamente, se tornar a vítima de um sofrimento igualmente necessário: “Não me interessa o Reino. Matei-a para salvar o amor do rei” (HÉLDER, 1963: 104).

Toda a cena da vingança de D. Pedro, com a retirada do coração do assassino para depois o comer diante da população, assume o sentido figurado de uma cerimónia sagrada, em que o canibalismo é semelhante à comunhão dos corpos, eternizando a morte e tornando-a vida. Um outro elemento fundamental usado em «Teorema» para o estabelecimento do mito é o deslocamento utilizado por Hêlber, quando o rei D. Pedro fez transportar o cadáver da amante de uma ponta à outra do país, as costas do povo, entre tochas e cânticos.

Os homens não podem viver sem mitos, histórias ou qualquer outra imagem sobre as quais possam imaginar-se e reconhecer-se. Os fatos da

História deixada pelo tempo e pelos historiadores sobre Inês de Castro, não tem relevância alguma no conto de Herberto Helder. O que realmente importa em «Teorema» é eternizar o amor, destruindo-o e logo após recriando-o. Portanto, a história do amor de Inês e D. Pedro é eternizada a partir da morte da heroína.

Em «Teorema» o amor vive através do crime e do sangue e a conjuntura amorosa adquire-se enquanto tragédia mortal. A temática do amor existe no conto apenas como representação sem sentido concreto e o amor em «Teorema» não será portanto, entre Inês e o rei, mas sim o amor na percepção de Pero Coelho, do seu sangue doado para a História, para a imortalização do amor enquanto mito. Assim entendido, Herberto Helder retoma a teoria avançada por Garcia de Resende, ao escrever que nada é tão decente como a morte de D. Inês e foi a sua morte e triunfo que lhe seguiram a elaboração do mito com todas as capacidades e competências que lhe são inerentes.

Considerações finais

Interessa-nos neste artigo destacar que nas obras corajosas e arrojadadas, como *Inês de Portugal*, de João Aguiar e «Teorema», de Herberto Helder, não procuram (re)apresentar realidade alguma, mas apenas afiguram-se a realidade ficcional de cada romance. Estas obras portuguesas são ficções históricas e o material que estes romancistas utilizam é o mesmo, apenas o efeito final é diferente - fruto do acolhimento dado à História e/ou à história - e também representantes do terceiro momento do romance histórico e significativo de um primeiro... Tempo inovador da Literatura.

Portanto, partindo da leitura de livros teóricos, concluímos que, em seu romance histórico, *Inês de Portugal*, João Aguiar individualizou a personagem não como uma vítima inocente e indefesa, mas, como uma mulher atraente e apaixonada que, apesar de amar o rei foi contaminada pela cobiça, através de seus irmãos, os Castro. João de Aguiar retratou a influência pós morte que Inês teria exercido sobre o D. Pedro, no que se enquadrava no seu senso de justiça, o que originou o tema trágico da vingança.

Já no conto «Teorema», de Herberto Helder, a nossa pesquisa mostrou-nos como a ficção des (re) construiu uma nova imagem de Inês de Castro, transformando-a num mito inesquecível, já agora, numa expectativa diferente: que o amor de Inês e D. Pedro foi imortalizado a partir da morte da “bela garça”, que o amor vive através do crime e do sangue modificando a condição amorosa numa tragédia mortal. O amor em «Teorema» não será portanto, entre Inês e o rei, mas sim o amor na concepção de Pero Coelho, do seu sangue consagrado para a História.

Com os seus romances, João Aguiar e Herberto Helder, inovam e des (re) constróem o mito de Inês e notabilizam o romance português. Sendo importante e afamado no rol dos acontecimentos da História de Portugal, o romance entre Inês de Castro e D. Pedro, é também sem dúvida, um dos fatos mais evocados por escritores nacionais e estrangeiros.

Referências bibliográficas:

- AGUIAR, João. 1997. *Inês de Portugal*. Lisboa: Asas Editores SA.
- COUTO, M. A. Rocha. 1995. *Romance Histórico*. Porto: Dissertação de Mestrado.
- ELIADE, Mircea. 1972. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva.
- DELILLE, M. M. Gouveia. 2004. *Ficção e História: O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneo*. Porto: Actas do Colóquio Internacional Lit. e História.
- HELDER, Herberto. 1980. «Teorema». In: *Os Passos em Volta*. [4ª edição.] Lisboa: Assírio e Alvim.
- HUTCHEON, Linda. 1984. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- _____. 1991. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- MARINHO, Maria de Fátima. 1982. *Herberto Helder: a obra e o homem*. Lisboa: Ed. Arcádia.
- _____. 2004. *O discurso da História e da Ficção: Modificação e permanência*. Porto: Actas do Colóquio Internacional - Literatura e História.
- _____. 1999. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- _____. *As máscaras de Inês*. 2005. In: *Um Poço sem Fundo*. [1ª edição.] Porto: Campos da Letras.

- PIGLIA, Ricardo. 1991. *Memória e Tradición*. In: ABRALIC, Literatura e memória cultural, São Paulo: Anais. Belo Horizonte.
- REIS, Carlos. 2001. *Os mitos do amor*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ROUGEMONT, Denis de. 1982. *O amor e o ocidente*. Lisboa: Ed.Moraes.
- SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. [5.edição.] Porto: Porto Editora, s.d.

Webgrafia:

Wikipédia: a enciclopédia livre, disponível em:

http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%AAs_de_Castro «acessado em 12 Maio 2009».

**AVES-PALAVRA: DESLOCAMENTOS POÉTICOS
EM EUGÊNIO DE ANDRADE E FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO.**

Joana Souto Guimarães Araújo
Universidade de São Paulo
Bolsista da FAPESP

Por detrás do sono/ caligrafia do poema
(Brandão, 2006: 22)

A poesia seria o interrogar do mundo, uma procura e uma
resposta
para certas coisas da vida, mas há muitas perguntas e mui-
to poucas respostas.
(Andrade, 1990, 24)

Diversos críticos têm insistido na década de 1940 como marco inicial para uma nova tendência que se definiria na poesia portuguesa, um “novo ciclo de modernidade” fundamentado em um entendimento diverso da linguagem poética e de suas potencialidades intrínsecas, como se lê em Gastão Cruz (1973) e Fernando Guimarães (2002). Segundo Guimarães, praticamente todos os poetas das décadas de 1940 e 1950 pensaram de modo explícito ou implícito os problemas estruturais da linguagem poética. Por isso as tantas “perplexidades reflexivas” dessa poesia e a ruptura com a tradição representativa, seja ela de ordem biográfica ou como retrato da personalidade do poeta, como queriam os poetas de *Presença*, seja de ordem sociopolítica, como a da literatura neorrealista.¹

¹ Embora a geração da década de 1940, por meio de um “aprofundamento da tarefa estilística” (Gastão Cruz), reagisse contra a querela entre presencistas e neorrealistas que marcava o contexto literário da época, convém-nos cautela nas divisões tão rígidas entre poetas, já que tal aprofundamento também é trabalho de autores como

De acordo com a nova perspectiva, o poema não deveria carregar opiniões, crenças, ideias, mas sim tornar-se presente na exploração da linguagem ela própria, premissa fundamental para se compreender a condição humana de maneira talvez mais abrangente do que propunha a poesia de acento ideológico. O novo poema voltava-se para a realidade das palavras, em que se operavam aberturas, experimentações e renovações, possibilitando uma “espécie de nascimento” – encontro de si mesmo e do “verdadeiro real”, para além da ótica social, já desgastada e deformante. Aos olhos dessa nova geração, somente como um ato em si poderia o poema ser fonte de conhecimento, expressão de um saber atuante tanto na realidade mais imediata – da vida política, histórica, social e individual do momento – quanto no campo da existência mais ampla dos sentimentos, da psique e das significações míticas. O fenómeno poético seria capaz de restituir ao homem a energia criadora, desalentada pela excessiva racionalização e mecanização da vida moderna, e desse modo, ainda segundo esses autores, restaurar a grande aventura humana, traduzida no pleno exercício da liberdade e na perpétua procura de si mesmo, circunstâncias capazes de levar o homem à transcendência de sua própria condição, cada vez mais frágil diante da

Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, José Gomes Ferreira e Egito Gonçalves. O próprio Eugénio de Andrade nega tais categorizações, como podemos ler em uma de suas entrevistas, em que discorre sobre as “diferenças” entre a sua geração de escritores e aqueles marcados pelo presencismo, neo-realismo, surrealismo ou outras tendências: “Confesso que tenho muita relutância em aceitar essas classificações. Os poetas de todos esses grupos dialogaram, foram sensíveis a posições várias uns dos outros, coexistiram num tempo sujo a que todos marcou. Como se sabe, alguns dos poetas mais lúdicos escreveram poemas de resistência, mais de um neo-realista foi fascinado pelo sortilégio do surrealismo, houve presencistas prolongados por neo-realistas, houve até quem começasse surrealista e acabasse neo-realista. [...] Quase toda esta gente se move num espaço cujas preocupações são simultaneamente morais (isto é, políticas) e estéticas (quer-se dizer, técnicas). Mais dos que as diferenças existentes, que são por vezes muitíssimo grandes, prefiro sugerir que o trabalho de um Jorge de Sena ou o meu, o de um Herberto Helder, o de um Fernandes Jorge [...], entre outros, têm muito de comum: talvez porque para todos nós a poesia é tanto uma actividade crítica como criadora. [...] Em Portugal, a criação pela palavra sob o fascismo foi sempre criação *responsável*. [...]” (Andrade, 1980: 335).

vivência de crise e desagregação dos principais sistemas que constituem a sociedade e a cultura modernas.

Por conseguinte, os poetas pretendiam afirmar o valor histórico desta poesia na própria ruptura com a história, ou seja, na negação sistemática de todo o corpo de crenças e padrões que ditavam a experiência, com o objetivo de instaurar no homem um solo novo, segundo afirma António Ramos Rosa, poeta que estreava na década de 1950²:

A finalidade da poesia é estabelecer a integração imediata do homem no mundo através da combustão verbal, salvar o mundo e o homem no seu encontro e na sua unidade. [...] A imagem poética cria o seu espaço, anulando a distância da significação representativa, impondo uma presença original. Palavra e objeto identificam-se. Nesse espaço, todos os encontros são possíveis e todo possível se torna real

(Rosa, 1962: 12, 13 e 15)

Nesse sentido, embora em poéticas mais ou menos diferenciadas, grande parte da produção das décadas de 1940 e 1950, radicada em uma nova “problemática poética” e em um “aprofundamento da tarefa estilística” (Cruz, 1973: 169), representou uma abertura para a poesia dos anos 60, inaugurada, principalmente, pela publicação coletiva *Poesia 61*³ — geração que levaria a efeito de modo ainda mais radical a exploração da palavra e o questionamento da estrutura interna do poema.⁴

² António Ramos Rosa estreou como poeta em 1958 e, sob a influência marcante de poetas da década anterior, foi um dos principais teorizadores das novas visões que se formavam acerca da poesia, sobretudo na esteira da “aventura surrealista” que se firmou em Portugal por volta de 1947. Cf. *Poesia, liberdade livre*, Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962.

³ *Poesia 61*, editada em Faro em 1961, compõe-se de cinco livros: “Morfismos”, de Fíamã Hasse Pais Brandão; “Canto adolescente”, de Casimiro de Brito; “Quarta dimensão”, de Luíza Neto Jorge; “A Morte percussiva”, de Gastão Cruz e “Tatuação”, de Maria Teresa Horta.

⁴ Jorge Fernandes da Silveira enumerou alguns dos denominadores comuns entre os livros que compõem a série: “Linguagem rigorosa, atenção extrema ao lugar da palavra no poema, um regime de imagens intimamente entrosadas. [...] O questionamento da estrutura interna do poema, a fragmentação do discurso poético tradicional” (Silveira, 1986: 16).

Nosso artigo propõe, dessa maneira, uma leitura comparativa de poemas de Eugénio de Andrade e Fiamma Hasse Pais Brandão.⁵ Nestas duas poéticas, ainda que em graus diferentes, o aspecto construtivo é salientado, e nas suas obras reunidas reconhecemos certa unidade de composição em que se privilegiam a ordem e a intersecção dos poemas ao longo dos volumes. Tanto Eugénio de Andrade em *Poemas* (1945-1965), publicado em 1966, quanto Fiamma Hasse em *Obra Breve*, de 1991, empreenderam rigorosa revisão dos livros reunidos. Como demonstrou José Bento, Eugénio de Andrade aboliu os três títulos publicados na juventude e realizou supressões, acréscimos de versos, bem como alterações na divisão dos poemas pertencentes aos sete livros reunidos⁶, fixando uma forma mais definitiva para a primeira fase de sua obra (Bento, 1971: 268). Em *Obra breve*, Fiamma incluiu a seguinte nota:

Em *Obra breve*, os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de uma forma contígua— tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e partes de livros; poemas inéditos preenchem alguns intervalos. Na verdade, cada livro tinha sido apenas um corte— a poesia vai sendo escrita, transformada, recordada, ao correr do tempo todo

(Brandão, 2006: 12)

Ambas as coletâneas permitem uma leitura amarrada dos poemas, organizada em torno de signos recorrentes, espécie de imagens em movimento que repisam e desdobram significados constantemente transpostos para a problemática geral da arte poética. Ou seja, signos reflexivos que, ao reiterar e renovar o ato criador, evidenciam também as unidades do discurso e apontam para uma estrutura autônoma em constante transformação. No

⁵ A leitura é comparativa, mas não em igual proporção. A análise da obra eugeniana é mais desenvolvida, pois nossa investigação pretende focar nos antecedentes, em certos valores e juízos que supomos retomados por Fiamma Hasse no seu entendimento da linguagem poética.

⁶ *As mãos e os frutos*, *Os amantes sem dinheiro*, *As palavras interditas*, *Até amanhã*, *Coração do dia*, *Mar de setembro* e *Ostinato Rigore*.

percurso móvel de ambas as poesias, os signos recorrentes e autorreferenciais contribuem na formulação de uma arte poética.

Devido ao caráter breve deste artigo, investigamos apenas poemas pertencentes aos primeiros livros de cada coletânea, ainda que tais textos dialoguem com poemas posteriores na dinâmica abrangente e circular que parece caracterizar ambas as obras. O foco de nossa análise incide, embora não exclusivamente, sobre o signo da “ave”, bastante recorrente na poesia de Eugénio de Andrade, sobretudo nos dois primeiros livros de *Poemas*; e presente também em poemas significativos de *Morfismos*, de Fiamma Hasse.

A imagem da ave, em Eugénio de Andrade, se lida como alusão à palavra poética (embora este signo central concentre também uma pluralidade de sentidos diversos), constantemente traça movimentos de deslocamento e expansão, como que a se destacar da estrutura do poema e romper com novos horizontes, os quais remetem a sentidos míticos presentes na própria constituição e memória da linguagem. Assim, a “ave” marca zonas semânticas descontínuas, evidenciando a fluidez do texto e a rarefação da própria palavra, como podemos ver no poema “Os amantes sem dinheiro”, pertencentes ao livro homônimo, segundo da coletânea de *Poemas*:

Tinham o rosto aberto a quem passava.
Tinham lendas e mitos
e frio no coração.
Tinham jardins onde a lua passeava
de mãos dadas com a água
e um anjo de pedra por irmão.

Tinham como toda a gente
o milagre de cada dia
escorrendo pelos telhados;
e olhos de ouro
onde ardiam
os sonhos mais tresmalhados.

Tinham fome e sede como os bichos,
e silêncio
à roda dos seus passos.
Mas a cada gesto que faziam
um pássaro nascia dos seus dedos
e deslumbrado penetrava nos espaços.

(Andrade, 1966: 64)

O verbo indicador de posse “tinham” no começo de cada verso assinala o acúmulo das descobertas e dos sonhos, e prescreve o tom de plenitude vivida pelos amantes, a despeito da “pobreza” e do sentimento de falta anunciados no título e nas expressões “fome e sede como os bichos”, “silêncio à roda de seus passos”. O amor resiste à escassez, e é do jogo entre fertilidade e esterilidade que desponta a poesia, representada no poema pela imagem dos pássaros que nasciam dos gestos e “deslumbrados, penetravam os espaços”.

Se desde o prefácio deste segundo livro, dedicado à mãe do poeta, há referências ao “nascimento da palavra”, em que o sujeito poético experimentou em cada casa em que viveu na infância— “Casa do Adro” e “Casa da Eira”— origens diferentes para sua palavra poética — na primeira encontrou a música (o som do harmônio e o cantar da mãe), e na segunda encontrou as lágrimas de separação em relação à mãe (“ Mas a mãe não vinha. [...] E de repente, na manhã clara, começaram a cair estrelas pequeninas, estrelas verdes, vermelhas, estrelas de oiro. As lágrimas caíram-me pela cara” [1966, p. 61]), ao longo de todo o livro a origem da palavra poética será referida de maneira semelhante, ora em termos de luminosidade: “estrelas de oiro”, “manhãs mais limpas”, “lume”, “luz abrindo”, “ardor do sol”; e outras vezes, em termos de música: “som do harmônio”, “ciganos a cantar”, “assobio”, “uma mulher a cantar”, “rumor”, etc. Eis as unidades elementares, luz (imagem) e som, que, durante a gênese da palavra, encontram-se ainda apartadas. No prefácio do livro, o poeta distingue as unidades no momento imediatamente anterior à união vigorosa que ambas realizam para formar o substancial de sua poesia.

No poema “Os amantes sem dinheiro”, a intensa luminosidade (“milagre do dia pelos telhados”, “lua de mãos dadas com a água”, “olhos de oiro”) também sugere o brotar da palavra. A entrega é total e sua rea-

lização, tanto no amor quanto na poesia, é violenta, causando, ao final do poema, desestruturação e abertura. A imagem do pássaro alude à substancialidade da poesia, mas também à sua natureza transitória e metamórfica. A palavra amanhece, mas também já parte. O amor é pleno, ainda que fugaz. O tempo despede-se, mas o céu aberto pelo poema aspira talvez à permanência. O espaço alargado instaura o mistério da palavra e o mistério de nós mesmos, pois nos remete a um sentido mítico, de memória primordial e nostalgia da unidade.

O voo da “ave” cria, assim, uma espécie de intervalo, espaço de recriação que se propõe ao leitor, recurso que será retomado, de maneira ainda mais radical, por Fiamma Hasse, cujo signo da ave também remete à sua concepção particular da linguagem poética.

“Ave na boca”: “Água íntima dos lábios”

Iluminou-se com a palavra exacta
que muda os cavalos em rios,
os rios em aves,/ as aves na tua boca!

(Andrade, 1966: 102)

O rio livre/ com apenas o princípio evidente
de todas as formas
A água íntima dos lábios

(Brandão, 2006: 15)

No primeiro livro de *Poemas*, *As mãos e os frutos*, em meio a outros tantos signos reincidentes como “mãos”, “frutos”, “fonte” e “rio”, a ave aparece em cinco poemas, compondo, ao lado destes outros signos, uma espécie de “ciclo” poético. Assim temos que as “mãos” e os “frutos”, presentes tanto no título do livro quanto no verso de abertura— “só as tuas mãos trazem os frutos”— marcam a aproximação entre amor e poesia⁷, já que a chegada do amante traz os frutos de que se alimentará todo o canto— metáfora que, como bem apontou Virgílio Ferreira, poderia servir a

⁷ Em Eugénio de Andrade, há uma rigorosa coincidência entre o amor e a poesia”, (Cruz, 1971: 129).

toda arte poética eugeniana: “Fechado, uno, compacto, não há senão que saboreá-lo, admirá-lo, tocá-lo a dedos puros para o não conspurcar [...]. Tal poesia é toda ela uma sequência de metáforas, quando não é só uma metáfora” (Ferreira, 1971: 438).

A centralidade das mãos, signo que se repete ao longo de toda coletânea, reside talvez na mediação que realiza entre o poeta e o amante, o poeta e o mundo circundante e entre o poeta e a escrita. Por conseguinte, no último verso do poema, o sujeito se prepara para a expressão lírica após a chegada do amante: “— Ó mãos da minha alma,/ flores abertas aos meus segredos!” (Andrade, 1966: 17).

O fruto, em todo o livro, apresenta seu ciclo completo de maturação⁸. Em um primeiro momento, como no poema de abertura, instaura o paradisíaco, em que a mão colhe o fruto maduro. No poema “Uma cerejeira em flor”, o trabalho do poeta é equiparado ao trabalho da cerejeira, como em “dar versos ou florir dessa maneira” e “sentir o tempo fibra a fibra/ a tecer o coração de uma cereja” (Andrade, 1966: 42). Nos poemas seguintes, o fruto é já apodrecido, lamentado pelo sujeito que sente a brevidade do amor e do instante poético, como em: “Cada verso em nós próprios apodrece”, e em “Como frutos de sombra sem sabor/ vamos caindo ao chão apodrecidos” (Andrade, 1966: 52-53). Contudo, no penúltimo poema do livro, a “semente” se desprende, em alusão à capacidade metamórfica desta poesia: “Em cada fruto a morte amadurece/ deixando inteira, por legado,/ uma semente virgem que estremece/ logo que o vento a tenha desnudado” (Andrade, 1966: 54).

Temos, em suma, que Eugénio de Andrade recorre à metáfora orgânica do “fruto” para definir sua arte poética neste primeiro livro, retomando o modelo orgânico que, oriundo da filosofia e das ciências naturais, foi posteriormente aplicado na arte poética, como explica Lubomír Dolenzel em *A arte poética ocidental*. Se desde os primórdios a tendência estrutural

⁸ Virginia Boechat analisa a passagem cíclica do tempo, da movimentação das estações na poesia eugeniana em “Do fogo descer à neve com Eugénio de Andrade” (2011, p. 12): “[...] a naturalidade cíclica, e até mesmo necessária, com que o tempo age sobre os elementos que compõem o espaço, os frutos, a semente, e, consequentemente, a palavra tornada como um fruto, num movimento em que ‘a tristeza e as quatro estações/ penetram, indiferentemente.’”

esteve presente na abordagem poética, como narra Dolenzel, ao remeter o modelo mereológico à *Poética* de Aristóteles, foi durante o Romantismo que o modelo orgânico se consolidou, oriundo de outras áreas do conhecimento. Como um trabalho importante e de grande influência, Dolenzel cita a morfologia de Goethe das ciências naturais— e só posteriormente aplicada à poética. De acordo com o crítico, este trabalho representou uma tentativa de compreender a natureza viva tanto em sua abundante variedade quanto em sua unidade estrutural (1990: 102). Em seu modelo, a metamorfose é a força motora de qualquer mutação estrutural na natureza, geradora da “variedade individual dentro do proto-tipo invariante” (1990: 100). Assim, Goethe estabelece seu sistema a partir de três conceitos básicos: estrutura, proto-tipo e metamorfose: a vida da natureza consistiria “na decomposição da unidade e na unificação das partes divididas; [...] uma eterna sístole e diástole, uma eterna síncrese e diacrese; a inspiração e a expiração do mundo no qual vivemos, elaboramos e existimos” (Dolenzel, 1990: 96). Se antes a estrutura era definida como um conceito estático, fechado, a partir do modelo morfológico de Goethe ela adquire dinamismo. Mais tarde aplicado à poética por Humboldt, o modelo orgânico aproximou a metamorfose ao processo da imaginação, que transforma a natureza ao transpô-la para a poesia. A ideia de que a obra é “um todo vivo” permaneceu ativa durante o Romantismo, só vindo a ser questionada no século XX, com a instituição do modelo semiótico, que coincidiu com o surgimento da lingüística como disciplina, e reconheceu, segundo o crítico, a natureza metafórica da representação orgânica. Porém, a concepção orgânica sobreviveu como uma espécie de intertexto recuperado pelos formalistas russos, que, de acordo com Dolenzel, representaram “o culminar da poética morfológica do século XIX [...] e, simultaneamente, o desenrolar dos princípios teóricos fundamentais do estruturalismo do século XX” (1990: 201). Os formalistas russos estabeleceram uma morfologia dos proto-tipos narrativos, executando o projeto inicial de Goethe de transpor seus achados para o estudo da poética.⁹

Eugénio de Andrade recupera a metáfora orgânica para definir sua poética, não só por arquitetá-la em correspondência com o processo de maturação do fruto, mas também por remeter a uma rede complexa de

⁹ Referência, sobretudo, ao trabalho de Vladimir Propp.

unidades poéticas organicamente estruturadas, procurando distinguir suas principais motivações, estruturas e forças-motoras. Assim como o fruto que trabalha a semente, sua poética também almeja transfigurar o elemento transitório em energia permanente. A ênfase que Eugénio de Andrade procura dar, desta maneira, é no caráter de constante alteração das unidades poéticas, pertencentes a um domínio essencialmente instável, delineado por constantes deslocações dentro de uma complexa rede de referenciais. O modelo orgânico pode oferecer, assim, a vantagem de dar a conhecer os constituintes mínimos e as forças germinadoras do poético, os quais, em constante transformação, nos conduzem ao horizonte infinito de novas substâncias.

Da mesma maneira, a “ave” aponta para a movimentação das unidades poéticas, e alude, de modo mais direto, ao processo da metamorfose. Se no poema transcrito acima a ave a alçar vôo ocasionava abertura, sugerindo a máxima realização da poesia, o ciclo composto pelos cinco poemas de *As mãos e os frutos* revela, no entanto, o esforço trágico desta poesia que nem sempre alcança os caminhos propostos. Tanto quanto o ciclo orgânico em torno do fruto, a ave neste primeiro livro percorre sequências que em um primeiro momento revelam o esplendor das forças formantes do poema, para logo evidenciarem seu esgotamento, deixando entrever a angústia e o esforço com que se procura expressão em um mundo cada vez mais esvaziado de sentido. Assim, no terceiro poema do livro, primeiro do “ciclo da ave”, o mover do pássaro é mais uma vez motivado pelo amor e desejo:

Quando em silêncio passas entre as folhas,
uma ave renasce da sua morte
e agita as asas de repente;
tremem maduras todas as espigas
como se o próprio dia as inclinasse,
e gravemente, comedidas,
param as fontes a beber-te a face.

(Andrade, 1966: 19)

O amado é comparado ao vento, que na simbologia tradicional das cantigas de amigo significa erotismo. O vento anima a paisagem, despertando a

ave e desencadeando uma série de movimentos entre os elementos até impulsionar a mudança de ritmo da “fonte”, que, por sua vez, em um gesto circular, colhe a “face” do amado. Assim, por entre os amantes e os elementos da natureza circunda uma espécie de energia vital e unitiva que mimetiza o movimento cíclico do dia e da fonte. As imagens percorrem um fio analógico que mantém a circulação dessa energia por meio da transferência entre os signos. O poema evidencia a potência do amor e do desejo, forças que motivam as constantes transferências de um signo a outro e a proliferação de metáforas. Segundo Gastão Cruz, só o amor é capaz de “gerar essa indistinção máxima das coisas que alimenta a metáfora”. Conforme explica o crítico, “perseguir uma imagem é sempre, para o autor de *Os amantes sem dinheiro*, perseguir uma série de outras de que ela é metáfora ou que são metáfora dela” (Cruz, 1971: 123).

Entre os críticos que discorreram sobre as correspondências ou equivalências estabelecidas pela poesia de Eugénio de Andrade, citamos também Luís Miguel Nava, que identifica um “excesso” de “energia” ou “carga afetiva” que se concentra em certos “signos carregados”, como “barco”, “fonte” ou “ave”, por exemplo, os quais “parecem transportar em si uma forte carga, geralmente positiva, que lhes confere um estatuto essencial e lhes permite ocuparem, em determinadas circunstâncias, o lugar das outras” (Nava, 1987: 23). Assim, tudo ocorre como se passasse em dois planos: “O das evidências, no âmbito do qual determinadas relações se nos revelam aos sentidos, e o das essências, onde a afinidade entre as coisas efectivamente se decide” (Nava, 1987: 27). Sendo assim, tudo aquilo que encontramos investido nessa poesia de certa “carga afetiva” pode estar agregado a um desses “signos carregados”, como o da “fonte”, por exemplo, que congrega uma energia suplementar como se, além de designar outras coisas, pudesse também exprimir esse “excesso” de “energia” de que fala Nava.

Eugénio de Andrade deixa pressentir uma série de correspondências ou equivalências para além das aparências com as quais nos habituamos a compor a realidade. Através dos poemas, divisamos um novo real, reinstaurado pelo estado de inocência que o fluir da fonte desperta, signo de “espelho e transparência”, segundo também discorreu Eduardo Lourenço, que “nos devolve nossa existência de cristal, verdadeira vida

humana unida sem intervalo ao universo inteiro” (Lourenço, 1971: 32). Ao agregarem-se, os signos embaralham nossa faculdade analítica e nos revelam o mundo em estado de “essência” ou de “inocência”, reapresentando-nos as sensações daquela “primeira primavera” em que as coisas nos apareciam suavemente indistintas. A intuição, a percepção e os sentidos sobrepõem-se ao domínio da lógica e da razão.

Contudo, a ave e a fonte nem sempre encontram o fluir desejado, como no segundo poema do ciclo, quinto do livro: “Nos teus dedos nasceram horizontes/ e aves verdes vieram desvairadas/ beber neles julgando serem fontes” (Andrade, 1966: 21). Se antes as mãos do amado traziam os frutos, descritas no poema de abertura como “estrelas penduradas nos meus dedos”, no poema acima elas erguem “horizontes” que nem sempre se revelam férteis ao encontro com a palavra poética. A cor verde das aves denota esperança, porém, estas não encontram a fonte como no poema anterior— os termos “desvairadas” e “julgando” implicam equívoco e desilusão.

No poema 16, terceiro do ciclo, os versos finais cantam o mesmo desencontro: “Suspensas as aves bebem o teu grito/ e ficam cegas a tremer de frio” (Andrade, 1966: 34). No poema 24, a imagem do vento e da ave nas folhas é retomada. Porém, desta vez, a energia circundante entre os elementos encontra-se já exaurida:

Somos folhas breves onde dormem
aves de silêncio e solidão.
Somos só folhas ou o seu rumor.
Inseguros, incapazes de ser flor,
até a brisa nos perturba e faz tremer.
Por isso a cada gesto que fazemos
cada ave se transforma noutra ser.

(Andrade, 1966: 43)

Se a movimentação final desse poema se assemelha ao desprender da ave dos gestos dos amantes em “Os amantes sem dinheiro”, o vôo aqui está envolto em tristeza. O sujeito lamenta a passagem do tempo. O canto de amor falha como alternativa à vivência estéril do homem moderno, incapaz de “ser flor”.

O tom trágico é constante na poesia de Eugénio de Andrade, prescrito por meio de signos obsessivos que expressam o esplendor da palavra e do ímpeto criador, para logo depois se esgotarem, revelando a insuficiência da linguagem poética perante o “eterno retorno do mesmo”¹⁰. No entanto, no percurso instável desta poesia, também encontramos, como na metáfora da “semente” a se desprender do fruto, a tentativa constante de renovação de sua própria arte poética a fim de manter-se como afirmação diante da paralisia do sujeito e da condição de crise e esvaziamento do real que se pressente na modernidade. Sabe-se que a civilização moderna, fundada na concepção racional e positivista do universo e da vida, ocasionou a cisão entre o homem e o mundo e entre o homem e uma parte de si mesmo, sobretudo das forças latentes do inconsciente e do sonho. Conforme relata Marcel Raymond, no período moderno exagerou-se até o tolerável “a discordância natural entre as exigências totais do espírito e a existência limitada atribuída ao homem” (Raymond, 1997: 12). Nesse contexto, o ato poético torna-se, segundo o crítico, uma “operação vital” no sentido de resistir à ausência do homem no homem. Alinhados a essa tradição, os poemas de Eugénio de Andrade organizam ciclos que narram, ao longo dos livros da coletânea, a procura pelo poético, em meio à oscilação trágica entre a construção de uma linguagem de resistência e a dúvida diante deste mesmo ato e cantar. Estes “ciclos” ou “núcleos”, portanto, revelam-se abertos e em constante movimento, pois organizam-se em torno de signos em metamorfose que remontam à palavra e às formas poéticas e compõem a arte poética eugeni-

¹⁰ O “eterno retorno do mesmo”, conforme explica Kátia Muricy, foi utilizado por Walter Benjamin em sua análise da modernidade, e revela-se bastante útil para compreendermos o sentido do cansaço e do esgotamento na poesia de Eugénio de Andrade. Categoria fundamental de sua reflexão, ela permite representar os elementos específicos da modernidade na imagem cíclica da “mesmice”, que condena a humanidade à danação: “Tudo o que ela pode esperar como novo se revelará como sendo uma realidade já desde sempre presente. Se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e o da liquidação das formas tradicionais da cultura, é também, por outro lado, o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova. É um mundo que se agarra a formas culturais que já não acompanham as transformações pelas quais passa e que se recusa a representar a realidade impositiva da mercadoria”. (Muricy, 199: 499).

ana: desde a gênese da palavra até os destinos procurados por essa poesia. Seus processos constitutivos apresentam a complexa rede de problemas que a tradição da poética tem enfrentado desde seus primórdios, acerca da natureza e função da poesia, do material e dos efeitos do poético, de suas relações com a tradição e com o “novo”.

O último poema do ciclo da “ave” desse primeiro livro, “Espera”, apresenta, ao nosso ver, uma espécie de sùmula dos principais anseios dessa poética, desdobrados e trabalhados ao longo de *Poemas*:

Espera
Aqui onde o exílio
dói como agulhas fundas,
esperarei por ti
até que todas as coisas sejam mudas.

Até que uma pedra irrompa
E floresça.
Até que um pássaro me saia da garganta
E no silêncio desapareça.

(Andrade, 1966: 50)

O poema parte de uma situação inicial em que o sujeito lamenta o “exílio” de si mesmo e do mundo: “as coisas” ao redor se emudecem e o indivíduo enfrenta a condição dolorosa de isolamento e paralisia. Diante desse quadro, o sujeito poético procura pelo cantar—metaforizado na imagem “Até que um pássaro me saia da garganta”—, expressando esperança na chegada do “tu” e na linguagem poética como capazes de reinstaurar a plenitude. Sua voz angustiada gradualmente consubstancia-se na linguagem do poema, posta em movimento, a tomar as rédeas na segunda estrofe, movendo os desejos, a percepção e a imaginação de modo a multiplicar metamorficamente as imagens. O recurso da analogia e da aproximação de elementos díspares, como “pedra que floresce”, também evoca o pensamento mágico e permite certo prolongamento mítico das palavras, restituindo a sensação de simultaneidade e de reversibilidade do tempo, por meio do nexo firmado entre coisas aparentemente longínquas. O cantar pretende reinstaurar a unidade perdida entre homem e

mundo, mas a tentativa se revela frágil ao final do poema, com o retorno do “silêncio”, destino que, embora bastante aspirado por essa poesia - a palavra poética em outro poema é referida como “morada do silêncio”¹¹ -, aqui parece envolto em melancolia, o que poderia sugerir a temporariedade do canto e o retorno da condição de esterilidade inicial.

Como podemos observar nesse poema, Eugénio de Andrade expõe ao leitor as etapas poéticas, a fim de incitá-lo a percorrer o espaço do poema e reconhecer suas forças latentes, as potencialidades infinitas do desejo e da imaginação que libertam o sujeito de sua existência confinada nos modos de vida e padrões sociais dominantes. O poeta procura revelar os materiais brutos do poético, aludidos pela metáfora da “pedra” que “irrompe” e “floresce”, bem como as formas elementares do poema, refazendo os caminhos de sua própria gênese, desde suas motivações iniciais, como o impulso lírico-amoroso, até o próprio trabalho das imagens.

Em *Morfismos*, de Fíama Hasse, a “ave” pertence, da mesma maneira, a um regime rotatório de imagens intimamente ligadas. Os títulos e subtítulos dos poemas do livro já apontam para a formulação de uma arte poética e seus desdobramentos: três “Grafias”, que aludem diretamente à escrita; seis poemas intitulados “Temas”; e cinco “Sincronias”, em que a problemática da palavra também é explicitada. Como podemos observar em “Grafia 1”, poema de abertura do livro, a referencialidade dos signos poéticos é questionada de maneira ainda mais radical, e podemos dizer que há uma inversão na relação usual entre linguagem e mundo:

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida
sobre o equilíbrio dos olhos

se

¹¹ Verso de Eugénio de Andrade citado por Luís Miguel Nava (1987: 51).

as palavras são densas de sangue
e despem objetos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água
o tamanho da ave é um rio demorado

onde

as mãos derrubam arestas
a palavra principia

(Brandão, 2006: 15)

O verso final invoca o poema como origem de um novo real, em que as palavras “despem objetos” e as “mãos derrubam arestas”, a instaurar uma realidade que se pretende livre de sentidos saturados. A equivalência entre sons e significados e as simetrias cruzadas desse poema permitem inversões e jogos geométricos, porém, o encadeamento lógico entre os versos “Água significa ave”; “se”; “o tamanho deste vento é um triângulo na água” e “o tamanho da ave é um rio demorado” impõe-se como núcleo do poema, de modo que os versos restantes se desdobram em torno dos signos centrais “água”, “ave” e “vento”.¹² Alinhados, esses signos não só desencadeiam associações semânticas, como permitem também continuidade sonora entre as sílabas (*Águavento*), em que a “ave” se define como unidade central de ligação.

¹² Jorge Fernandes Silveira chamou atenção para a possibilidade do cruzamento “Se / o tamanho deste vento é um rio demorado/ o tamanho da ave é triângulo na água”: “Se ‘vento’ e ‘rio’ se aproximam pela idéia de movimento, a aproximação de ‘ave’ e triângulo’ dá-nos o prazer de jogar com a figura geométrica e o signo lingüístico. A forma do triângulo vive na palavra ave, pois a representação gráfica dos seus dois primeiros fonemas sugere-nos a forma do triângulo: AVE. Afinal, a relação entre figuras e imagens caracteriza o estilo de Fíama Hasse Pais Brandão: os pássaros dividir-se-iam em conteúdo e forma.” (1986: 74).

Embora articulados pela partícula “se”, que estabelece as condições para a arte poética em *Morfismos*, os versos suspendem-se da sintaxe linear, permitindo novas combinações e integrando pausas e vazios que ampliam as disponibilidades de sentido entre as palavras, já que convidam o leitor a preencher com novas associações. A desarticulação dos versos isola as “unidades” elementares do poético, de modo a evidenciar o estado bruto de “água”, “ave”, “sílabas” e “pedra algida”, convocando o leitor a contribuir na composição do material poético— ponto de “equilíbrio dos olhos”; “triângulo” na “água”, “ave” formada pelo “vento”. Assim, se em Eugénio de Andrade o signo da ave possibilitava novas disposições imagéticas, ao ocasionar choque e desintegração dos componentes da imagem, na poesia de Fíama Hasse explora-se, sobretudo, o signifiicante de “ave” com o fim de gerar novas equivalências, e permitir a invenção de uma linguagem “outra”.

Desse modo, “Grafias” 1, 2 e 3 apresentam os signos centrais de *Morfismos*. “Grafia 2” retoma a água (“rio”) como metáfora embrionária das formas poéticas, cujas combinações dão origem à “noite”: “Está no rio/ o embrião da noite [...] com apenas o princípio evidente/ de todas as formas/ a água íntima dos lábios” (Brandão, 2006: 15). A “noite” também traz o princípio de desagregação e morte, e parece aludir ao movimento contínuo de composição e decomposição entre os elementos. Em “Grafia 3”, a relação entre esses signos fluídos (mais especificamente o “vento”) e o correr do tempo é explicitada:

Tempo
digitado para as direcções do vento

A orgia dos gráficos nos prolonga
nossos cabelos cronometrados

Ó virgem com pinheiro nos olhos
morte

O ovário contínuo onde escuto os objetos
e os transmito nos dedos

Sem margem delta boca
ó mulher circular permeável ao vento

Virgem com pinheiros nos olhos
fêmea com nervos e dunas iguais a explosões

Invoco a madeira o limo o tempo
E entre ventos construo teu abdómen fixo.

(Brandão, 2006: 16)

A arte poética de Fiama nesse poema apresenta a proposta de reescrever o “tempo”, lido aqui como alusão à história, “digitando-o” “para as direcções do vento”. Através da fluidez de sentido metaforizada nos elementos da “água”, da “ave” e do “vento”, pretende construir o objeto permanente do poético (o poema): “teu abdómen fixo” - diversas vezes comparado a partes do corpo feminino: “ovário contínuo onde escuto os objetos/ e os transmito nos dedos”. A escrita também é equiparada ao desejo erótico, e Fiama recorre ao intertexto da tradição das cantigas de amigo, representado em “virgem com pinheiros nos olhos” e “vento”, para sugerir a fecundidade do poético.

Os “Temas” e “Sincronias” desenvolvem os motivos das “Grafias”, porém, apresentam também os percalços e hesitações desta arte poética em procura por sua expressão, já que o “abdómen fixo” do poema acima parece ressoar em “cadáver” dos “Temas” 2 e 3: “Metal, um cadáver metal/ construído em água”, e em “estalactites” ou “lápide de presença incerta” (2006: 17) - os quais trazem, assim como a poesia eugeniana, o elemento mórbido, rígido e estéril para a problemática da composição poética.

Em ambas as poéticas, portanto, revela-se, por um lado, a exploração da linguagem poética como alternativa a um real saturado e esvaziado de sentido, a “aceder a um mundo situado além daquele que era veiculado pela língua no seu uso comum” (Martelo, 2007: 24); e por outro, o sentimento trágico diante da dificuldade da poesia em manter sua capacidade de resistência. Dessa maneira, signos fluídos como o da “ave” apontam, em ambas as poesias, para a transitoriedade da vida moderna e

do canto, vivenciada tanto em sua face bela quanto em sua face mais assombrosa e angustiante.

Bibliografia

- ANDRADE, Eugénio (1966). *Poemas – 1945-1965*. Lisboa: Portugalíia.
- _____. (1980). *Poesia e Prosa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional.
- _____. (Nov. de 1990). Entrevista em *Macau*, N. 29, Macau: Imprensa Oficial.
- BENTO, José (1971). “Poemas de Eugénio de Andrade”. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*. Porto: Inova.
- BOECHAT, Virgínia (2011). “Do fogo descer à neve com Eugénio de Andrade”. In: ALVES, Ida (org.); MAFFEI, Luis (org.). *Poetas que interessam mais: estudos sobre poesia portuguesa contemporânea*.
- BRANDÃO, Fiama Hasse Pais (2006). *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CRUZ, Gastão (1973). *A poesia contemporânea hoje*. Lisboa: Plátano Editora.
- _____. (1971). “Função e Justificação da metáfora na poesia de Eugénio de Andrade”. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto: Editorial Inova Porto.
- DOLEZEL, Lubomír (1990). *A poética ocidental*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRA, Vergílio (1971). “Breve périplo vocabular da poesia de Eugénio de Andrade”. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto: Editorial Inova Porto.
- GUIMARÃES, Fernando (2002). *A poesia contemporânea portuguesa*. V.N. Famalicão: Quasi edições.
- LOURENÇO, Eduardo (1971). “A poesia de Eugénio de Andrade”. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto: Editorial Inova Porto.
- MARTELO, Rosa Maria (2007). “Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961”. In: *Vidro do mesmo vidro*, Porto: Campo das Letras.
- MURICY, Kátia (1999). “Benjamin: Política e Paixão”. In: *Os sentidos da paixão*, organização de Adauto Novaes. São Paulo: Funarte e Companhia das Letras.

- NAVA, Luís Miguel (1987). *O Essencial sobre Eugénio de Andrade*, Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RAYMOND, Marcel (1997). *De Baudelaire ao surrealismo*, São Paulo: Edusp.
- ROSA, António Ramos (1962). *Poesia, liberdade livre*. Lisboa: Livraria Morais Editora.
- _____ (1971). “Purificação no plano do ser e da linguagem”. In: *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto: Editorial Inova.
- SARAIVA, Arnaldo (1995). *Introdução à poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes (1986). *Portugal Maio de Poesia 61*. Vila da Maia: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

**MEMÓRIA(S) DE UMA VOZ INSUBMISSA:
COISAS QUE NUNCA DE INÊS LOURENÇO**

Cidália Dinis

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Procurei os sentidos
da água corrente, da pedra submersa, do arder
da lenha, do som de passos na areia.
A todas estas riquezas fugidias
chamei alma.

Inês Lourenço (2010: 55)

Uma das características que melhor define a poesia da década de 80 em Portugal é, sem dúvida, a sutura de tendências das décadas anteriores que, partindo do caule, se vão ramificando em diversas direcções e que vão marcando, no entender de Nuno Júdice, quer «um novo realismo» ligado à «revalorização do quotidiano», quer um «acentuar» da tradição pela recuperação de linguagens e modelos do passado; quer ainda por uma espécie de «novo romantismo» característico de alguns poetas que se estrearam na década de 70 (1977: 94-95), mas que continuam, com o seu cunho pessoal, a definir e a determinar as décadas posteriores, como constitui exemplo o caso de José Agostinho Baptista.

São poetas que evidenciam, claramente, uma «disforia compreensível em relação a quaisquer uniões que pudessem querer estabelecer entre si» (Mãe, 2003: 34). Obviamente, que esta disforia perante *agrupamentos* não deve ser entendida como uma quebra do intento de participação, mas antes como uma intervenção atenta e cuidada na diferenciação, inovação ou mesmo criação da poesia. Na realidade, uma das características mais interessantes, dos poetas de 80, segundo valter hugo mãe,

«terá que ver com a convicção de que ainda é possível escrever poesia com novidade e diferença avançando sem receios para espaços poéticos dotados de uma rara criatividade, onde é visível uma participação na abertura de um tempo em que os criadores se dividiram, um a um, por textos e contextos extremamente autónomos» (Mãe: 2003: 34): Inês Lourenço, Daniel Maia-Pinto Rodrigues, José Emílio-Nelson, Adília Lopes, terão pouco que ver uns com os outros, sobretudo quando no universo literário de cada um confluem vivências e situações multifacetadas que marcam um percurso dotado de inspiração e de rara criatividade.

É, precisamente, neste cenário de tendências tão opostas ou mesmo contraditórias que – embora votada a uma discrição imerecida – Inês Lourenço surge como poetisa representativa dos anos 80.

Inesgotável! Inesgotável na *voz impressa*, no *tempo*, no *corpo*, na *alma*, na *morte*, na *mulher*, na «lâmina implacável do tempo». Inesgotável nas *coisas que nunca* deveriam perecer – assim se define a poesia de Inês Lourenço.

Com efeito, toda a sua progressão textual faz-se no sentido de «uma mais alta definição da voz poética, passando por experiências de dicção em que se podem distinguir essencialmente três momentos» (Braga, 2001: 92) cruciais: uma primeira fase, marcadamente *engagée*, feminista e contestatária, a que correspondem *Cicatriz 100%* e *Retinografias*; uma segunda fase, da qual fazem parte *Os Solistas*, onde se assume uma atitude mais distante, descomprometida e mais irónica, sarcástica, em que se esboça os vectores axiais da sua poética; e um terceiro momento, que se inicia com *Teoria da Imunidade* e se estende por *Um Quarto com Cidades ao Fundo*, *A Enganosa Respiração da Manhã*, *Logros Consentidos*, *Disfunção Lírica* e pelo seu último livro *Coisas que Nunca*, no qual Inês Lourenço opta, manifestamente, por uma poesia mais próxima da realidade, comprometida com o quotidiano, o minimalismo, sempre com a «acidez cortante de uma ironia iconoclasta» (Braga, 2001: 92).

Destes três momentos ressalta, segundo Isabel Allegro Magalhães, «um universo de sensações que são o lugar de arrebatamento, com o desejo e a imaginação a convocá-las, uma epistemologia dos sentidos, que constrói o erotismo e a sensualidade na relação com os seres, os acontecimentos, a corporeidade da existência» (Seixo, 2001: 174-176). No seio dessa fixação com o comum da vida, onde são fotografados peque-

nos nadas, constantes do presente ou da «decantação da memória» (Seixo, 2001: 174-176), o ritmo *involuntário* da vida invade-nos *doce-mente* a alma. Desse ritmo «intensamente irregular/ ofegante ou sísmico» (Lourenço, 2010: 12) esboça-se *Coisas que Nunca*, livro feito de sucessivas reinvenções, de múltiplos sentidos ou sem-sentidos, onde a voz da poetisa pulsa como «lâmina implacável do tempo», despedaçando «os músculos dos sentidos» e a escrita e o corpo se fundem num só:

Reescrita

Fender os versos
com a lâmina implacável do
tempo. No umbigo do poema cravar
o sabre rente às vísceras dos verbos,
à linfa de adjetivos. Despedaçar
os músculos dos sentidos. Abrir
a rede viária do sangue. Romper
a velha epiderme.

(Lourenço, 2010: 19)

Engana-se o leitor que pensa encontrar na sua obra uma poética mais ligada ao instinto carnal, voltada para uma recondução do indivíduo às suas raízes, à sua animalidade. Nela encontramos antes a Memória, a Alma, o Corpo como imagem, na procura do verdadeiro sentido das *coisas* ou do despedaçar dos sentidos.

Mas, se esta procura incessante pela realidade concreta, do dia-a-dia, vinha já sendo esboçada desde o seu primeiro momento – com *Cicatriz 100%* – é, agora, com *Coisas que Nunca*, que a poesia de Inês Lourenço ganha contornos mais nítidos e encontra no quotidiano o *Corpus* da realidade nua e crua que pretende fotografar, onde o comum da vida não é mais do que o sopro da vitalidade, da temporalidade.

Coisas que Nunca é, pois, o reflexo de uma voz que num percurso de vinte anos se foi delineando, num progressivo e contínuo amadurecimento, assente simultaneamente numa poética de sabedoria e da emoção concebida pela razão. Desde sempre, e segundo valter hugo mãe, que a «escrita desta autora se faz desse estar acima parecendo levar o

chão nos pés, ou vir ao chão suportando o céu nas mãos» (Mãe, 2003: 15 de Março). É do encontro com a memória, a infância, o corpo, a cidade, o espaço, com a transfiguração do quotidiano e a circunstância que a sua poesia espelha uma (in)temporalidade renovada e inovadora, como se verifica no poema que se segue:

As raparigas da Foz há muito deixaram
de enlaçar os bilros sobre as almofadas.
Já não imitam nos meandros da renda o desenho
das ondas. Nem esperam, rodeadas de filhos pequenos

o regresso do seu modesto ulisses. Hoje
trabalham na *pizzaria* ou servem *pregos e finos*
na esplanada. Com um pouco de sorte fazem
um Curso de Gestão ou de outras ciências
ocultas para gáudio da família que as vai
ver desfilar no *Cortejo da Queima* e noutras
praxes saloias que a turba não dispensa.

Também há as outras, que ao certo não
sei o que fazem, mas que ainda debutam
aos dezoito anos ao som de *O Danúbio Azul*,
com reportagem na imprensa rosa.
Mas o certo é que o mar da Foz não desbotou
jamais a sua cor atlântica, nem desistiu
desde há milénios de receber o Douro,
embora os caranguejos, as lapas
e os *beijinhos* nos tenham abandonado
como as histórias de antigos piratas e Robinsons
deixaram os nossos sonhos.

O mar da Foz envolve na salina rebentação
aquele poderoso rio, que apesar de retido
em comportas de barragem, incorpora
desde a nascente o corpo feminino

das ribeiras que para ele correm ainda
como rendilheiras, no regresso dos barcos.

(Lourenço, 2010: 25-26)

Mais do que uma «recolha de contida e rigorosa escrita», esta obra, marcada por uma alternância entre poemas curtos e longos, reflecte toda uma lógica assente numa sequencialidade orgânica e vincadamente serial, isto é, compõe-se de poemas claramente entrelaçados, numa límpida construção que prende e envolve de forma poderosa o leitor. Inês Lourenço é, desde logo, «criadora de ponderado verso, como verso calibrado por metrónimo, cortado por mão segura» (Mãe, 2003: 35). Como uma faca. Sem paragens inúteis. Vertiginosamente, em que tudo é dito de forma lapidar e cristalina. Exemplo disso é o poema que se segue, em que a simples evocação das «mulheres de canastra à cabeça», não é mais do que o regresso a memórias de uma experiência outrora vivida, não perdendo porém o tom sarcástico e mordaz:

Crónicas

Mulheres de canastra à cabeça, que num recôncavo
de esquina, não calcetada, onde uma nesga
de terra desmentia o urbanismo
invasor, mijavam de pé
com rara pontaria dissimulando
entre as grossas saias, as
pernas afastadas. Não usavam cuecas
tal como uma modelo da *Vogue*,
cujo profundo decote dorsal,
prolongado abaixo da cintura,
as abolia.

Coincidências
da baixa plebe
e da alta-costura.

(Lourenço, 2010: 27)

Oscilando entre uma escrita marcada por um universo feminino, sem ser feminista, e uma apurada sensibilidade do mundo, os seus textos são o reflexo de uma voz que espicaça a moralidade caquética da sociedade pequena, do quotidiano repetitivo, de um tempo marcado pela disforia:

Recado a um Jovem Poeta

Continua agreste para o mundo
e conforta-nos com a lucidez
do teu desconforto nas palavras
de todas as horas, limpas de
hemorragias órficas. O novo Castelo
de Duíno (ou outro qualquer)
é um terceiro andar, sem ascensor,
onde Lou-Andreas-Salomé deixou
de velar com elegância
a angústia.

(Lourenço, 2010: 40)

Depois de *Logros Consentidos* e *Disfunção Lírica*, Inês Lourenço, assume agora em *Coisas que Nunca*, uma voz cada vez mais satírica e socialmente crítica, que não teme transfigurar a realidade pela lente disfórica da ironia, revisitando a tradição mas preterindo os cómodos sofás do *mainstream*. A arte poética, bem como uma clara consciência do pequeno papel que cabe à poesia neste início de século, são temas transversais a uma obra onde a mulher, os *outros*, a língua portuguesa, as outras artes, mas também o envelhecer e a doença, são assunto para versos que não prescindem de um delicioso tom sarcástico e viperino.

É nesta capacidade de conferir ao discurso um outro olhar sobre as coisas, sobre as circunstâncias do mundo, que a sua poesia se reveste de originalidade, inventando e reinventando-se de «sentidos»:

Poema do dia Seguinte

Talvez ignores ainda
que não confio no poder dos versos,

que assim como os deuses
são um mero álbi de sentidos
duvidosos.

Mas, sem poder nenhum
os prefiro, livres na sua inteira
inutilidade. Restam-nos a roupa enxuta
de improváveis viagens, e sempre
o melhor vinho da colheita
por haver.

(Lourenço, 2010: 39)

Em *Coisas que Nunca*, mais do que uma atenta observação da realidade que a rodeia, realidade que é tempo, corpo, alma; o leitor é não só reconduzido pelos meandros da memória, como também é confrontado com curiosos retratos dos anseios e das decepções do quotidiano. Aqui a palavra fácil ludibria a tensão, o sonho é sufocado pelo desalento, por *coisas sem ocidente*:

Coisas que Nunca

Coisas que nunca tivessem ocidente. Crianças
que nunca envelhecessem. Rios
que não desaguassem. Coisas
sem o engodo de crescer
em direcção à morte.

(Lourenço, 2010: 18)

Fernando Pinto do Amaral (1982) e João Barrento (1996: 79-94), entre outros, analisando a poesia portuguesa da pós-modernidade, diagnosticaram-lhe um generalizado e «difuso sentimento de melancolia». Ora, em Inês Lourenço não encontramos propriamente um fio condutor impregnado de melancolia, mas sim um turbilhão de sensações, resultantes de uma voz insubmissa, que não esconde uma genuína vontade de transgredir, de sacudir mentalidades, recorrendo para o efeito a um tom corrosivo, sarcástico e mordaz, como se verifica no poema que se segue:

Mamografia de Mármore

Deliciam-me as palavras
dos relatórios médicos, os nomes cheios
de saber oculto e míticos lugares
como a região sacro-lombar ou o tendão de Aquiles.

Numa mamografia de rastreio
a *incidência crânio-caudal* seria
um bom título para uma tese teológica.

Alguns poetas falam disso. *Pneumotórax*
de Manuel Bandeira ou *Electrocardiograma*
de Nemésio, para não referir os vermelhos de hemoptise
de Pessanha ou as engomadeiras tísicas
de Cesário.

Mas nenhum(a) falou (ou fala)
de mamografia de rastreio. Versos dignos
só os de mamilo róseo desde o tempo
de Safo ou de Penélope. E, de Afrodite
enquanto deusa, só restaram óleos e
mamografias de mármore.

(Lourenço, 2010: 41)

Pedra angular da sua obra é também o pacto que a sua poesia estabelece com a força pura da palavra – o Verbo. Ao alternar imagens exteriores com interiores, numa luta anunciada com o tempo, a palavra não é mais do que a «difícil arte de não-ser, nem umas coisas nem outras» (Lourenço, 2010: 17):

Para uma Poetisa

Penteei os meus poemas com madeixas
claras. Com elegância os lugares

e os dizeres. Só receio se, na
compostura dos meus versos, não
consegui decompor o Tempo.

(Lourenço, 2010: 52)

Mais do que uma poética como limiar para uma reflexão sobre a transfiguração do quotidiano, a vivência que decorre do encontro com a poesia de Inês Lourenço apresenta-se como um universo labiríntico onde se realça, em antagonismo com *modernices* efêmeras e destituídas de sentido, todas aquelas coisas que nunca deveriam perecer, mas antes constituírem-se como alimento da memória – a começar pela nossa própria infância, com todos os estímulos que lhe deram e nos dão consistência. O regresso à infância, bem como a outras experiências, dá assim lugar a uma poesia de matriz urbana, atravessada pelo distanciamento de uma identidade que não se revê nem no cenário, nem na experiência, mas que se constrói nela e através dela. Constitui exemplo o poema que se segue:

Berceuse

Canção de embalar é talvez
demasiado melódico e além disso
um desuso. Já ninguém canta a adormecer
os filhos. Coisa imprópria para o crescimento
de criaturas autónomas
e hiper-activas que devem fugir
ao sedentarismo e à obesidade.
O *Canal Panda* faz isso muito melhor
ou qualquer brinquedo mecânico e perfeito.

Também já ninguém canta
nos lavadouros públicos ou nos campos. Os
únicos campos onde se cantam *as brumas*
da memória são os estádios (...)

(Lourenço, 2010: 23-24)

Com este suave desmontar da realidade circundante, Inês Lourenço conquista o leitor e convida-o a participar das suas tentativas de restauração da ordem mental e afectiva no seu mundo compartilhado, de cuja reorganização todos podem fazer parte. Só a poesia na sua plenitude poderá ser a *lâmina implacável* da memória e dar cor às coisas que nunca:

Becos

Nos velhos filmes de capa e
espada, tantas vezes os jogos
mortais de esgrima confinavam
os heróis aos recantos de ruelas
sem saída.

Também um livro de poemas
é um antigo beco onde a mortalidade
da esgrima subsiste. Mas é sempre possível
escalar telhados escorregadios e emboscar-se
numa qualquer viela
inventada.

(Lourenço, 2010: 28)

Bibliografia:

- AMARAL, Fernando Pinto do (1982), in *Na órbita de Saturno*. Lisboa: Hiena.
- BARRENTO, João (1996). «O Astro Baço – a poesia portuguesa sob o signo de Saturno», in *A Palavra Transversal*. Lisboa: Cotovia.
- BRAGA, Daniela (et al.) (2001). «Inês Lourenço – Um Quarto com Cidades ao Fundo», in *Apeadeiro, revista de atitudes literária*. n.º 1. Vila Nova de Famalicão: Ed. Quasi, Primavera.
- JÚDICE, Nuno (1977). *Viagem por um século de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Relógio d'Água. Junho.
- LOURENÇO, Inês (2010). *Coisas que Nunca*. Lisboa: & etc.

MÃE, valter hugo (2003). «Métodos de Encantar Incautos», in *suplemento Mil Folhas* do jornal *Público*. 15 de Março.

MÃE, valter hugo (2003). «Inês Lourenço e José Emilio-Nelson: a poesia de 80 em dois exemplos fundamentais», in *Esquina do Mundo – Centro de Estudos Ferreira de Castro* . n.º 1 Dezembro. Vila Franca de Xira: Ed. Colibri.

SEIXO, Maria Alzira (et al.) (2001). «Inês Lourenço», in *Vozes e Olhares no Feminino*. Porto: Ed. Afrontamento.

QUALQUER COISA ENTRE NÓS

Aline Pupato Couto Costa
PG / UFRJ

Em amor infinito bem podem caber distâncias infinitas
Padre António Vieira

Proponho-me, nesta breve comunicação, relacionar os poemas de Ana Luísa Amaral, poeta dos anos 90, à temática do “Retorno do Épico na Poesia Portuguesa do Século XX”, que tem por objetivo a interpretação das palavras **entreditas**, em hipótese de construção lingüística por correspondências, versadas em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, onde, como afirma Jorge Fernandes da Silveira, a poesia aprende a dizer, soletra, diz, e ensina a dizer, escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão. Escrita em movimento, inter e *trans*-textual. É fluxo e interfluxo.

Em *Qualquer coisa de intermédio* (Amaral, 2005: 14), um dos mais famosos poemas de Ana Luísa Amaral, do seu primeiro livro *Minha Senhora de Quê*, publicado em 1990, suscita, desde o vocábulo titular, um estar entre, intermédio entre o que se sabe e o que não se sabe, entre aquilo nomeável e o que ainda não se consegue nomear; é ainda “qualquer coisa” (Amaral, 2005: 14), espaço de certeza e dúvida, espaço intervalar entre linguagem e intuição.

Do uso marcante da condicional *se*, verifica-se um sujeito que se experimenta ser um outro, em jogo sensorial estético entre o desejo e o real. É no curso do imaginário poético que se dialogam dois tempos: o passado, de Fernando Pessoa, em “angústia dividida em tantas partes” (Op. cit.: 14) e o futuro, Ana Luísa Amaral, “eu, guardador e sonhos.” (Op. cit.: 14). Se do passado vê-se algo a construir-se; no futuro, tudo o que se vê é só sonho do *fraco império*. (Op. cit.: 14). No intermédio, Mário de Sá-Carneiro, poeta inacaba-

do, como inacabada é a História de Portugal, potências findas em estado de suspensão, como *Se fosse um Intervalo* (Amaral, 2009).

E em *Uma Constante da Vida*, Ana Luísa diz: “Errámos junto / à História, [...], Errámos / pela História, [...], Errámos nas Histórias / de encantar, [...], Voltaram as sereias [...] sem nunca terem nem sequer partido” (Amaral, 2005: 292). Tais versos dialogam com Camões: “Errei todo o discurso dos meus anos” (Pessoa, 1997: 134), em desconcerto com o mundo. Mas, em diagonal, obliquamente, *à linha recta* (Pessoa, 1997: 134), de Álvaro de campos, a história se constitui em seu vagar, no que há de intermédio entre o irracional e a razão - ao lado da cisão, entre política e religião, e do vitral – espelhamento entre o real e o irreal; “tal que o sonho” (Op. cit.: 292). Dialoga também com Vieira num voltar sem partir, paradoxal e ambíguo, pois “partir” é ir, mas também é partir-se, quebrar-se, dividir, *Coisas de partir*¹. Se o Sermão da Sexagésima (Vieira, 2003: 131-132) ensina a arte de pregar, aqui, ensina-se a arte do fazer poético.

E disse assim Vieira:

O sermão há de ter um só assunto e uma só matéria. Por isso Cristo [...] semeou uma semente só, e não muitas, porque o sermão há de ter uma só matéria. [...] Quem semeia misturas, mal pode colher trigos. [...] Há de tomar o pregador uma só matéria, [...], há de dividi-la para que se distinga, [...], e depois disto há de colher, há de apertar, há de concluir, [...]. isto é sermão, isto é pregar.

(p. 131-132)

E, assim, “A história junto / à História” (Amaral, 2005: 293), onde arte e política se unem; “a enxada quebrada” (Op. cit.: 293), “de pés quase quebrados” (Silveira, 2009: 2), como diz Luiza Neto Jorge, em “O Poema Ensina a Cair”, fragmentos de tempo, memória, desejos... coisas partidas pelo chão.

E assim também *se eu fosse o outro* (Amaral, 2005: 14), “dividido e inteiro” (Op. cit.: 14), “ditado de exageros” (Op. cit.: 14), falar-te-ia em “ingleses versos” (Op. cit.: 14), porque o eu, agora, é estrangeiro de si

¹ Referência ao livro de Ana Luísa Amaral, publicado em 1993.

mesmo. Entre mim e o outro; ou entre mim e mim mesmo, um “pilar da ponte de tédio.” (Carneiro, 2008: 234) “E hoje, quando me sinto, / É com saudades de mim.” (Amaral, 2005: 14).

Ao avesso do épico longo, ao narrar uma nova nação; há o gênero épico breve, proposição dada inicialmente por M.S. Lourenço, filósofo e poeta, ao narrar um novo sujeito, fruto do processo em que o Estado rompe e corrompe maquiavelicamente o diálogo entre o poeta épico e a nação (Silveira, 2009: 5). Poética da subjetividade, como diz Jorge Fernandes da Silveira, una e múltipla, onde o ir e vir estão em movimento na alma. Ideia, esta, temporal e espiritual na qual o sujeito funda um novo tempo para si próprio. Pois, como diz Eduardo Lorencço em *O Labirinto da Saudade*,

Chegou a hora de fugir para dentro de casa, de nos barri-
carmos dentro dela, de construir com constância o *país*
habitável de todos, sem esperar de um eterno *lá-fora* ou *lá-*
longe a solução que como no apólogo célebre está enterra-
da no nosso exíguo quintal.

(Lourenço, 2001: 51)

E é neste contexto, em percurso interior, em fuga para dentro desta casa portuguesa, *dividido*, que nos fala o eu-poético de Ana Luísa Amaral, em *As ligações Perigosas das sinapses* (Amaral, 2005: 354):

Nos bastidores de dentro,
ausente espectador,
ausente espectro de feroz toada:
o neurônio sorri,
e, dividido, mais se rejubila.

Em *Paraísos* (Amaral, 2005: 293), de *Às vezes o Paraíso* (2000), “a cena”:

A cena agora: o tempo a esbracejar neste
Café, uma mesa limpíssima,
Chão a fingir-se de azulejos brancos,
Sem vestígios de pó.

O espaço invocado é o do não-lugar, conceito de Marc Augé, antropólogo francês para designar um espaço de passagem, comum, incapaz de qualquer tipo de identidade. É, pois, o café o não-lugar poético, desencadeador de mim mesmo. O café passa a existir em mim, através de mim, num *tempo a esbracejar*, a abrir-se e a esbravejar, grito metafórico temporal associado ao Velho do Restelo de Camões. A mesa, lugar de criação poética por excelência, limpíssima, vazia, em meio a pó suspensos. É preciso esquecer o pó do passado, que “nos corrói como raiz” (Lourenço, 2001: 21), para suportar o presente. Pó, resíduo, tal qual o poeta, sem abrigo. Solitário, à mesa, o poeta faz seu poema. Solidário, no interdito entre as palavras **entreditas**. Fugaz prazer de **refazer** a História, o “fraco Império” (Amaral, 2005: 14). **Reaprender** a dizer “coisas enormes numa pequena língua” (Op. cit.: 14) **no**ssa. Reinventar “a palavra, [...] reticente” (Amaral, 2005: 308). Inaugurar um novo tempo. Inaugurar-se num corpo confiscado da linguagem, “a escorrer de um para o outro” (Amaral, 2005: 14).

Do livro *Às vezes o Paraíso*, de 1998, *Espaços de Permeio* observa-se a construção intervalar anunciada por vocábulos, orações e composição do poema num tempo que é decorrido *à pressa*: “Sonho-te à pressa / entre coisas a despropósito, [...], Só invadies-me o espaço / entre o meu espaço à pressa, [...], Um sonho inoportuno entre o meu dia / e tantas coisas”. (Op. cit.: 280-281). Há entre o chão e o tecto proposto, um “privilégio de imagem” (Op. cit.: 281). E o sonho: consciência do disfarce, irreal, a passar além do chão e do teto, num sonhar *lentamente, devagar, com por menores lentos* (Op. cit.: 281). Como em *Quase*, de Sá-Carneiro, “Para atingir, faltou-me um golpe de asa... / Se ao menos eu permanecesse aquém...” (Carneiro, 2008: 244). Na perspectiva de Augé, o excesso de espaço, paradoxalmente, constitui-se pelo encolhimento do mundo, o menos que é mais, também visto em *Paraísos*: “Ganhar / menos devido, mas é o paraíso / tão melhor” (Amaral, 2005: 293). O excesso produz os não-lugares por onde circulam pessoas e bens: “O paraíso / em excesso e circular” (Op. cit.: 293). No avesso, o jogo irônico circulando entre o real e o irreal, entre o lugar e o não-lugar: “na televisão, os anúncios a sério / como guerra, / abolido racismo, abolidas / diferenças, o paraíso. Deus / é branco e homem” (Op. cit.: 294). Há, pois, que alargar fronteiras e em *censura*

*nova*², como afirma Manuel de Freitas, ou seja, no imaginário, descobrir qual “sonho / megalômano escondido” (Amaral, 2005: 294) e “quem oprime quem / e é oprimido” (Op. cit.: 294). “Paraíso em [...] desconserto” (Op. cit.: 295). Assim nasce a poesia, “em língua de opressor” (Op. cit.: 294), instrumento do fazer poético, *na cisão* (Op. cit.: 354), em brevidade crepuscular:

Nesse estado de caos
em campo e cais
– soberbo

na cisão

Em conformidade com seu tempo, pós anos 90, é presente na construção de Ana Luísa Amaral, a idéia de arquivamento, como se vê em *As pequenas gavetas do amor* (Op. cit.: 393), do livro *Imagias, 2002*:

Na memória mais funda guardarei
Em pequenas gavetas
Palavras e olhares, se for preciso:
Tão minúsculos centros
De cheiros e de sabores

Ao entrar no arquivo da textualidade poética, a história é revista. Poesia torna-se testemunho, sintoma de um tempo. Lembrar-se-ão, como não, de Jorge de Sena³. Assim, também Ana Luísa Amaral, ao dialogar com o poeta quando escreve *Metamorfoses* (Amaral, 2005: 366) e *Um*

² In: *Spot*.

³ Faço menção à poesia do testemunho de Jorge de Sena, assim definida pelo próprio autor: *Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia, cuja melhor arte consistirá em dar expressão ao que o mundo (o dentro e o fora) nos vai revelando, não apenas de outros mundos simultânea e idealmente possíveis, mas, principalmente, de outros que a nossa vontade de dignidade humana deseja convocar a que o sejam de fato. Testemunhar do que, em nós e através de nós, se transforma e por isso ser capaz de compreender tudo, de reconhecer a função positiva ou negativa (mas função) de tudo [...]*. In: Sena, 1988, apud. Santos, 2006, p.165.

pouco só de Goya: Carta a minha filha (Op. cit.: 349). Ambos do livro *Imagias*, 2002.

Já em conclusão, *Entre o inferno e os anjos* (Op. cit.: 380), em retornado épico breve, o eu e o verso se confundem em um só, no não-lugar da marcada condicional “Se o amor se vestisse de sentidos” (Op. cit.: 380), “Talvez um intervalo cósmico / a povoar, sem querer, a vida” (Op. cit.: 473): *A Génese do Amor*.

Há literatura que fala do que está
a montante do amor,
mas não lhe está – eros, tanatos,
a sua ligação, o seu estar-
entre-estar. [A Génese do Amor, 2005]

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ana Luísa. *Poesia Reunida 1990-2005*. Edições Quase. Portugal, 2005.
- _____. *Se fosse um intervalo*. Dom Quixote. Portugal, 2009.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- CAMÕES, Luís de. *Luís de Camões - Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CARNEIRO, Mário de Sá -. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Gradiva Publicações. Lisboa, 2001.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *Se fosse um intervalo, de Ana Luísa Amaral: um tempo de nervura / acesa* _____. Porto, 2009.
- PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. São Paulo: O Globo, 1997.
- SANTOS, Gilda (Org.). *Jorge de Sena: Ressonâncias e Cinquenta Poemas*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O retorno do épico – a nau e a nave*. Rio de Janeiro, 2009.
- VIEIRA, Padre António. *Sermões: Vieira*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.

EXPERIÊNCIAS DO URBANO NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA¹

Ida Alves

Universidade Federal Fluminense / CNPq

Em Portugal, com inegável tradição poética, a poesia foi sempre, como escreveu o poeta e crítico Gastão Cruz, “talvez a mais moderna das artes. Ou seja, a mais obstinada nas suas buscas, a mais inquieta na organização do seu discurso.” (CRUZ, 1999: 212). Mesmo na contemporaneidade, em que se discute tanto a ausência de leitores de poesia ou a possível ultrapassagem do texto impresso por novas mídias, a produção lírica portuguesa apresenta vitalidade digna de nota, com a convivência intensa entre nomes mais do que referenciais dessa produção e novíssimos poetas que vêm a público dizer a sua palavra, ainda que em tiragens pequenas e em editoras de pouca projeção.

É no conjunto dessa escrita mais recente, considerando o período dos anos noventa até agora, que desejo evidenciar a força de um tema muito sintomático das tensões e problemas da sociedade atual. Trata-se da vivência urbana no que tem de mais radical em termos de embates existenciais e sociais experimentados por sujeitos que se confrontam com novas percepções do espaço e do tempo. Poéticas assumidamente topológicas, e em relação a isso lembro outro nome fundamental da crítica literária portuguesa, Eduardo Prado Coelho, defendendo o estatuto topológico do autor², o sujeito lírico que nelas se configura tem na visão

¹ Uma versão completa dessa comunicação foi publicada no artigo “Cruzamentos urbanos na poesia portuguesa contemporânea” publicado na *Revista Via Atlântica* (USP), v.15, p.205 - 222, 2010.

² “[...] o estatuto do autor no processo de produção literária não é um estatuto psicológico (uma entidade psíquica unificada), mas um estatuto topológico (um lugar onde e donde). COELHO, 1972: 299.

o seu mais agudo sentido para perceber o mundo, percorrendo ruas de grandes e pequenas cidades, atravessando seus jardins e praças, ocultando-se em prédios e cafés, de onde observa os cotidianos gestos citadinos que revelam banais histórias diárias, na realização do movimento de que fala Merleau-Ponty: “O olho é aquilo que foi comovido por um certo impacto do mundo e que o restitui ao visível pelos traços da mão.” (MERLEAU-PONTY, 1997: 263).

Um contraste muito significativo nessas poéticas efetiva-se na relação entre natureza e realidade urbana³, numa reatualização crítica da tradição pastoral⁴ crítica que demonstra os impasses de uma subjetividade que se sente mal situada. O sujeito contemporâneo vivencia com mais constrangimento físico e moral o *estranhamento* e o *desencontro*⁵ frente à realidade das cidades transformadas velozmente, com consequentes e fundas perdas de memória afetiva construída a partir de lugares e das pessoas que os ocupavam.

No fundo, por trás das imagens de campos e cidades que se erguem nessas poéticas, fala-se de um núcleo teórico muito atual: a paisagem como *estrutura de sentido* e como esta se tem tornado, especialmente no contexto cultural europeu, objeto de problematização e questionamento. É claro que o acirramento de debates ambientalistas e consequências ecológicas decorrentes da destruição cada vez mais visível dos recursos naturais fomentam esse interesse, mas, mais do que isso, acentua-se a necessidade de refletir sobre modos contemporâneos de habitar o mundo e de habitar a arte, de viver em culturas em rápida e incontável transforma-

³ Num clássico dos estudos sobre campo e cidade, Raymond Williams, *O campo e a cidade* (tradução brasileira de 1990), afirma algo que vem orientando nossos estudos sobre o espaço urbano: “Pois a cidade não é apenas, dentro dessa perspectiva, uma forma da vida moderna: é a consciência física de uma consciência moderna decisiva.” (p. 323).

⁴ Afirma Greg Garrard, em *Ecocrítica* (trad. Bras. 2006), p. 55: “Desde as reações poéticas do movimento do romantismo à Revolução Industrial, a pastoral tem moldado de forma decisiva nossas contribuições da natureza. [...] Nenhum outro tropo está tão profundamente arraigado na cultura ocidental, nem é tão profundamente problemático para o ambientalismo.”

⁵ Utilizamos aqui categorias exploradas por Ana Fani Alessandri Carlos em seu estudo *Espaço-tempo na metrópole*, Contexto, 2001, ao discutir a “reprodução do espaço social”. Cf. Capítulo “A dialética do estranhamento-reconhecimento”, p. 328 e seguintes.

ção. É nessa direção, por exemplo, que se desenvolvem com mais densidade estudos da geografia cultural e os diálogos entre essa grande área e outros domínios como a literatura, a filosofia e a antropologia.

Também no panorama da poesia portuguesa mais recente reencontramos renovada a questão da paisagem. Como sabemos, sempre foram recorrentes nessa produção duas contruções imagéticas fortes: o mar, como ânsia do horizonte, da outridade, e a terra, para um país de tradição agrária, espaço de enraizamento. Ao longo da literatura do século XX e especialmente nas suas últimas décadas, porém, deslocaram-se de maneira mais evidenciada esses dois espaços imagéticos em prol da expressão estética da cidade, afirmando-se novas demandas de enunciação do espaço. Frente a esse panorama, a ausência de paisagens naturais ou a certeza de sua degradação tornaram-se indicações constantes na poesia mais recente, demarcando-se o domínio cada vez mais sufocante de lugares fechados em que se refugiam os sujeitos em busca de um posto mínimo de observação do mundo: os cafés, os quartos de pensões ou de hotéis, os carros, os comboios, figurando-se sentimentos de indiferença, de desencontro e estranhamento. Para o olhar que se volta para fora, há uma constatação irremediável: a ocupação dos lugares por restos do consumismo, pelo lixo produzido, metáfora capital para a escrita deste tempo marcado pelas ruínas da história e da memória.

No recorte de tempo já indicado, alguns poetas portugueses certamente se destacam ao provocarem de forma recorrente essas questões. Reúno, na brevidade desta reflexão, somente dois nomes, sem que isso signifique um apontar de grupos ou movimentos, mas apenas o reconhecimento de gestos de leitura que demarcam determinados mapas de escrita, possíveis partilhas, certos cruzamentos urbanos. Destaco jovens poetas ou nem tanto (já ultrapassaram os 30 anos), mas certamente poetas recentes que começaram a publicar e a expor seus trabalhos a partir dos anos 90, como Rui Pires Cabral (primeiro livro de poesia em 1994) e Manuel de Freitas (em 2000), e hoje são vozes com assinalável recepção de leitura e de crítica. Diferentes entre si, manifestam entretanto, de maneira dialogante, uma forte subjetividade urbana e uma relação oscilante entre atração e repúdio pela cidade e consequências de sua expansão. Interessa-me seguir como esses poetas percebem o espaço à sua vol-

ta e como essa percepção é uma construção cultural indiciadora de uma visão reflexiva sobre o mundo que os constitui como sujeitos. Tais percepções se efetivam numa organização imagética que nomeamos como *paisagem*, seguindo a perspectiva analítica de Michel Collot em relação à poesia francesa contemporânea nos seus muitos estudos sobre poesia e paisagem⁶, a partir da “crítica temática” defendida por Jean-Pierre Richards: “[...] la notion de paysage peut-elle être utilisé pour désigner l'ensemble des choix sensoriels révélateurs des grandes attitudes existentielles d'un auteur.” (COLLOT, 1995: 218).

Nesses dois poetas portugueses, a paisagem é uma questão provocativa, principalmente na observação de sua ausência ou na sua desfiguração / instabilidade pelo horizonte de construções urbanas e movimento citadino, já que a produção imagética própria às cidades contemporâneas (a publicidade com seus cartazes, anúncios luminosos, cenários, montagens, etc) revela apenas o efêmero, o passageiro, o transitório. Em seus poemas, o leitor poderá constatar uma escrita problematizada do tempo presente, uma certa nostalgia da pastoral, demarcando-se espaços fechados e opressivos na passagem de uma tradição bucólica para a realidade da cidade moderna e já agora pós-moderna (passe o termo e suas contradições...).

Em decorrência desse quadro de degradação e perda, um tom muito presente nessa escrita é o elegíaco: o sujeito lírico manifesta o desencanto e o sentimento de desabrigo a envolver a memória afetiva pelo confronto violento com os não-lugares que abundam na supermodernidade⁷ (passe esse outro termo...). A elegia, forma poética de grande tradição na poesia lírica ocidental, foi atravessando os séculos e se adaptando a novos modos de percepção e de vivência das transformações do mundo. Na elegia moderna, destacam-se, por exemplo, os poemas de Rainer-Maria Rilke, *Elégies à Duino*, meditação sobre a precariedade do ser. Sobre esses poemas, escreve o ensaísta Jean-Michel Maulpoix: “Não se trata dessa vez de um canto fúnebre ou melancólico, mas de uma verdadeira abertura da palavra à angústia [...] O poeta interroga. Ele se co-

⁶ Ver especialmente COLLOT, 2005. Nas referências bibliográficas indicamos algumas de suas principais obras.

⁷ Seguimos aqui AUGE, 6ª. ed, 2007.

loca como aquele que questiona, antes de ser aquele que celebra ou que se lamenta.”⁸ Seguindo o raciocínio de Maulpoix, podemos dizer que a poesia moderna renova a elegia exatamente tornando-a “le poème humain, par excellence”, na medida em que traz à tona a criatura “na sua precariedade, na sua insuficiência, na sua derrota, e trabalha por reinscrevê-la no mundo com plena consciência de seu divórcio com ele. A elegia é por excelência o poema do ser que *enfrenta* [...]”⁹

E é exatamente por essa perspectiva de enfrentamento que considero haver na poesia portuguesa mais recente uma escrita elegíaca como sintoma de uma experiência física, espacial e temporal dolorosa, de não adesão ao mundo que aí está, e por isso palavra lutuosa de deriva interior e exterior. Os novos poetas, oriundos já de realidades frontalmente urbanas, formados a partir de relações outras com a espacialidade e temporalidade fortemente marcadas pela idéia de velocidade, tornam sua escrita uma interrogação sobre como existir no contemporâneo tão condenado ao efêmero, à indiferenciação e à transformação mercadológica de tudo. Com essa perspectiva, há também nesses poetas um senso agudo de ironia que impede o que poderia se tornar uma aderência excessiva ao lirismo metafísico para reforçar, com distanciamento crítico, a aproximação do concreto, do aqui e agora que é o poema e que é a vida. Representam, de certa maneira, a continuidade daquele poeta sem aura *baudelairiano* pondo em suspeita a própria poesia¹⁰, lançando-se no movimento do mundo. Trata-se então de falar de paisagem e de elegia como configurações de subjetividades outras, híbridas, deslocadas, fragmentadas e precárias. Cria-se igualmente uma relação diversa com o leitor de poesia, esse outro sujeito que segue pelas ruas, acotovelando-se nas multidões cosmopolitas, entregue às dissonâncias do cotidiano, ou, mais recentemente, entregue a uma “topologia eletrônica”, que aboliu a dimensão fi-

⁸ “Il ne s'agit pas cette fois d'un chant funèbre ou mélancolique, mais d'une véritable ouverture de la parole à l'angoisse. [...] Le poète interroge. Il se pose comme celui que questionne, avant d'être celui qui célèbre ou qui déplore”. MAUPOIX (2000: 212)

⁹ “dans sa précarité, son insuffisance, sa défaite, et travaille à la réinscrire dans le monde em pleine conscience de son divorce d'avec lui. L'élégie est par excellence le poème de l'être qui fait face [...]” (MAULPOIX, 2000: 216).

¹⁰ Cf. o estudo de Maulpoix intitulado “Le deuil dy lyrisme”, sobre a elegia contemporânea, publicado em *La poésie comme l'amour* (1998).

sica criando uma transitividade absoluta, um *continuum* insuportável, como discute Paul Virilio (VIRILIO, 2005).

Frente a esse contexto traçado a grosso modo, os poetas aqui chamados respondem de maneira convergente, dando voz a sujeitos líricos errantes e insatisfeitos. O primeiro que destaco, Rui Pires Cabral, já apresenta nos títulos de seus livros essa visão paisagística que marca uma parte da produção poética portuguesa, com sua subjetividade desencantada e deslocada em meio à concretude do mundo: *Geografia das estações* (1994), *A super-realidade* (1995), *Música antológica & onze cidades* (1997), *Praças e Quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006).

É uma poética em que o EU se diz na relação interrompida ou falhada com o TU (o outro, que tanto pode figurar a mulher amada, como a memória dos que se foram, como a escrita). No tom prosaico, discursivo, que vem a caracterizar muito dessa poesia mais atual, narram-se histórias de *personas* desencontradas, descrentes e solitárias. O tom é de ironia mal disfarçada a acentuar o olhar melancólico: “[...] Um ano inteiro não será suficiente / para tudo o que não nos acontece.”, lemos ao final do poema “Lost weekend” (1997: 10). A cidade é o espaço em que se encenam essas histórias e onde circulam predominantemente esses corpos mal situados. O levantamento lexical e imagético ratificaria com facilidade essa negatividade e o tom elegíaco que atravessa a sua escrita: “Eu e tu, que desculpa ainda nos justifica? / A cidade não foi feita para as nossas pretensões, / está apenas alastrada por dentro de nós, crisspção / de pedras e espinhos no laço desfeito entre as veias. / (idem, p.10). Com frequência, nesses poemas, as janelas estão fechadas ou não dão para lugar algum; também a paisagem se ausenta ou se desfigura atravessada pelas paredes, muros, cimento ou enquadrada pelo olhar mi-diático. O olhar do sujeito lírico busca concentrar todas as imagens e construir uma ponte instável entre o imaginário e o real, acentuando-se o movimento contínuo entre o interior e o exterior.

Uma casa foi inventada para sustentar o espaço
sobre aquela praça, obrigava aos caminhos que tomavas,

trazia a claridade em todas as hastes. Por quem esperavas
se a paisagem estava vazia?
[...]
[...] Tu contavas quantos obstáculos os dias traziam
à terra, eram pequenas armadilhas para os teus movimentos.
E desde o primeiro, todos os corpos ganharam a sua distância
como barcos a que não podias dar sentido.

(1997: 24)

É, aliás, bastante interessante o processo de cruzamento entre a interioridade do sujeito e a exterioridade do mundo. Em diversos poemas esse processo é o foco de atenção do gesto lírico, tornando ainda mais aguda a desfiguração do sujeito e da paisagem predominantemente urbana. No poema “China Doll”¹¹ lemos:

Eu ia na passadeira com um propósito mas

a gravata de um homem atirou-me para o coração
do abismo. Uma insuspeitada gravata de seda
com pintas discretas, o catalizador

da vertigem. Aquilo que o vento levantava
na avenida era uma espécie
de música, um barulho de sinos remoto

e descompassado, viam-se algumas flores
a entrar na boca do esgoto como se fosse ali
a casa delas. E sem deixar eco qualquer coisa ruía

nas fachadas, o próprio oxigénio era nesse instante
como uma língua estrangeira. Eu sentia na garganta os
tambores
do sangue e os prédios enfadonhos pulsavam

¹¹ O título do poema é também um cruzamento interessante de referências culturais, musicais, linguísticas que não abordaremos aqui.

na taquicardia, caíam em desamparo

para a cova do meu peito. Do outro lado da rua
um sinal de trânsito foi a minha âncora.

(1997: 31)

A cidade, nessa poética, é espaço ambíguo de repúdio e de atração. Por um lado, o cotidiano urbano é a realidade inevitável desses sujeitos contemporâneos, que se querem cosmopolitas; por outro, há um sentimento doloroso de existência, de opressão, de falha, de estranhamento frente a uma vida cada vez mais sem sentido, mais e mais afastada de uma memória afetiva rica marcada pelo domínio corporal de espaços plenamente habitados e percorridos. Nesse quadro, os poetas são sujeitos que inscrevem no corpo da escrita a fragmentação de corpos massificados que deambulam pelas ruas indiferentes e aprisionam-se em quartos sempre alheios (a Alvaro de Campos...): “Quantas cidades nos acolheram na sua pressentida, / inconsolável solidão? [...] Aqui dentro as persianas / já não fecham como deve ser e nos calendários a natureza / é uma inócua mentira.” (2003: 27), ou “[...] Saíamos para a rua com a noite / adiantada, observávamos o trânsito das tribos / no seu *habitat* natural. E como eram largas as horas / naqueles redutos secretos, como nos convinha a turbulência / nas esquinas, na Gran Vía onde as chinesas vendiam sandes / de frango e pimento. [...]” (2003: 39).¹²

Rui Pires Cabral vem, de livro a livro, partilhando com outros poetas de sua faixa etária um mesmo sentimento de “fora do lugar”, uma escrita onde se repete o advérbio *não*, onde se figura uma vida que já começa na ruína e fora de qualquer ordem. Disso fala bem o poema “Fora do lugar”, do livro *Longe da Aldeia* (2005:32)

A dor é uma desordem inimiga
das palavras com o silêncio todo fora
do lugar. Sabemos tomar um caminho

¹² Como não lembrar de Cesário Verde “O sentimento dum ocidental”: “Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...” ou de Álvaro de Campos, oprimido em quartos de aluguel?

por essa floresta escura? Poderemos
sequer recuperar a pequena bússola partida,
a caneta e o papel, as nossas certezas
de trazer no bolso?

Não nos avisaram contra o medo,
não nos disseram que pode chegar
a qualquer hora, deslealmente,
enquanto o sol dorme na paisagem e as ervas
se levantam para receber o Verão. E agora
que nos perdemos quase, sem mapa ou sentido
que nos sirva, o nosso único guia é o amor
dos que nos esperam numa sala branca
onde o chão nos falta e não há estações.

Perseguir a paisagem nessa poesia auxilia a ver, com acuidade, a problemática relação entre sujeito e mundo a partir de experiências corporais de perda, de degradação ou isolamento, por outro, possibilita reconhecer a sobrevida ainda de gestos de singularidade num tempo de lugares comuns ou não-lugares (o shopping, por exemplo) e de apatia social. Essa preocupação em tornar visíveis histórias privadas e coletivas do cotidiano tem provocado que alguns críticos de poesia portugueses como Joaquim Manuel Magalhães (1981), Fernando Pinto do Amaral (1991) e Rosa Martelo (2004) discutam a hipótese de um novo lirismo figurativo ou da *experiência*, feito de vivências predominantemente urbanas e de um retorno a subjetividades mais confessionais. E tais discussões foram especialmente motivadas a partir de atos de escrita do outro poeta que trago para este diálogo: Manuel de Freitas¹³. Sua poética trata de uma subjetividade muito forte que se reflete num trajeto citadino degradado e artificial: com a natureza praticamente ausente, dominam os espaços construídos e fe-

¹³ Em resenha ao último livro (ou plaquette) do poeta, *Boa Morte* (2008), o conhecido crítico de poesia António Guerreiro afirmou: “[...] julgo poder formular sem grande risco: estamos perante o poeta mais forte da sua geração (e ‘geração’ refere-se a um período de tempo muito mais longo do que a unidade arbitrária da década.)”. (Jornal Expresso, parte Actual, 10 janeiro 2009, p. 28.)

chados da cidade: os prédios, as lojas, os supermercados e, sobretudo, os pequenos cafés, bares, as *tascas*, espécies de cavernas reatualizadas em que os homens se abrigam da solidão e do vazio, sem mais verdades que o façam reconhecer o ideal. A poética de Freitas fala da dor de existir: sua *narração* de mundo é fundamentalmente uma experiência de finitude, de morte, mais acentuada ainda pelo desencontro e pelo cotidiano irrelevante, figurando uma subjetividade aflita e descrente de qualquer espécie de saída deste mundo-prisão. A realidade contemporânea impõe um novo lirismo, o lirismo do instável, do resto, do lixo, reflexo inevitável de uma sociedade de consumo e de espetáculo¹⁴.

Surgido no panorama poético português em meio a uma grande polémica provocada por um prefácio de sua autoria na pequena antologia intitulada *Poetas sem Qualidades* (2002), sobre a qual já me detive em textos anteriores¹⁵, seus livros, em geral breves, em edições simples, por vezes, de exíguas tiragens, têm demarcado um lugar outro atento a este tempo e suas marcas mais evidentes: a indiferenciação, a banalização, a mercantilização de tudo, o processo contínuo de arruinamento de valores e matérias, a apatia dominante. Poética que se afirma longe de qualquer retórica elevada (mas isso pode não ser bem assim...) ou de qualquer espécie de sacração da arte poética, sua palavra glosa a morte em muitas variações, fortemente crítica de si própria e da vida, meditação em tom menor da condição humana ordinária.

Por esse viés de compreensão, podemos dizer que temos diante de nós também uma poética elegíaca¹⁶, na medida em que o tema mais forte é a finitude humana e a certeza de perda e desvalia de tudo frente ao

¹⁴ Há nisso o diálogo com outro poeta, Joaquim Manuel Magalhães, voz dos anos 70 que se tornou uma espécie de consciência crítica para os jovens poetas que viriam depois. Ver seu livro *Dois Crepúsculos – Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*, de 1981.

¹⁵ Cito apenas o mais recente: ALVES, Ida. Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo. In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida. 2008: 118-132.

¹⁶ Explica-nos Jean-Michel Maulpoix: “*Thrène* à l’origine, chant funèbre accompagnée de la flûte, l’élégie fait partie des oeuvres d’esprit funéraire, telles que l’Oraison funèbre, l’Épitaphe, le Tombeau ou le Tumulus. Elle trouve sa place parmi diverses espèces de déplorations. Mais elle tend à se poser elle-même comme la forme la plus pure de la déploration, puisque sa propriété est de bercer la tristesse par le chant.” (2000: 189).

mundo que nos rodeia, tão marcado no presente pelo excesso de técnica, de tecnologias, de informações, de imagens, de artificial vitalidade.

Centro comercial 1

Agora a morte é diferente,
facilitaram-nos o desespero, a angústia
tem já ar condicionado. Em vez
dos bancos de jardim, por certo demasiado
rudes, temos enfim lugares amplos
onde apodrecer a miséria simples do corpo.

Que incalculável felicidade a de percorrer
galerias de nada tresandando a limpeza
e segurança. Aí se abandonam jovens
rebanhos sentados sorrindo ao
vazio palpável, ou ferozmente no meio
dele. Revezam-se – mas quase diríamos
que os mesmos ainda, exaustos
de contentamento. Demos pois as boas – vindas a
esses
heróis do betão consagrado. Só eles nos fazem
acreditar no advento do romantismo cibernético.

É doce a merda que nos sepulta
e o cancro que um dia destes nos matará
há-se de ser muito limpo, quase ecológico.

(2000: 59)

Com um “cenário” urbano, e observo que alguns títulos de poemas são meros endereços de bares, o sujeito lírico deambula por ruas de Lisboa, penetrando em espaços alegoricamente mortais: os cafés, os bares ou tabernas, onde a morte se torna visível nos rostos dos frequentadores e no ambiente que os acolhe. Lemos no poema “Praça das Flores n. 5”, “Tarde chuvosa de Verão a redimir / o luminoso e opressivo cansaço de Lis-

boa. / Abrigo-me numa taberna agora sombria / devido ao cinzento súbito do céu.// Dir-se-ia ter nos meus ombros / toda a tristeza do mundo, ainda que / o mundo pouco valha ao pé desta taberna / na tarde molhada da cidade. E contudo / sinto-me estranho como em qualquer lugar, / espião não da casa do amor mas na da / morte quotidianamente vivida. [...]” (2000: 31, *idem*).

Se aceitamos que a superexposição e a ubiquidade ótico-eletrônica dominam nosso tempo, como sustenta Paul Virílio (1995: 14 e *passim*), acarretando “a crise das referências (éticas, estéticas), a incapacidade de avaliar os acontecimentos em um meio em que as aparências estão contra nós” (p.18), não é difícil compreender como a escrita desidealizada de Manuel de Freitas responde a esse excesso de presença virtual figurando obsessivamente a ausência e a escassez. Sintomaticamente a paisagem natural também se ausenta de seus poemas, e não há qualquer horizonte que não seja o da morte.

Expondo o desabrigo, a solidão e a incomunicabilidade dos corpos, os poemas de Freitas se transformam numa elegia contemporânea, afastada da elegia moderna de Rilke com seu “espaço de abertura máxima da linguagem e do pensamento” (Maulpoix, p. 216), pois a meditação sobre a morte, no poeta português, não é uma questão de linguagem à maneira de Blanchot ou de Agambem (Agambem, 2006), na medida em que sua “língua poética” é provocativamente banal, cotidiana, prosaica, rejeitando a metáfora complexa ou a figuração elevada da linguagem poética. No entanto, essa banalidade e simplicidade estrutural acabam por sustentar um discurso poético conceitualmente alegórico, em que se avolumam as imagens do arruinamento do espaço e do tempo, as tensões existenciais e afetivas, as antíteses e paradoxos. Os poemas tornam-se lápides, configuram-se como espaços fechados de ausência e perda, câmaras mortuárias onde se diz o luto sem solução.

Não vale a pena empurrar o discurso
até aos nulos e fulgurantes
limites da linguagem. Não vale a pena
nomear o vazio com palavras mais estéreis ainda.
Que pereça sozinho este mundo onde

por descuido regressámos a um corpo
e lhe ensinámos a ruína, os vários
rostos da morte.

[...]

Tudo existe mas nada é real,
nem sequer o vazio. Digamos adeus
à alma que se nos nega
como uma salsicha sem lata,
deixando o poema esquecido
a um canto de si, liquefeito e atroz.

De nosso só temos a morte,
o que não vale a pena sabermos.

(2001, poema Sinleté)

Sob essa escrita lutuosa revela-se entretanto um gesto de enfrentamento das práticas de convívio cada vez mais artificiais, impessoais e sem-valia. O poeta parece intentar também, em contexto português de tão larga e respeitosa tradição lírica, deslocar a poesia do seu lugar aurático, “literário”, para o chão das ruas de Lisboa, para as mesas dos seus bares, para os rostos dos comuns, tornando-a uma provocação, uma forma de dizer “não” aos discursos sedimentados da contemporaneidade.

Com esses dois breves exemplos, busquei demonstrar que parte da poesia portuguesa mais recente evidencia uma opção comum: o olhar sobre o urbano, sobre a vivência citadina e seus conflitos, a partir de subjetividades dilaceradas que se vão mostrando no cruzamento com a paisagem dominante de agora, de artificial ou rarefeita natureza, lugares públicos e coletivos de incomunicabilidade e de desencontro. Falar das cidades, ou de seus lugares de rotina cotidiana, nessa produção lírica, é a forma recorrente de escrever como a paisagem é hoje muito mais ausência do que presença, uma natureza-morta, geografia de olhares inquietos e insatisfeitos de indivíduos que se afastam irremediavelmente de qualquer horizonte de harmonia e de totalidade, imersos que estão num mundo cada vez mais desfigurado.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido - Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*, introdução a uma antropologia da supermodernidade. 6a.ed. São Paulo: Papirus, 2007.
- CABRAL, Rui Pires. *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997.
- _____. *Praças e quintais*. Lisboa: Averno, 2003.
- _____. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005.
- _____. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.
- _____. *Poemas*. Coleção Portugal, 0, 2. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço-tempo na metrópole*. São Paulo: Contexto, 2001.
- COELHO, Eduardo Prado. *O reino flutuante*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- COLLOT, Michel. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- _____. *L'horizon fabuleux I (XIX siècle) et II (XX siècle)*. Paris: José Corti, 1988.
- _____. *La notion de paysage dans la critique thématique*. In: COLLOT, Michel et al. (dir.). *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Ousia, 1997.
- _____. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. 2a. ed., corr. e aum., Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- FREITAS, Manuel de. *Todos contentes e eu também*. Porto: Campo das Letras, 2000.
- _____. *Os infernos artificiais*. Lisboa: Frenesi, 2001.
- _____. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.
- _____. *Poemas*. Coleção Portugal 0, 1. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica* [trad. Vera Ribeiro]. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

- GUERREIRO, António. A arte de ajudar a morrer. In: *Jornal Expresso* [Actual]. Lisboa, 10/01/2009. p. 28.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos - sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. 3.ed. Paris: José Corti, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo – textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- PEDROSA, Celia e ALVES, Ida. *Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Microlectures II – Pages paysages*. Paris: Seuil, 1984.
- ROGER, A. *La théorie du paysage en France 1974-1994*. Syssel: Champ Vallon, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade* [trad. Paulo Henriques Brito]. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VIRILIO, Paul. *Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

**REVENDO O CÂNONE:
DUAS CONFIGURAÇÕES CULTURAIS
DE ANTÍGONA NO SÉCULO XX**

Inês Alves Mendes
Universidade de Lisboa, CLEPUL

Na história da cultura portuguesa do século XX *Antígona* teve um lugar de destaque, tendo inspirado diversas representações ao longo do século vinte, assim como peças radiofónicas, óperas e bailados. Por isto, merece uma análise do modo como foi sendo recebida e reapropriada, no teatro, em Portugal.

Este trabalho propõe-se a estudar *Antígona* como um fenómeno cultural, dramático e literário, dando-se ênfase à questão do género, que perpassa a produção teatral das *Antígonas* portuguesas no século vinte. Para realizar esta tarefa escolheram-se duas rescritas dramáticas de *Antígona*, de dois autores portugueses, que subiram ao palco, respectivamente, em 1946 e 1993: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia. A primeira peça incorporou as tensões sócio-culturais do pós-guerra português – marcado pelo questionamento interno do Estado Novo – e encena mesmo a exoneração de Creonte como monarca, uma opção única nas *Antígonas* portuguesas do século XX. Apesar de Dantas ser um autor conotado com o Estado Novo (tendo sido por diversas vezes seu representante, na qualidade de embaixador cultural)¹ a sua *Antígona* tem

¹ Dantas agiu como representante do Estado Novo em questões culturais como, por exemplo, a unidade da língua portuguesa (1945), questões de direitos de autor (1949 e 1950) e outros temas de cooperação intelectual entre Portugal e o resto do mundo, sendo, inclusivamente, designado como Membro da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual, eleito pelo Conselho da Sociedade das Nações entre 1933-39. Dentro de fronteiras nacionais, há que destacar o seu papel como Presidente da Comissão Nacional dos Centenários (1940). A este respeito ver Academia das Ciências de Lisboa, 1952: 9-10.

um cunho subversivo e mesmo anti-salazarista. Com efeito, apesar de a peça ter saído ilesa à censura, em 1946, não escapou à revisão censória aquando da sua emissão radiofónica, no momento sensível da Guerra Colonial, em 1966.

Já na década de noventa, Hélia Correia, com *Perdição: Exercício sobre Antígona*, viu o seu drama produzido pelo Teatro da Comuna, em 1993, com encenação de João Mota. A peça entra na tradição do cânone dramático ocidental de modo inovador pois, desligada do questionamento e da resistência ao Estado Novo, reflecte sobre o universo feminino de modo privilegiado.

Deixámos fora do âmbito deste artigo outras versões de Antígona, que subiram também ao palco no século vinte e nos permitiriam, do mesmo modo, explorar o alcance cultural de Antígona em diferentes momentos da vida portuguesa: *Antígona, glosa nova da tragédia de Sófocles*, da autoria de António Pedro, representada pela primeira vez pelo Teatro Experimental do Porto, em 1954, e *Antes que a noite venha*, de Eduarda Dionísio – uma composição que explorava ainda outras figuras míticas – com produção a cargo da Cornucópia, estreada em 1992.

O despertar do interesse por Antígona no final do século XX está enquadrado num momento da sociedade portuguesa onde se assiste ao estilhaçar da ideologia que tinha enformado a resistência ao salazarismo: os ideais marxistas do 25 de Abril são confrontados com as novas práticas económicas e sociais. Em simultâneo, a prática teatral portuguesa dos anos noventa oferece novas coordenadas no contexto da reapropriação de Antígona. Para a Comuna, reteatralizar *Antígona* consistiu num provocador desafio ao cânone clássico, em sintonia com o texto para teatro de Hélia Correia, que primava pela fragmentação do discurso. No contexto político-social da dissolução de um poder político opressivo claramente identificado é sintomático que, na peça dos anos noventa, Creonte perca peso como tirano e surja apenas como um homem assustado com o poder, conforme o retratou Hélia Correia. A causa de Antígona como resistente, e a de Creonte como o tirano, esbatem-se, portanto, num momento em que as liberdades civis estão asseguradas.

1. *Antígona* de Júlio Dantas no Teatro Nacional Dona Maria II (1946)

1.1. *Imitação superficial de modelos estético-ideológicos estrangeiros*

Antígona: Peça em cinco actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na *Antígona* de Sófocles foi feita por encomenda para a estreia de Mariana Rey-Monteiro (após uma pausa de vinte e quatro anos por parte do seu autor).² A encenação da peça esteve a cargo da companhia concessionária do Teatro Nacional Dona Maria II, a célebre companhia Robles Monteiro-Rey Colaço. A peça apresenta elementos estéticos contraditórios e desfasados relativamente ao seu contexto histórico. A reconstituição mimética dos cenários (a cargo de Lucien Donnat) e a estética académica de Dantas apontam para uma produção retrógrada, contendo marcas de um romantismo tardio, como veremos. Por outro lado, a imitação do modelo (textual) da *Antigone* de Anouilh,³ conferiu à protagonista portuguesa elementos de rebeldia juvenil.

Antígona de Júlio Dantas mantém uma caracterização da protagonista ambivalente em termos de género. *Antígona* tanto é associada a valores bélicos e marcadamente masculinos pela defesa textual da genealogia paterna mítica (Laio, Cadmo e Édipo) como, ao revés, se apresenta corporizada de modo feminino, não só pelos figurinos de Lucien Donnat (anexo 1), como também pela presença dos valores da *philia*, tradicionalmente conotados com o universo feminino desta protagonista. Estes dados revelam-nos uma *Antígona* que oscila entre ser caracterizada como feminina ou varonil. O movimento pendular na representação do

² O último trabalho de Dantas, à data da representação de *Antígona*, consistiu na tradução de *O leque de Lady Windermere* de Óscar Wilde, que subiu à cena no Teatro Nacional, em 1922.

³ Em 1946, a Table Ronde editou a *Antigone* de Anouilh com enorme sucesso. Esta edição pode ser encontrada na biblioteca da Universidade de Évora, o que indicia a sua circulação em território nacional. É possível que Júlio Dantas tivesse tido conhecimento da *Antígona* de Anouilh dado o sucesso desta além fronteiras, ou por esta ter sido representada em Portugal (Lisboa), em francês, na segunda quinzena de Junho de 1945, pelos Comediantes de Paris (Morais, 1998: 45). Esta representação antecedeu a escrita da peça homónima de Dantas.

seu género circunscreve-a ao tratamento paradoxal que esta figura tem recebido, sobretudo a partir do século dezanove.⁴

O elogio da força, a glorificação do sacrifício e da juventude rebelde marcou incontornavelmente a estética literária promovida pelas ideologias de extrema direita e, textualmente, o drama português, poderá ter marcas destes valores. Antígona despreza a fraqueza da irmã, Ismena, indigna da herança bélica paterna, uma herança significativa-mente masculina e violenta.

Antígona: Tu submetes-te aos tiranos? Onde está o orgulho da tua raça?

Ismena: Sou prudente.

Antígona: Sim, és prudente demais para seres filha de Édipo. Não são dignos, nem do nome que usam, nem das armas que vestem, aqueles que um dia se sentiram demasiado fracos para as suportar

(I Acto, II cena, p. 22-23)

O ‘orgulho da raça’, que Antígona salienta por várias vezes ao longo da peça, pode assumir um carácter que não convém descuidar. A questão do clã (ou raça) dos Labdácidas está presente na reflexão do coro sofocleano no segundo estásimo, associado ao tema da maldição que recai sobre

⁴ Hegel concebe a relação entre Antígona e o irmão Polínicos em *Fenomenologia* como uma relação onde a índole sexual não existe, ou existindo, é superada. A sororidade é, para Hegel, a manifestação mais elevada da feminilidade, sendo Antígona, a irmã, aquela que renuncia à feminilidade porque tem de sublimar o desejo que une os sexos e, neste passo, morrer. A rejeição de Antígona em encontrar um compromisso é por vezes entendida como uma recusa da vivência da feminilidade, mediada pelo casamento e pela geração de vida. Pelo menos assim o interpreta Steiner (1984: 238-241). De igual modo, o historiador e antropólogo Jean-Pierre Vernant insiste na fidelidade de Antígona à família como uma recusa em abraçar o *Eros* e constituir assim uma nova família pela ligação com um outro diferenciado (Vernant, 1972: 35). Ao ser encenada ou pensada criticamente, a sua opção pela morte (e abstenção sexual) tem sido interpretada quer como um acto de rebelião (e então dizem-na masculina tal como Simone Fraisse (Fraisse, 1974 : 51)), quer um acto de amor e abnegação (e então catalogam-na de feminina, de heroína, de “santa” tal como Jean Cocteau (Cocteau, 1928: 152)).

toda a família.⁵ Porém, ‘orgulho da raça’ talvez não se possa apresentar como um termo neutro no fecho da segunda Guerra Mundial.

O descartar da felicidade decorrente de permanecer viva (p. 55) é um elemento que une a caracterização desta Antígona à personagem epónima de Anouilh,⁶ identificada como uma figura herdeira da estética fascista não só durante a ocupação de Paris, quando a peça foi representada, como também, e sobretudo, após a libertação. Mary Ann Witt em *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France* (2001) expõe como o drama de Anouilh teve uma recepção conturbada por parte da resistência francesa, sendo acusada de uma caracterização pró-fascista e pró-colaborante (Witt, 2001: 190-230). Com efeito, a recusa da felicidade por parte da Antígona francesa corresponde às atitudes promovidas pelas ideologias fascistas que postulavam a “felicidade” da vida quotidiana como um contra valor burguês, propondo, assim, um compromisso radical com tudo o que fosse puro, absoluto e ideal (Witt, 2001: 190-230 e Kraus, 2004: 105-27). Anouilh, tão influente no teatro europeu, foi um dramaturgo controverso não só por escrever em jornais que eram órgãos da ocupação nazi em França, como também por nunca se ter envolvido na resistência. Apesar deste dramaturgo se declarar apolítico e assim explicar a sua postura durante a ocupação, o seu único acto de intervenção pública deu-se durante a purga do pós-guerra tentando, em vão, angariar assinaturas para impedir que Robert Brasillach, um escritor anti-semita, fosse executado (Witt, 2001: 229).

É possível que Júlio Dantas tivesse tido conhecimento da *Antígona* de Anouilh dado o sucesso desta além fronteiras, ou por ter sido repre-

⁵ Maria Helena da Rocha Pereira traduz os versos 583-585 como ‘Feliz quem passa a vida/ sem provar a desgraça./ Aqueles a quem os deuses/ as casas abalaram,/ não há mal que lhes falte;/ desliza sobre a raça’ (2007: 76).

⁶ ‘Antígona: Há entre nós, irmã, toda a distância que vai das palavras à acção. Viverás. Não invejo a tua felicidade. A vida foi sempre para mim tão cruel, tão cheia de amarguras desde o berço que não tenho pena de a deixar. (*Aos velhos*) Tebanos! O meu coração está puro!’ (II acto, V cena, p. 55). A congénere de Anouilh rejeita também a felicidade decorrente do quotidiano: “Antigone : Vous me dégoutez tous avec votre bonheur! Avec votre vie qu’il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu’ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours, si on n’est pas trop exigeant” (Anouilh, 2003 [1946]: 95).

sentada em Lisboa, em francês, pela primeira vez, na segunda quinzena de Junho de 1945, pelos Comediantes de Paris, nos jardins da embaixada de França (Morais, 1998: 45). Quando o drama de Anouilh é apresentado pela primeira vez num espaço público (o Teatro da Trindade) em Outubro do ano seguinte,⁷ já a *Antígona* de Dantas tinha sido apresentado no Dona Maria II, em Abril de 1946. Dantas teve noção da fragilidade da apropriação da *Antígona* francesa como ícone da resistência quando declarou, na sua correspondência com Robles Monteiro, a propósito da representação da peça em Portugal: “Estive no teatro da Trindade quando a obra se estreou em Lisboa. Tive a impressão (tão fraca é a peça como protesto contra todas as tiranias) que a minha *Antígona* é que foi escrita durante a Resistência” (Santos, 1989: 170). O seu comentário manifesta que a peça foi recebida em Portugal como um porta-estandarte dos valores dos Aliados, como também revela sensibilidade dramática da parte de Júlio Dantas. Efectivamente, a recepção em Portugal da peça de Anouilh como um drama da resistência é válida não só muitos anos após o término da Segunda Grande Guerra, como também, ainda muito recentemente.⁸

O drama português, seguindo a obra francesa, faz uso de valores que podem ser facilmente conotados com elementos estético-ideológicos associados a uma produção dramática conivente com a sensibilidade totalitária que assolou a Europa, nas primeiras décadas do século vinte. Dantas estaria familiarizado com a produção literária pró-fascista, dado que recebeu Marinetti aquando da sua vinda a Portugal, em 1932. Em *Páginas de memórias* (“Um almoço com Marinetti”) Júlio Dantas relata o seu almoço, a convite da Legação Italiana, em Portugal, com o célebre futurista. Nesta crónica, demonstra estar a par da estética futurista, culti-

⁷ Não deixa de ser irónico o entusiasmo com que a peça de Anouilh foi recebida a 19-10-46 pelo *Diário da Manhã*, órgão de um governo que manteve laços estreitos com a Alemanha Nacional-Socialista de Hitler, tendo sido a recepção desta em território nacional como uma peça propaganda contra os sistemas totalitaristas, em geral, e o fascismo, em particular.

⁸ A título de exemplo, na década de sessenta ver Urbano Tavares Rodrigues 1961: 153-57; já no novo milénio, Pavão dos Santos continua a apelidá-la de “obra contra a tirania e os fascismos” (Santos, 2002: 228).

vada por Marinetti, assim como da relação ideológica entre esta e o fascismo italiano (Dantas, 1968: 126).

Até que ponto o cultivar de certos elementos estético-ideológicos na caracterização de Antígona é uma opção consciente ou, ao contrário, é uma opção pautada apenas por uma tentativa de exibir um “fazer moderno”? cremos que a última opção é mais viável, dado que as opções do drama e da encenação mantém a representação num registo anacrónico, remetendo-nos para as produções do final do século XIX, com as quais Dantas estaria familiarizado, dado o seu percurso enquanto dramaturgo.⁹

A sua *Antígona* contou com a cenografia e figurinos de Lucien Donnat com um cunho classicizante, numa tentativa de reconstituição de um ambiente percepcionado como sendo da Antiguidade Clássica. As personagens vestem togas gregas, com debruns decorativos (anexo 2). O cenário do palácio, do lado direito (do público) apresenta colunas gregas e, do lado esquerdo, uma série de estátuas femininas que se constituem como pilares que ladeiam e enquadram a cena (ver anexo 3). Em contraste, a produção do drama de Anouilh por Barsacq, em 1947, no Théâtre de l’Atelier, apresenta os guardas com blusões de cabedal e chapéus pretos, optando pela cor preta para todos os trajes de cena, de acordo com o gosto existencialista dos tempos do pós-guerra (Bradby, 1984:36). A versão de Anouilh aliava também uma linguagem coloquial, com a qual o público se identificaria (logo na primeira apresentação pública, em 1944) ao contrário da proposta de Dantas, que assentava num registo linguístico complexo e pomposo, distanciado do quotidiano. Como vemos, o drama de Dantas não exhibe elementos modernizantes do ponto de vista das opções cenográficas e em termos de actualização da relação com o público. Se existe uma contaminação com a *Antígona* de Anouilh, como cremos, esta cinge-se, quase exclusivamente, à caracterização da jovem princesa tebana.

Além disto, o gosto pela linguagem rebuscada, os profusos efeitos dramáticos lacriméjantes e patéticos, assim como a preocupação com a

⁹ Júlio Dantas estreia-se em 1899 com *O que morreu de amor*. A sua peça *Viriato trágico*, de 1900, foi, segundo Fidelino de Figueiredo, directamente composta a partir de *Cyranno* de Bergerac do romântico Edmond Rostand, representado em Paris dois anos antes, em 1898 (Figueiredo, 1919: 34).

indumentária, que tentava reproduzir a “cor local” – patente nos trajes e cenários de Donnat – pode aproximar esta peça de um romantismo tardio ou, como cremos, pode revelar inclusivamente traços de um tardio ultra-romantismo. Com efeito, os dramaturgos que perfilhavam esta estética, com frequência, recorriam a exageros na caracterização e na linguagem das personagens que não partilhavam da “espontânea naturalidade do real”, como nos relata, em 1885, Lourenço Pinto (*apud* Rebello, 1959: XXXVI).¹⁰ Do mesmo modo, a representação da *Antígona* de Dantas, a julgar pela recepção dos periódicos,¹¹ tinha não só um tom declamativo pouco natural como também uma cenografia que pretendia recriar um efeito de mimetismo do real. Este elementos mantêm a peça num limbo estético, fora do seu tempo e herdeira de uma *praxis* teatral desactualizada.

1.2. Uma peça comprometida com as energias de renovação social do pós-guerra

Apesar de a peça permanecer num limbo estético por contraponto com o contexto sócio-cultural dos anos quarenta¹², há profusos elementos que a ligam à sua contemporaneidade. *Antígona* funciona como uma metáfora sobre a necessidade de renovação política e o destronar de Creonte, no final do drama, pode ser lido por analogia com o desejo de derrube do governo salazarista, no Portugal do pós-guerra. De facto, a obra foi escrita no contexto de

¹⁰ A linguagem do ultra-romântico Mendes Leal é muito semelhante à de Dantas nos seus efeitos pomposos e grandiloquentes. Compare-se, a título de exemplo, os efeitos alcançados em *Os dois renegados* (1939), publicada por Rebello, 2007. Sobre a estética dramática portuguesa no início do século vinte ver Rebello 1959 e 1978; Bastos e Vasconcelos, 2004.

¹¹ Ver João Pedro de Andrade (1946). “Teatro”, *Seara Nova*, 4 de Maio, pp.11-12; António Pedro (1946). “*Antígona* de Júlio Dantas no teatro nacional”, *Mundo Literário*, 11 de Abril, p. 6; Luís Francisco Rebello (1946a). “*Antígona* para a estreia de Mariana Rey-Colaço: Um original de Júlio Dantas”, *Diário da Manhã*, Espectáculos, 23 de Abril, p. 2; Luís Francisco Rebello (1946b). “O mito de *Antígona* de Sófocles a Júlio Dantas”, *Diário da Manhã*, Cultura, Suplemento para as Artes, as Letras e as Ciências, 24-4-1946, pp. 3-4.

¹² Os anos quarenta, em Portugal, foram anos de experimentação teatral, tendo dado origem ao eclodir de variadas tentativas, ainda que dispersas, de renovação do teatro nacional (Coelho, 2010).

uma possível queda do governo (uma esperança que em 1946 animava muitos) de modo a conter uma crítica a Salazar, representado como ditador na personagem de Creonte. Não encontrei em periódicos ou nas edições comemorativas do Teatro Dona Maria II elementos que comprovassem esta leitura, mas Fernando Dacosta, em *Máscaras de Salazar*, defende também a possibilidade da leitura da peça de Dantas como uma peça “cheia de indirectas ao nosso ditador” (Dacosta, 2006 [1997]: 190). Em entrevista telefónica a 19-05-2009, Fernando Dacosta informou-me que Amélia Rey-Colaço, com quem privou, estava ciente do final subversivo da peça e que a ironia daí decorrente constituía motivo de comicidade entre actores. Creio que o facto da recepção nos periódicos não mencionar o potencial subversivo que a peça encerra prender-se-á, possivelmente, com o momento político em que a peça foi encenada, onde existia uma censura apertada à imprensa e onde, paradoxalmente, por vezes existiam incongruências da parte da mesma no que dizia respeito ao que era representado e como era representado. Um outro e maior paradoxo talvez seja a representação de uma peça com um cariz potencialmente subversivo num teatro que se dizia Nacional, por um autor que era embaixador do Estado Novo. Parecem co-existir no drama elementos que podem ser conotados com uma ideologia bélica de extrema direita, presentes na caracterização de Antígona, como vimos, e elementos que desautorizam o poder instituído em Portugal, também de extrema direita. Isto não se apresenta como uma contradição pois, como é sabido, Salazar tinha oposição tanto à esquerda como à direita do espectro político e, além disto, o único partido fascista português, o Partido Nacional-Sindicalista (fundado por Rolão Preto) foi desmantelado em 1934. De resto, na entrevista de António Ferro ao ditador *Salazar: O homem e a sua obra* (e para grande desilusão de Ferro), Salazar pronunciou-se contra o fascismo, enumerando-lhe os abusos, apesar de não deixar de reconhecer os pontos comuns entre a sua governação e as ditaduras fascistas (Ferro, 1982 [1933]: 113-121).

O impacto social da peça foi ainda expandido através da concessão de protagonismo à rainha Eurídice. Eficazmente, o fim do drama, encenando um rei que cai em desgraça e cuja mulher ordena que seja preso, é extremamente interessante pois encena uma revolta do *status quo* difundido pelo Estado Novo a vários níveis: primeiro, uma mulher que se rebela contra o marido; segundo, um estadista deposto em consonância com a

vontade popular. Eurídice ultrapassa, assim, uma herança da vitimização feminina pois, ao invés de se suicidar como a sua homónima sofocleana, confronta o rei, contestando o modelo patriarcal recriado na obra. Sobrevivendo a Antígona, Eurídice apresenta-se, dentro da estrutura da peça, como um modelo positivo da actuação das mulheres e sugere a possível instalação de uma ordem alternativa. O desenlace sugere, deste modo, a necessidade de renovação da esfera política e inter-relacional.

Eurídice, como personagem secundária, incorpora a tensão e o poder subversivo (e mesmo proto-feminista) que é negado a Antígona – diga-se proto-feminista pois o drama parece demonstrar mais os malefícios da corrupção moral e política do líder do que permite, propriamente, uma afirmação consensual do poder feminino que destrona o poder patriarcal. Assim, no contexto global da peça, o desfecho funciona como um aviso aos líderes nacionais sobre a necessidade de uma liderança baseada no consenso nacional. E em 1946 a nação pedia mudança.

Os cortes da censura ao texto para exibição radiofónica, em 1966, comprovam o potencial disruptivo da composição de Dantas.¹³ De facto, a breve conjuntura política do pós-guerra poderá explicar a liberdade concedida a Júlio Dantas, em 1946. Ao contrário, em pleno período de Guerra Colonial, o texto difundido pela R.D.P., rasurou, relevantemente, as alusões ao crime dentro da própria família (como o incesto e o parricídio) assim como a menção do derrube de Creonte como líder. A censura esbateu também o papel de Eurídice aquando da emissão de 1966, suprimindo relevantemente o momento em que ordena a prisão do marido e rei.

2. Perdição de Hélia Correia na Comuna (1993)

2.1. Renovando o cânone (masculino) da tradição dramática ocidental

Enquanto que a marcação do género é feita de modo convencional por Júlio Dantas, (sendo que Antígona/a guerreira é masculina e Antígona/a piedosa é feminina), quando o drama é de autoria feminina, a questão do género torna-se mais complexa. A autora mulher, no processo de rever uma figura feminina estabilizada pela tradição ocidental,

¹³ A peça foi examinada a 29-6-1966 pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo com o registo de 8202, tendo sido aprovada com cortes.

confronta-se (de forma consciente ou não) com a sua própria marcação sexuada dentro da comunidade onde vive e onde desenvolve o seu trabalho artístico.

A psicanalista Juliet Mitchell, que escreveu profusamente sobre a relação entre psicanálise e feminismo, chamou a atenção para o facto de que a mulher autora acede à sua subjectividade no contexto de uma organização cultural falocêntrica que simultaneamente interioriza e subverte (Mitchell, 1984: 291 e 2000 [1974]:405). Assumindo que a autoria feminina, tal como a formação da subjectividade da mulher, é produzida no contexto discursivo patriarcal, então a representação da mulher por uma autora mulher incorporará tanto elementos de submissão como de contestação, em relação ao contexto onde se situa. cremos que isto é tanto mais visível quanto a opção de Hélia Correia incidir sobre personagens femininas, seleccionadas de entre o cânone dramático, como acontece com *Antígona*. Com efeito, o trabalho sobre protagonistas femininas incluídas no cânone constitui-se como um trabalho de revisão da imaginação androcêntrica ocidental, tal como sedimentada ao longo de vários séculos.

Perdição: Exercício sobre Antígona foi redigida em 1988 por Hélia Correia, publicada em 1991 e o espectáculo estreou a 16 de Setembro de 1993, na Comuna, com encenação a cargo de João Mota. Hélia, no seu prefácio à primeira edição de *Perdição* (1991), publicado juntamente com *Florbela*, considera ambas as peças como tendo nascido dos afectos: a *Perdição* como um presente de aniversário para uma amiga (Rita Salema) e *Florbela* como uma encomenda de Natália Correia. Esta estratégia de localizar os textos na sua génese faz, talvez, parte da apresentação de Hélia como *persona* pública, que constantemente se esforça por se desmistificar enquanto criadora. A postura terra-a-terra na sua apresentação como escritora, independentemente do seu carácter confessional ou fictício, forja a imagem de uma autora que se apresenta de modo humilde, admitindo mesmo “o grande atrevimento” da sua *Antígona* (ver entrevista de Marina Ramos no *Público, Cultura*, 16-9-93, p. 24). Com efeito, o peso do texto sofocleano é sentido por Hélia, que o descreve nestes termos em entrevista:

H.C. - Sempre considerei um atrevimento tocar numa das minhas deusas [Antígona], só que como em “Édipo Rei” convivía todas as noites com uma Antígona pequenina e frágil [interpretada por Rita Salema] deixei de pensar neste exercício como um atrevimento. (...)

P. – Atrevimento?

H.C. – É um grande atrevimento colar a minha Antígona à grande Antígona [sofocleana] (...). É um enorme atrevimento transformar o primeiro objector de consciência, essa imagem de liberdade individual, numa menina caprichosa que leva os seus caprichos até às últimas consequências

(*Público*, Cultura, 16-9-93, p. 24)

O peso do cânone ou, por outras palavras, a “ansiedade da autoria feminina”,¹⁴ que se expressa no admitir desse “grande atrevimento” é mediada pela intimidade entre a autora e Rita Salema. Com efeito, é um laço de amizade entre mulheres que propicia o “arrojo” de se transformar essa Antígona masculinizada (esse “objector de consciência”) numa Antígona marcadamente do género feminino (“uma menina”). Este processo remete-nos para a marcação sexuada da autora de *Perdição*, confirmando a problematização do género no contexto da pré-escrita (ou pré-rescrita) de figuras femininas canónicas por autoras mulheres.

Perdição, dialogando com composições canónicas do teatro ocidental (como a *Antígona* de Sófocles, a peça homónima de Anouilh e *As bacantes* de Eurípides), entra na casa masculina da tradição dramática de modo subversivo, tal como é visível a vários níveis. Por um lado, por meio da estrutura da peça, que apresenta Antígona simultaneamente viva e morta, num jogo de desdobramento espectral. Por outro, através da introdução de novas personagens dentro da intriga: é o caso da Ama e das bacantes. O drama incide sobretudo nas personagens femininas e procura retratar a

¹⁴ A “ansiedade da autoria feminina” (“the anxiety of authorship”) é um conceito cunhado por Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000 [1979]: 50) para definir a posição ex-cêntrica da mulher escritora do século dezoito e dezanove. Apesar desta dupla definir o termo sobretudo no contexto do século dezanove, este parece-nos reciclável no contexto da rescrita dos clássicos no século vinte.

mulher “sujeita ao cerco de mesquinhez, felicidade e resignação em que consiste a condição feminina regular”.¹⁵ Antígona destaca-se do conjunto das mulheres, sem deixar, contudo, de incorporar e amplificar as suas ambivalências. Como se pode depreender destes elementos, a revisão de Hélia Correia apresenta inúmeros desvios em relação à trama clássica. Com efeito, a peça apresenta-nos um Creonte conciliador que tenta, contra a sua própria lei, salvar a sobrinha que, ironicamente, o desafia. Assiste-se, assim, ao desmontar dos argumentos clássicos que sustentam a intriga clássica: Creonte é afinal flexível no seu julgamento e Antígona não age por piedade ou por amor ao irmão, mas somente por desafio. Hélia Correia corrobora uma leitura do gesto de Antígona como um acto de rebeldia juvenil: “Ela faz o que faz por desfastio, porque a vida na cidade a aborrece, porque prefere o seu momento de esplendor a caminhar para a velhice desamada e feita prisioneira entre as mulheres”.¹⁶ Apesar do intertexto de Anouilh estar aqui activo no tocante à caracterização da jovem rebelde que prefere morrer a ter de pactuar com a realidade (e mesmo com um *status quo* burguês), a Antígona de Correia distancia-se da caracterização bélica que marca a personagem de Júlio Dantas – e que permite aproximação da Antígona de 1946 a valores ideológicos de extrema direita, como vimos anteriormente.

Porém, na opção de Antígona pela morte estão presentes não só o gosto pelo desafio à autoridade, como também o peso da clausura (inerente à vida feminina no gineceu) e as limitações impostas à subjectividade feminina.

Ama – Já nenhum homem a satisfaria.

Antígona – Já nenhum homem. E nenhuma casa. E nenhuma ninhada de filhos para criar. Dias depois de dias, dias sempre. Até envelhecer. Com a ternura e os ressentimentos a flutuar sem destino dentro do coração. Com as entranhas ardendo cada vez mais sozinhas.

¹⁵ “Perdição: Exercício sobre Antígona: Uma composição accidental. Aos meus professores do Curso de Pós-Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra”, inédito.

¹⁶ *Ibid.*

Hémon – Que coisas cruéis dizes! Eu não te hei-de atirar
para o canto das mulheres. Não te desprezarei.

Ama – Fazem todos essa promessa.

Eurídice (abatida) – Fazem-na todos, filha.

Antígona [morta] – É preciso dizer-lhe que não avance
mais, que não há glória alguma em tudo isto!

(p. 56)

A renúncia da vida por parte de Antígona pode estar relacionada com a rejeição dos limites impostos às mulheres, dentro da estrutura patriarcal aqui recreada. Tanto a Ama como a tia Eurídice confirmam que as regras da vida são, efectivamente, patriarcais – e, inclusivamente, que os homens preferem os rapazes às mulheres (p.34). A morte de Antígona, como recusa da solidão e “da ninhada de filhos por criar”, insere-se no âmbito das tensões entre os sexos. A denúncia da impossibilidade de uma vivência da identidade feminina (ou da vivência ética da diferença sexual, parafraseando Irigaray)¹⁷ questiona as condições da sociedade aqui recriada. Assim, o desafio da jovem tebana indica a necessidade de se agir sobre os papéis socialmente estabilizados, que atribuem ao género feminino a função materna do cuidado ao outro.

Judith Butler defende, a propósito da figura sofocleana, que a posição êx-centrica de Antígona, entre vivos e mortos, realça os constrangimentos sobre os quais a vida se forja (Butler, 2000: 372).¹⁸ A sua análise sustenta que Antígona questiona os próprios termos da vida, expondo “the limit of culture itself, a necessary limit beyond which death is necessary” (*ibid.*). Segundo Butler, Antígona oferece uma resistência à família nuclear patriarcal e, neste contexto, a autora sugere que Antígona pode ser reaproveitada dentro do debate contemporâneo sobre as opções não convencionais na vivência da sexualidade e na constituição de famílias alternativas. Apesar de ser tentador ler esta Antígona como uma figura

¹⁷ Ver Irigaray, 1997 [1984].

¹⁸ Esta questão foi desenvolvida por mim em Mendes, 2009: 371-72. Hilary Owen e Claudia Pazos-Alonso analisam também a Antígona de Correia dentro do quadro crítico proposto por Bulter. Ver Owen e Pazos-Alonso, 2011: 169.

que rejeita a vida e as suas condições, no caso da rescrita de Hélia Correia, as falas de Antígona morta (tentando advertir a sua homóloga, viva) sugerem-nos, porém, que esta protagonista recusa uma leitura heróica do seu acto – esvaziando-o, por isso, de sentido.

O desenlace do drama reitera a impossível estabilização de uma única perspectiva. De facto, a morte de Antígona afirma, por um lado, que a aniquilação é um modo radical e inequívoco de mostrar que o pessoal é político (e assinala os limites culturais, como Butler menciona). Contudo, por outro lado, a coluna da direita ilustra (ver *supra* p. 11) que a morte não é heróica nem redentora, pelo contrário, como adverte Antígona morta “não há glória alguma em tudo isto!” (p. 56). Eficazmente, este cotejo entre a força contestatária e subversiva de Antígona, a par com a sua aceitação do pouco que lhe é dado, exemplifica o modo como a revisão mítica de autoria feminina deixa marcas de submissão e revolta, ora revendo ora mantendo as fantasias culturais relativamente às personagens femininas.

No tocante ao desfecho da trama, Hélia mantém a tradição, acrescentando à sedimentação do cânone o fascínio da morte como possibilidade de transgressão. A morte é, com efeito, um gesto de contestação e de autonomia, pois Antígona é aquela que, sendo condenada à morte, decide tirar a vida pelas suas próprias mãos, enquanto narra o seu fim auto-reflexivamente. Este acto, com a sua clara dimensão irónica, reencaminha-nos para uma leitura da morte de Antígona, nos anos noventa, como uma fuga ao género feminino e, em última instância, à sua normatividade.

2.2. *O espectáculo da Comuna: um outro nível de sentido*

Perdição não está formalmente dividida em actos. Textualmente, a autora concebe a existência de três espaços/planos: o do adivinho Tirésias, comentando a acção de longe, o plano das vivas, “num pátio do palácio de Tebas” (p.15) e, por fim, o das mortas, que corresponde a “um campo de asfódelos na penumbra” (*ibid.*). Porém, os três planos diferenciados de *Perdição*, tal como previstos por Hélia (o espaço dos vivos, das mortas e de Tirésias) são condensados num plano só por João Mota. A valorização de *Perdição* como uma obra a três planos, tal como privilegi-

ado pela crítica literária,¹⁹ entende-se no contexto da preferência que os Estudos Literários atribuem ao texto como elemento de autoridade. Porém, para com rigor se falar da representação da Comuna, não tem sentido invocar este aspecto, que estava ausente, coexistindo os diferentes planos num único espaço cénico.

O espectáculo teve um forte cunho musical, contando com músicas compostas expressamente para ele por Eduardo Paes Mamede. A música, de acordo com o espírito da tragédia clássica, empresta um carácter ritualista à peça, o que é co-ajudado pela presença simbólica de vários elementos sobre o palco, seleccionados pelos actores ao longo do processo criativo dos ensaios.²⁰ O carrinho de bebé que se via em cena foi uma escolha de Rita Salema. Este espectáculo partiu do conceito criativo de que todas as personagens eram pacientes de um hospício, conforme no-lo relata esta actriz em entrevista (*Público*, Cultura, 16-9-93, p. 24). A fim de recrear o ambiente de tensão e de histerismo procurados por João Mota,²¹ Salema trabalhou a sua personagem a partir da carga emocional de “uma mulher casada e mãe de uma menina de três anos, abandonada pelo marido que leva consigo a criança” (*ibid.*). O insólito carrinho de bebé que Antígona “empurra freneticamente no início da peça” representava assim “os brinquedos e as brincadeiras que nunca teve porque Antígona sempre foi adulta e nunca teve infância igual a outras meninas” (*ibid.*). Como vemos, a aposta criativa para Antígona afasta-se consideravelmente da protagonista clássica e da personagem textualmente concebida por Hélia Correia, cuja virgindade é um elemento essencial na sua caracterização. Deste modo, o trabalho da Comuna integra marcas inusitadas que acrescentam um novo nível de complexidade ao trabalho de revisão da protagonista: o isolamento, a “histeria” e, ainda, uma nova caracterização de Antígona como (potencial) mãe. Este novo nível de sentido estabiliza uma configuração do fe-

¹⁹ Ver colectânea de ensaios dedicados à obra dramática de Correia em Silva, 2006.

²⁰ De facto, a tradição da Comuna tem sido a de privilegiar o processo de criação colectiva e este aspecto não foi esquecido na representação (cf. *Jornal de Letras*, 21-9-1993, p. 24).

²¹ João Mota, em entrevista a Leonor Nunes, do *Jornal de Letras*, a 21-9-1993, declara que procurou fazer o espectáculo “muito violento e representado com uma certa histeria” (p. 24).

minino como esse outro materno que o texto de Correia problematiza e questiona abertamente.

A encenação apresenta, assim, vestígios dessa árdua tarefa de se re-visitare uma personagem feminina sedimentada pela imaginação ocidental que não passe pelo recurso a uma visão normativa do género feminino enquanto mãe ou potencial mãe.

3. Breve conclusão

Na primeira peça de que nos ocupámos, e dado o contexto politizado em que é escrita e encenada (1946), Antígona funciona como uma metáfora sobre a necessidade de se agir sobre o tecido social. O destronar de Creonte pode ser lido por analogia com o desejo de derrube do governo salazarista, no Portugal do pós-guerra. Sobrevivendo a Antígona, e amplificando o seu papel, a rainha Eurídice apresenta-se como um modelo positivo da actuação das mulheres, ultrapassando a configuração da heroína trágica que tem de morrer para que, sobre o seu cadáver, se edifique uma nova ordem.

Nos anos noventa, rescrever Antígona consiste num processo de constante negociação, entre a submissão ao cânone e a sua contestação. Hélia Correia sugere que é possível rever a protagonista mítica, sedimentada pela tradição, pela sua fragmentação, resistindo, deste modo, a uma leitura monolítica de Antígona. Do mesmo modo, a encenação de João Mota veio acentuar este carácter fragmentário da protagonista mítica, através da acumulação de sentidos inusitados. Assim, de acordo com o trabalho conjunto da Comuna e de Hélia Correia, Antígona permanece nesse limbo que nasce do contraste entre a virgem e a mãe, entre a contestatária e a desistente, entre a viva e a morta, resistindo a uma configuração estável (e monolítica) da subjectividade feminina.

Dada a coexistência de elementos de contestação e de manutenção da normatividade do género feminino, uma pergunta emerge: será possível, actualmente, rever protagonistas femininas sedimentadas pela tradição dramática de outro modo que não através da recusa de um ponto estável de interpretação? O trabalho da Comuna e de Correia parecem sugerir que é precisamente por meio da desestabilização e da polivalência de sentidos que o cânone é rescrito.

Bibliografia

Fontes primárias

- ANOUILH, Jean. 2003. *Antigone*. Mayenne: La Table Ronde (1ª ed. 1946).
- CORREIA, Hélia (1991). *Perdição: Exercício sobre Antígona*. Florbela. Teatro. Lisboa: Dom Quixote.
- DANTAS, Júlio (1946). *Antígona: Peça em cinco actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (trad.) (2008). *Antígona*, 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (1ª ed. 1958).
- Processo da censura relativo à adaptação radiofónica da peça *Antígona* de Júlio Dantas (1966), Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos, processos de censura a peças de teatro, processos 4249, 4762-A e 8202, arquivos da Torre do Tombo.

Fontes secundárias

- Academia das Ciências de Lisboa. 1952. *Catálogo da exposição bibliográfica e iconográfica de Júlio Dantas* (Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa).
- ANDRADE, João Pedro de (1946). “Teatro”, *Seara Nova*, 4 de Maio, pp.11-12.
- BASTOS, Glória e Ana I. Vasconcelos (2004). *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República* (coord. José Carlos Alvarez). Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- BRADBY, David (1984). *Modern French Drama 1940-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTLER, Judith (2000). *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press.
- COCTEAU, Jean (1928). “Notes”, in *Antigone*. Paris: Gallimard, pp. 151-152.
- COELHO, Rui Pina (2010). *Casa da Comédia: Um palco para um ideia de teatro (1946-1975)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CORREIA, Hélia (2000) “Perdição: Exercício sobre Antígona: Uma composição accidental: Aos meus Professores do curso de Pós-

- Graduação em Teatro Clássico da Faculdade de Letras de Coimbra”, inédito.
- DACOSTA, Fernando (2006). *Máscaras de Salazar*. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 10ª ed. (1ª ed. 1997).
- DANTAS, Júlio (1968). *Páginas de memórias*. Lisboa: Portugalíia.
- FERRO, António (1982). *Salazar: O homem e a sua obra*. Lisboa: Fernando Pereira (1ª ed. 1933).
- FIGUEIREDO, Fidelino de. 1919. *Litteratura contemporanea: O sr. Júlio Dantas*, 7 vols., 7 vol., 3ª ed., (Lisboa: Livraria Clássica).
- FRAISSE, Simone (1974). *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Collin.
- GILBERT, Sandra e Susan Gubar (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven e London: Yale University Press (1º ed. 1979).
- IRIGARAY, Luce (1997). *Étique de la différence sexuelle*, Col. Critique. Paris: Les Éditions de Minuit (1ª ed 1984).
- KRAUS, Kenneth (2004). *The Drama of Fallen France: Reading la Comédie sans Tickets*. Albany: State of New York University.
- MENDES, Inês Alves (2009). “Perdição de Hélia Correia: ambigüités, ironies et espoirs d’une Antigone contemporaine”, in *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)* (ed. Rose Duroux e Stéphanie Urdician), col. Mythographies et sociétés. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 357-372.
- MITCHELL, Juliet. 1984. *Women: The Longest Revolution. Essays on Feminism, Literature and Psychoanalysis* (London: Virago Press).
- _____. 2000 [1974]. *Psychoanalysis and Feminism: A Radical Re-assessment of Freudian Psychoanalysis* (New York: Basic Books).
- MORAIS, Carlos (1998). “Jean Anouilh, *Antigone*”, in *Representações do teatro clássico no Portugal contemporâneo*, Lisboa: Colibri e Faculdade de Letras de Coimbra, 3 vols., 1 vol, pp.45-6.
- NUNES, Maria Leonor (1993). “João Mota: O lado oculto da Perdição”, *Jornal de Letras, Artes*, 21 de Setembro, pp. 24-5.
- OWEN, Hilary e Claudia Pazos-Alonso (2011). *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy and the Politics of Authorship in 20th-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg : Bucknell University Press, no prelo.

- PEDRO, António (1946). “Antígona de Júlio Dantas no teatro nacional”, *Mundo Literário*, 11 de Abril, p. 6.
- RAMOS, Marina (1993). “Antígona e as bacantes”, *Público*, Cultura, 16 de Setembro, p. 24.
- REBELLO, Luís Francisco (1946a). “Antígona para a estreia de Mariana Rey-Colaço: Um original de Júlio Dantas”, *Diário da Manhã*, Espectáculos, 23 de Abril, p. 2.
- _____ (1946b). “O mito de Antígona de Sófocles a Júlio Dantas”, *Diário da Manhã*, Cultura, Suplemento para as Artes, as Letras e as Ciências, 24-4-1946, pp. 3-4.
- _____ (1959). *Teatro português: Do romantismo aos nossos dias: Cento e vinte anos de literatura teatral portuguesa: Uma antologia*. Lisboa: Círculo do Livro.
- _____ (1978). *O teatro naturalista e neo-romântico: 1870-1910*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, M. E.C.
- _____ (2007). *O Teatro romântico português: O drama histórico*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1961). *Noites de teatro*. Lisboa: Ática, 2 vols., 1 vol.
- SANTOS, Vítor Pavão dos (1989). *A companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974): Correspondência*. Lisboa: Museu Nacional do Teatro.
- _____ (2002). “Guia breve do século XX teatral”, in *Panorama da cultura portuguesa no século XX* (ed. Fernando Peres). Edições Afrontamento: Fundação Serralves, 3 vols., vol. 2, pp. 189-312.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2006) (coord.). *Furor : Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra.
- STEINER, Georges (1984). *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- VASQUES, Eugénia (1998). *9 Considerações em torno do teatro em Portugal nos anos 90*. Lisboa: Ministério da Cultura/ Instituto Português das Artes do Espectáculo.

VERNANT, Jean Pierre e Pierre Vidal-Naquet (1972). "Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque" *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: François Maspero, 2 vols., vol. 1, pp. 19-40

WITT, M. Ann F. (2001). *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Ithaca e London: Cornell University Press.



Anexo 1

Antígona, 1946. Fotografia de cena de Horácio Novais exibindo Mariana Rey Monteiro (*Antígona*) e Maria Barroso (*Ismena*), acto IV. Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Teatro D. Maria II. Biblioteca/Arquivo do Teatro D. Maria II (material não catalogado).



Anexo 2

Antígona, 1946. Fotografia de cena de Horácio Novais exibindo Raul de Carvalho (Creonte) e Robles Monteiro (Tirésias), acto III. Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Teatro D. Maria II. Colecção do Museu Nacional do Teatro (241838).



Anexo 3

Antígona, 1946. Fotografia de cena de Horácio Novais exibindo Mariana Rey Monteiro (*Antígona*) e Maria Barroso (*Ismena*), Samuel Diniz (*Enópides*), Paiva Raposo (*Proceu*) e Manuel Correa (*Ástaco*), acto IV. Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro. Teatro D. Maria II. Biblioteca/Arquivo do Teatro D. Maria II (material não catalogado).

**A “GERAÇÃO RASCA” E O TEATRO DE JOSÉ MARIA
VIEIRA MENDES
O PROJECTO DE UMA NOVA DRAMATURGIA EM PORTUGAL?**

Anna Kalewska
Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos
da Universidade de Varsóvia

O drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade.

Almeida Garrett

Não pode já haver um teatro dos dias de hoje? Não diga para hoje, insisto que seja de hoje, e desta rua. Goldoni pôs em cena terrinas e chávenas de café, rapé, sombrinhas e cheques. E os gestos com que vivemos nós as nossas vidas não terão o direito de entrar no teatro – a não ser no teatro americano, ou quando são olhados com o desprezo ...?

Jorge Silva Melo

1. Os dois Ts ou o que falta em Portugal

Percorrer os caminhos da experiência de uma geração é tarefa árdua. Estamos hoje bem distantes de “uma incapacidade atávica” para a literatura dramática advogada por Almeida Garrett no famoso parágrafo com que se inicia a *Introdução* a *Um Auto de Gil Vicente*, escrito em 1838 e publicado pela primeira vez em 1841:

Em Portugal nunca chegou a haver teatro, o que se chama teatro nacional, nunca; até nisso parece a nossa literatura com a latina, que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria; a nossa andou fazendo «operações mistas» com a Itália e Castela, até que, fatigada de uma existência difícil, toda de privações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içara com verdadeiro e bom direito, e etregou-se à invasão francesa

(Garrett, 1995b: 29)

Uma daquelas afirmações que já nos habituámos a ouvir é a de que não teria havido autores dramáticos em Portugal. Teria mesmo faltado teatro em Portugal?

A famosa afirmação da memória *Ao Conservatório Real* de Lisboa, lida em 6 de Maio de 1843 no sentido de que «o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado da sociedade» e, continuando a mesma citação, «a sociedade de hoje ainda não sabe o que é: o drama ainda se não sabe o que é; a literatura actual é a palavra, é o verbo, ainda balbuciante, de uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela» (Garrett, 1995a: 123) vai iniciar a nossa interrogação sobre o projecto de uma nova dramaturgia em Portugal. Trata-se de uma viagem realizada por metáforas literárias e teatrais à procura de um lugar no grande teatro do Mundo da geração dos portugueses filhos e netos do Abril – chamados coloquialmente a “geração (à) rasca”¹ (i.e. em extremas dificuldades existenciais e laborais) – na época em que não o teatro, mas sim, o mercado laboral constituem um bem precário e quase inacessível. Razão justificada também pela luta «por um teatro em cujas veias circule livremente o sangue do povo português» (Rebello, 2000: 166). Pretendemos participar deste processo e apresentar uma breve análise do teatro de José Maria Vieira Mendes situando-o num contexto sócio-económico, cultural, literário e psicológico.

¹ “A geração rasca” está hoje na casa dos trinta e cinco a quarenta e cinco anos. “A geração à rasca”: jovens na casa dos vinte, desempregados, em situação difícil.

Seria de lembrar que José Maria Vieira Mendes (JMVM) nasceu em 1976, escreve e traduz para teatro. Foram publicadas, entre outras, as suas peças *Dois Homens* (1998), *Lá ao Fundo o Rio* (2000), *T 1*² (2003) e *Se o Mundo Não Fosse Assim* (2004), estas duas últimas publicadas também nos Livrinhos de Teatro da Cotovia. Mais recentemente, JMVM escreveu *Duas Páginas* (2007), *O Avarento ou A Última Festa* (2007) e as peças curtas *Proposta Concreta* (2007), *Intervalo* (2006) e *Domingo* (2007). Em 2007 foram editados *A Minha Mulher* (distinguida com o Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia António José da Silva, atribuído pelo Instituto Camões/Portugal e Funarte – Fundação Nacional de Arte-Brasil), *Onde Vamos Morar* (Mendes, 2007) e *O Avarento ou A última festa*. Mais recentemente JMVM escreveu ainda *Aos Peixes* (2008), *Ana* (2008), *Padam Padam* (2009) e *Paixão Segundo Max* (2010). Peças suas foram já representadas na Alemanha, Áustria e na Suécia. Citemos a opinião de Rui Pina Coelho sobre o Autor em questão:

José Maria Vieira Mendes, sendo um dos mais jovens dramaturgos, apresenta já uma obra de significativa expressividade. Sendo também tradutor de Brecht, Beckett, Schnitzler, Pinter, Müller, Duncan McLean, Fassbinder, Kafka ou Jon Fosse, os seus primeiros textos partiam de adaptações ou inspirações de outros materiais (Kafka, Dostoiévski, Schnitzler, Damon Runyon ou Pinter). Com *T1* (2003) inicia uma trajectória original de questionamento sobre a especificidade da linguagem dramática, interrogando criativamente as habituais categorias dramáticas para compor obras rarefeitas e que parecem ruminar as vivências e leituras da contemporaneidade (tal como em *Ana*, 2009). *O Avarento ou A última Festa*, 2007, para além da inaugurar uma trilogia sobre pais e filhos (continuada com *A Minha Mulher*, 2007 e *Onde Vamos Morar*, 2008, narrada com sóbria desconfiança para com os rumos que a modernidade vem traçando para Portugal), inicia também a colaboração

² *T1* foi traduzido para inglês, francês, italiano, espanhol, polaco, norueguês, eslovaco, sueco e alemão.

de JMVM com o Teatro Praga, aproximando a sua escrita da vertigem cénica que caracteriza este grupo.

(2009: 11)

Será a obra de JMVM marcante para o surgimento de uma nova dramaturgia em Portugal? Tomaremos em consideração esta hipótese, porque a suprarreferida trilogia sobre pais e filhos veicula, de facto, os problemas da geração rasca: o desemprego, o sonho da vida de um “beto” ou de um *António, um rapaz de Lisboa*³, o seu medo de viver, a relação traumatizada com os pais e amigos, a recordação da felicidade passada na infância.

JMVM, autor de umas peças sobre homens e mulheres um tanto «coscuvilheiras», com o enredo posto no seio de umas famílias pequeno-bruguesas é também um dos responsáveis pela nova edição portuguesa do *Teatro* de Bertold Brecht nos livros Cotovia e um dos directores da *Revista Artistas Unidos*. Nos Livrinhos de Teatro da Cotovia nº 6 publicou *T1* e *Se o Mundo Não Fosse Assim* (representado em 2004 no Teatro Taborda pelos Artistas Unidos); nos Livrinhos de Teatro nº 24 foram publicados *A Minha Mulher* e *Onde Vamos Morar* (Mendes, 2007). O seu trabalho no teatro está desde 1998 e de vários modos ligado aos Artistas Unidos (a prestigiosa companhia teatral dirigida pelo distinguido director e dramaturgo Jorge Silva Melo, também fundador da Cornucópia, em 1973) e, mais recentemente, ao Teatro Praga (Espaço Teatro Praga, em Lisboa, onde os artistas trabalham sem um director em colaboração, mas sim, com as mais prestigiadas organizações culturais portuguesas e estrangeiras).

JMVM, dramaturgo com inegável sucesso, e a quem foram atribuídos vários outros prémios e bolsas⁴, inscreve-se na nova geração dos dra-

³ Aludimos à peça *António, um rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo (publicada em 1995 e reeditada em 2005) definida por Maria João Brilhante como «escrita estranha, [em que] se manifesta o hibridismo formal e estético da nossa era global e multicultural, a assimilação de heranças várias (a tragédia, o teatro épico brechtiano, o teatro pós-dramático, o melodrama, a soap opera, aqui postas ao serviço de uma posição cívica e ideológica (...)) (Brilhante, 2003: 24).»

⁴ JMVM foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte 2000 do Instituto Português das Artes do Espectáculo, Prémio ACARTE/Maria Madalena Azeredo Perdigo 2000 da Fundação Calouste Gulbenkian, Prémio Casa da Imprensa de

maturgos portugueses pós-25 de Abril colaboraram com diversos grupos, procurando também outras formas de trabalho (cinema, televisão), aproximando-se sem complexos de circuitos mais comerciais. Sem dúvida, artistas estes «Tornar-se-ão rapidamente uma alavanca para a modernização da cena nacional, cada vez mais universalista e cosmopolita» (Coelho, 2009: 3). Enfim, estamos perante um Autor representativo da “geração rasca”, cuja obra dramática veicula a pergunta básica dos portugueses que estão hoje na faixa etária dos trinta e cinco a quarenta e cinco: pertencem à geração X ou à geração rasca? Serei híbrido de gerações? Que medos guardo eu debaixo da cama? Apenas os comuns a uma “geração-sanduíche” que vê terminar o prazo da validade para os produtos de consumo e o azedar de inúmeros sonhos...

A obra de JMVM representa uma temática muito mais vasta do que os sonhos e os medos da geração dos filhos do Abril. Articula as frustrações e as veleidades goradas da geração anterior, i.e. dos pais, cúmplices ou dissidentes do Estado Novo Salazarista. Desconstrói a visão de uma infância feliz, quando o mundo era simples e seguro; a divisão entre o bem e o mal claramente definida e imutável desaparece; atravessamos a fronteira entre o sonho e a realidade sem o saber. E, em digressão pelo espectáculo com o mundo de culpas alegadas e verdadeiras, num brilhante momento de catarse suscitada pela obra de JMVM deixamos de nos sentir culpados por sermos filhos dos nossos pais.

O palco do teatro de JMVM é duro e cruel, mesmo que não se trate de uma alegoria artaudiana, uma vez que se fala de uma situação tão específica e complexa como a de Portugal pós-25 de Abril. De certa forma, *A Minha mulher* é uma peça politicamente incorrecta. A ideia que lhe deu origem ocorreu quando o dramaturgo foi abordado para escrever sobre a segunda geração portuguesa desde a revolução dos cravos, que é sempre o ponto de referência na obra de escritores e dramaturgos portugueses contemporâneos.

2. O espaço para o teatro de JMVM

Qual, então, o espaço cénico para a “trilogia familiar” de JMVM?

A *Minha Mulher* estreou-se em Estocolmo, na Suécia, em Maio de 2007, numa produção Teater Oberon/Dramalabbet, com encenação de Karl Seldahl e interpretação de Kajsa Linderholm, Eva Millberg, Victor Ström, Hendrik Törling e Sven Wollter. A estreia em Portugal foi a 13 de Setembro na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II, com interpretação de José Airosa, Joana Bárcia, João Lagarto, Isabel Muñoz Cardoso e Dinarte Branco, e encenação de Solveig Nordlund. *A Minha Mulher* conhece tradução em inglês, sueco, francês, eslovaco e italiano. Foram os melhores teatros portugueses que acolheram a produção dramática do Autor.

Seria de propósito ressaltar ainda, que nos últimos anos no Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa foram encenadas também as peças de dramaturgos da jovem geração: Carlos J. Pessoa (*Snapshots*, de 19 de Novembro a 19 de Dezembro de 2010) e Abel Neves (*Vulcão*, de 26 de Novembro a 20 de Dezembro de 2009; *Jardim Suspenso*, a peça vencedora da edição de 2009 do Prémio Luso-Brasileiro de Dramaturgia, representado na Sala Estúdio de 29 de Abril a 30 de Maio de 2010).

Onde Vamos Morar de José Maria Vieira Mendes (uma peça escrita para ser produzida pelos Artistas Unidos na temporada 2007/08) estreou em Lisboa, no Convento das Mónicas, a 10 de Abril de 2008, com interpretação de Andreia Bento, Cecília Henriques, Pedro Carmo, Pedro Gil, Pedro Lacerda, Sérgio Godinho e Sílvia Filipe, encenação de Jorge Silva Melo e produção dos Artistas Unidos.

No Teatro São Luiz foi representada *Hedda* de JMVM, uma adaptação teatral de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, encenada por Jorge Silva Melo em 2010.

O espaço dramático (como espacialização da estrutura dramática), porém, refere-nos a uma construção narrativa, imagética e ideológica mais vasta, sendo «construído quando fazemos para nós mesmos uma imagem da estrutura dramática do universo da peça: esta imagem é constituída pelas personagens, pelas ações e pelas relações dessas personagens no desenrolar da ação» (Pavis, 2003: 135). As personagens, as suas acções e as respectivas relações interpressuais analisaremos adiante, referindo-nos ao texto d' *A Minha Mulher*, considerada uma peça emble-

mática para a construção do projecto de um novo teatro em Portugal, capaz sempre de tratar dos problemas da “geração rasca”.

Sem podermos assistir e analisar os arcanas das representações cénicas desta peça magistral da trilogia familiar de JMVM, apoiarnos-emos na opinião de Patrice Pavis rezando que «para que esta projeção do espaço dramático se realize, não é necessária nenhuma encenação: a leitura do texto basta para dar ao leitor uma imagem *espacial* do universo dramático» (*Ibid.*). As opiniões proferidas por Jorge Silva Melo no *Prefácio de quem vai à guerra* a António, um rapaz de Lisboa sobre o teatro como um espelho da vida pautaram a nossa análise e o corolário final das opiniões.

3. “Geração rasca” - o projecto (sonho ou medo) de uma vida?

Em termos do conteúdo, a peça intitulada *A Minha Mulher*, cujo enredo encontramos na página oficial do TDMII www.teatro-dmaria.pt: s.n.p.) apresenta dois dias da vida duma família de quatro pessoas e de um amigo que veio com uma visita. Vamos conhecendo as personagens – Nuno, Laura (a sua mulher), o pai de Nuno, a mãe de Nuno e Alexandre, o amigo de Nuno, ao longo de dois dias que passam juntos durante umas férias de Verão, numa casa junto ao mar. As suas falas e os seus comportamentos estão marcados pela grande rotina e pelo aborrecimento. As férias, que normalmente associamos com o lazer e aventuras, neste caso tornam-se num círculo vicioso de repetição. Repetição psicologicamente errada ou a recordação decalcada, segundo Kirkegaard citado por JMV, seria «aquilo que recordamos, que aconteceu, é repetido para trás, enquanto que a verdadeira repetição recorda para a frente» (Mendes, 2008: s.n.p. [143]). Para o espectador (e também para o leitor) da peça de JMVM o ambiente da obra pode parecer um sonho, ou melhor um pesadelo; é-lhe difícil aguentar uma dose tão grande de monotonia. Contudo, as personagens nem parecem dar por isso. Andam como hipnotizadas e inconscientes das suas atitudes repetitivas.

JMVM utiliza vários elementos para criar o ambiente da repetitividade: as conversas misturadas umas com outras, cortadas no meio, tiradas do contexto; os ditados, piadas e expressões fixas que o pai de Nuno

gosta de inserir no discurso; as mesmas histórias e anedotas das quais toda a família está farta lembradas a cada passo pelo progenitor; Nuno quer ser diferente, mas tem de facto o pai «no sangue», é preguiçoso, frouxo e não sabe trabalhar como o típico representante da “geração rasca”: não tem emprego, é sustentado pelos pais e por isso tanto ele como a Laura têm de aceitar tudo o lhes vem “de cima” pela ordem paterna, o que lhes obriga a entrarem no esquema do círculo vicioso dos actos de calçados e falhados pelo pais.

Referindo-nos à perspectiva psicanalítica conseguimos perceber que a repetição é tanto uma razão como uma consequência dos problemas da família representada por JMVM. A repetição é, pois, um sinal de existência de uma angústia inconsciente e não racionalizada, oculta no espaço da resistência do psiquismo: o pai guarda a memória da revolução, o Nuno sofre de um complexo de Édipo incurável, a mãe esconde a sua insatisfação no casamento, Laura não cabe na família, precisando todos de alguém de fora para despertá-los, deixar racionalizar o problema e combater a angústia. Alexandre, um agente de fora que consegue operar mudanças na vida (divórcio, namoro clandestino com Laura) mostra à protagonista uma perspectiva de liberdade que ela não pode vir a ter e por isso decide incendiar a casa, sendo este o impulso para alertar simbolicamente (desmoronar?) o resto da família.

A peça está dividida em duas partes e a segunda (com o título igual à primeira: *Noite*) é, em traços gerais, uma repetição da primeira. Repetem-se as situações, partes inteiras das conversas; o que muda são os contextos em que os discursos aparecem e às vezes as emoções de personagens. Quando o leitor chega à segunda parte da peça, tem a impressão de *dèjà vu*, de ter ouvido as mesmas palavras, ter visto as mesmas personagens (menos Alexandre que só estará presente no palco a partir da tarde do primeiro dia) a fazerem sempre as mesmas coisas O espectador-leitor entra, ele-próprio, na teia de repetições, como que obrigado a fazer uma parte do mundo que *A Minha Mulher* representa.

Um dos truques que JMVM utiliza para conseguir realizar o seu objectivo de prender as personagens e o leitor na armadilha da repetição discursiva são as didascálias abundantes. Nelas o autor informa sobre a decoração da casa, sobre os gestos, sobre as posições e sobre os restantes

detalhes que aparentemente são pouco importantes. As didascálias marcam também a passagem do tempo entre a manhã, a tarde e a noite o que introduz um ritmo muito forte na construção do drama e faz com que seja mais óbvia a ligação entre as partes parecidas. A manhã repete a outra manhã, a tarde – a outra tarde a noite – a outra noite. Ao analisar *A Minha Mulher* pode-se prever os acontecimentos futuros, lembrando o que já tinha acontecido na mesma altura do outro dia. Virá, pois, o filho de Laura ou o rebento da “geração à rasca”. Um bebé condenado à triste repetição dos infortúnios dos avós (anti)salazaristas e dos pais pós-25 de Abril, sem emprego e com enorme medo do futuro e ilusões do passado. Trata-se dos protagonistas que não reparam no facto de que não estão a desenvolver-se, procurando sempre o conforto relacionado ao velho e ao conhecido, aproximando-se à existência quase vegetal.

O segundo (e mais importante!) elo da trilogia dramática de JMVM sobre os pais e filhos transporta-nos para aquilo que inicialmente parece ser um retrato realista duma família portuguesa, mas que vai assumindo contornos e proporções cada vez mais surrealistas, em que o fio condutor e a lógica da peça (anti-mimética e anti-aristotélica) progressivamente se desvanecem. Nesta medida, JMVM reinventa-se a cada instante, e é nessa direcção – virada para uma imagética do quotidiano –, que vai trabalhar a atenção do leitor, deixando-se ir ao sabor das personagens e dos objectos (como em *António, um rapaz de Lisboa*). Também o espectador senitr-se-á um tanto iludido pelo luxo pequeno-burguês sugerido pelas didascálias: «poltronas, sofás, cadeiras, uma mesa, um cabide e muitos jornais espalhados e empilhados» (Mendes, 2007:10). O palco forte de JMVM parece-se com um folheto de propaganda turística de férias e de lazer. Aqui, o palco tranquiliza. Porém, é tudo meramente superficial.

O espectador vê-se, de certa forma forçado a reconstruir toda a acção mediante as diversas impressões que lhe são transmitidas: o aborrecimento de um Portugal exorcismado pelo pai de Nuno – um ex-revolucionário antipidesco e ex-trabalhador numa fábrica de automóveis alemã, as saudades «de quando éramos um império» sentidas por Nuno, os ciúmes deste pelo pai a cortejar Laura, o mal-estar da mãe a recordar os primeiros anos

felizes do casamento, Alexandre a sentir às costas a precariedade de emprego e de relações amorosas, e muitos mosquitos à noite.

Enfim, assistimos ao desmoronamento de todos os sonhos, ideias, projectos que enfrentam os ex-combatentes do 25 de Abril e seus filhos da “geração rasca”, ambos destruídos pela vida, buscando em vão a felicidade e “queimando” simbolicamente a sua casa, acto de último desespero perpetrado por Laura. A protagonista parece cansada da repetição constante, do aborrecimento familiar e da vida superficial em que participa; a sua irritação e o seu desespero crescem ao longo da peça, especialmente pela influência da presença de Alexandre que aparece indesperadamente para lhe mostrar que a vida pode ser diferente, em virtude da derrubação da ordem existente... onde? No Mundo? Na Europa? Em Portugal? Na família X?

A última cena, em que Laura incendeia a casa dos sogros pode ser considerada um simbólico acto de suicídio emocional e uma tentativa de fuga à situação que parece um beco sem saída.

Os sentimentos negativos, as queixas e os remoques dos protagonistas, como clarões que se apagam antes do final de cada cena e que apenas voltam a aparecer já depois da cena seguinte ter começado, aumentam o grau de estranheza entre o palco e o público.

A *Minha Mulher* de MJVM não é, portanto, uma peça linear, mas apresenta antes uma circularidade inquietante das lembranças, sonhos e expectativas (de um filho de Laura e Nuno, de um futuro mais talvez lírico se não fosse piroso como os jornais, a música pimba e a televisão em Portugal que, no dizer de pai, «está uma miséria») num fluxo do discurso dramático em que temos a sensação de estarmos incessantemente perante as mesmas cenas e os mesmos diálogos. Reencontramos sempre os mais drásticos problemas do Portugal pós-moderno: a pobreza, a imigração, a guerra colonial, o trabalho sempre precário. A dolorosa tirada do pai de Nuno acerca da sorte de um encanador incompetente, um «gajo que se esqueceu de fechar a torneira» resume estes males:

PAI: Esse agora deve ter emigrado que é o que fazem os incompetentes. Vão para África enganar os pretos e sacar dinheiro dos diamantes. Conheço muitos. Depois abrem uma conta na Suíça e vão viver para a Venezuela ou para a África do

Sul onde acabam com um tiro nos cornos. Conheço muitos. Quanto mais cagas mais comes, quanto mais suas mais bebes e o lobo não nasceu ontem, não é verdade? Pois é. Se ficas quieto cai-te o céu em cima. Sempre foi assim. Eu digo-te já que enquanto tiver forças não me fico. E se for preciso fazer correr sangue, é preciso fazer correr sangue. Acertar no alvo. Sabes que já não tens a idade que tinhas. Essas coisas contam. Não se pode perder tempo. Eu comecei a trabalhar aos treze nos serviços florestais. Muitas noites em claro, meu amigo (*Bebe da garrafa*). A idade conta muito

(Mendes, 2007: 19)

Sejamos francos: JMVM sugere e desnuda a cumplicidade com o regime fascista, bebedeira, preguiça e ignorância que caracteriza a geração dos pais de Abril e o dobro destas características observado nos seus filhos postos à rasca pelas realidades tanto totalitárias como sistémicas duma desenfreada e acéfala democracia moderna. Nuno sabe que o pai sente-se enganado, não gosta dele e apega-se freneticamente ao amor da sua mulher, Laura, grávida de três meses. Dele? Do pai de Nuno? De muitas ideias igualmente abomináveis como a hipocrisia do quotidiano em que vivem os protagonistas de JMVM? Esperando por um mítico Godot/D. João de Portugal/O Encoberto que não virá nunca?

O ambiente realista de que se reveste o início da peça (uma casa de férias, umas janataradas com «bom peixinho» regadas com um vinhinho igualmente bonzinhos e alegres banhaças na piscina) vai sendo quebrado ao longo da peça até que nos apercebermos de que esta inovadora obra de JMVM começa com uma série de fotografias de férias encadeadas por uma lógica que não é a de um realismo rígido, mas sim, de uma lógica do absurdo. Seremos capazes de explicar exactamente o que se passou?

Podemos considerar que *A Minha Mulher* se situa no limiar do realismo, embora se trate, como na obra *Amparo de Mãe* (1949, publ. 1974) de Jorge de Sena, de uma relação familiar descrita com grande dose do realismo grotesco. Somos, com efeito, *voyeurs* activos, que detectam sentidos nos intricados pormenores e pistas oferecidos pela intriga baseada na fatal constatação do absurdo da existência. Aparentemente, sentimo-nos levados a fazer a

nossa própria leitura dos comportamentos humanos e da sua drástica transposição em palco – ao sabor das personagens dificilmente subordinadas à clássica ordem protagonista – antagonista – conflito – drama – catarse – desfecho. Em vez disso, escarpelizamos o interior burguês de uma simbólica casa sem almas humanas que Henrik Ibsen pensou como símbolo. O público é, assim, induzido em erro, impelido a procurar respostas no abismo lógico para que a acção se precipite para uma tarde com um incêndio, uma caça à protagonista, e uma fuga da «minha mulher», uma mulher fatal, *mulher-ninguém*. A aparente incongruência desta e de outras personagens e da peça em si, esta suposta falta de lógica é desta forma incorporada e sisematizada numa lógica superior, que é a lógica do absurdo referida anteriormente.

Segredos e frustrações familiares e profissionais, amores escondidos, dinheiro e sua falta, inveja voltam a circular por entre os espectadores d' *A Minha Mulher* e das demais peças de JMVM. No fundo, as suas peças podem ser consideradas como umas metáforas da própria vida. De novo, os pais e os filhos: o pai doente e solitário, o filho casado com uma mulher que o deixa para partir em viagem, um antigo amigo que regressa depois de alguns anos fora do país e procura uma casa que não tem e nunca terá. São as linhas gerais de *Onde Vamos Morar* e de muitos avatares possíveis da dramaturgia de JMVM no futuro.

JMVM, como os seus predecessores – Jorge de Sena e Jorge Silva Melo – queria um teatro (texto dramático) «aberto aos quatro ventos» e «ao deus-dará» (Melo, 2005: 10), independente de todas as ideologias, teatro-testemunha de um homem-senhor do seu próprio destino capaz de assumir a responsabilidade e o dever «à face das coisas e dos outros homens» (Sena, 1989: 299).

Embora tentemos sugerir *A Minha Mulher* como uma paisagem onírica, a verdade é que nem sequer acreditamos nesse aspecto da peça. Parece tratar-se aqui de um jogo à cebra-cega com a identidade portuguesa, sem preconceitos, mas com sinceridade e pressentimento de futura desintegração tornada (quase) um facto histórico.

Referências bibliográficas:

- A *Minha Mulher* (2007). www.teatro-dmaria.pt (consultado em 7.04.2011).
- COELHO, Rui Pina (2009). “Cartografia inexacta do teatro em Portugal”, manuscrito: 1-12 (paginação nossa, A.K.). Este texto recupera argumentos já desenvolvidos anteriormente em Rui Pina Coelho *Casa da Comédia (1946-1975): Um palco para uma ideia de teatro* (2009). Lisboa: Imprensa-Nacional/Casa da Moeda.
- BRILHANTE, Maria João (2003). “Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX.” http://www.fl.ul.pt/centros_invest/teatro/pagina/centro-estudos-teatro.htm (consultado em 24.03.2011).
- GARRETT, Almeida (1995a, 8ª ed.). “Ao Conservatório Real.” (Em) *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Publicações Europa-América (1ª ed. 1843).
- GARRETT, Almeida (1995b, 3ª ed.). *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa: Publicações Europa-América (1ª ed. 1841).
- MELO, Jorge Silva (2005). *António, um rapaz de Lisboa*. Lisboa: Cotovia (1ª ed. 1995).
- MENDES, José Maria Vieira (2007). *A Minha Mulher. Onde Vamos Morar*. Lisboa: Cotovia.
- MENDES, José Maria Vieira (2008). *Teatro*. Lisboa: Cotovia.
- PAVIS, Patrice (2003). *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- REBELLO, Luiz Francisco (2000, 5ª ed.). *História do Teatro Português*. Lisboa: Publicações Europa – América (1ª ed. 1968).
- (Prefácio, selecção e notas) REBELLO, Luiz Francisco (2007). *Teatro Romântico Português. O Drama Histórico*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- SENA, Jorge de (1989). *Do Teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70.
- Teatro Nacional D. Maria II. História*. <http://www.teatro-dmaria.pt/Teatro/Historia.aspx> (consultado em 24.03.2011).

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO FEMININO NO ROMANCE
PARA ADOLESCENTES EM PORTUGAL
DA GERAÇÃO «FADA-DO-LAR» À GERAÇÃO «BARBIE»**

Maria da Conceição Tomé
Agrupamento de Escolas de Silgueiros¹
Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais

Glória Bastos
Universidade Aberta
Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais

Introdução

Na primeira metade do século XX, os adolescentes portugueses tinham essencialmente ao seu dispor obras de literatura universal, não escritas a pensar nos jovens desta faixa etária, mas por eles *anexadas* (Pinto Correia, 1973:18-19). Com efeito, considerava-se que a leitura de obras clássicas seria o suficiente para estes jovens, embora noutros lugares da Europa começasse a surgir uma literatura específica para estes sujeitos que já não eram crianças, mas que também ainda não eram adultos (Blockeel, 2001).

Na realidade, as publicações de autores portugueses para adolescentes eram praticamente inexistentes no início do século XX, embora alguns escritores, como Virgínia de Castro Almeida, Maria Lamas, Ana de Castro Osório, Odette de Saint-Maurice, Ester de Lemos, entre outros, tenham sido pioneiros na publicação de romances destinados a um público muito específico, na primeira parte do século passado. De forma particular, porque escreveu

¹ No ano lectivo 2010/2011, em situação de equiparação a bolseiro (Bolsa da FCT - SFRH / BD / 60893 / 2009).

sobretudo para o público feminino, destacamos Odette de Saint-Maurice, uma das mais lidas escritoras de romances para jovens raparigas nos anos 60 e a cuja obra se dará particular importância neste artigo.

Efectivamente, só a partir da década de 80 (Blockeel, 2001:59; Barreto, 1998:66; Gomes, 1998:64) começam a surgir romances atraentes de aventuras ou narrativas sobre experiências e vivências quotidianas dos jovens com os amigos, a vida escolar e outras situações típicas dessa idade. E o que parecia uma realidade editorialmente adormecida despertada, de forma surpreendente, tornando-se um verdadeiro fenómeno editorial, um «explosivo terreno de produção escrita» (Blockeel, 2001:56), um momento de «grande inovação no panorama literário» com «uma envergadura e uma vitalidade que ninguém esperava» (*idem, ibidem*: 69). O sucesso imediato que acompanhou as publicações da colecção «Uma aventura», de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada (Editorial Caminho), surgida em 1982, leva portanto a considerar esse momento como um momento pioneiro no panorama da literatura infanto-juvenil que desencadeou outros fenómenos semelhantes. Com efeito, continuam a surgir no mercado editorial português colecções de aventuras e mistério, bem como colecções que se inscrevem no domínio do fantástico, tendência recente que acompanha fenómenos à escala global.

Por outro lado, desde a década de 80, as editoras portuguesas têm apostado de forma significativa na publicação de romances realistas, com temáticas directamente relacionadas com o quotidiano e com as experiências de vida dos adolescentes. Como sublinham Silva-Díaz (2009:188) e Colomer (1998:204), a narração realista configura a tendência mais importante da narrativa para os adolescentes. Sob denominações várias, como «psicoliteratura» ou «novelas sobre problemas», constituem-se como produções escritas para ou sobre jovens, reflectindo os temas e os conflitos que afectam os mesmos. Desde a década de 90, tem-se acentuado uma nova tendência: o aparecimento no mercado editorial de colecções de livros especialmente dirigidos às adolescentes, um fenómeno literário designado por «chick lit».

Neste artigo, pretende-se analisar as representações do sujeito feminino (adolescente) veiculadas nos livros para jovens dos anos 60 do século passado e nas actuais narrativas para adolescentes, integradas na

tendência «chick lit». Consideraremos, pois, como *corpus* do nosso artigo o romance *Sou uma rapariga do liceu*, de Odette de Saint-Maurice, publicado em 1965, pela Editorial Presença, os livros *Apaixono-me sempre pelo rapaz errado!* (2004), *Agora, já tenho namorado, mas...* (2005), de Sanda Pinto, pertencentes à colecção «Clube das Amigas» e os livros das séries «Diário de Sofia» e «Diário Confidencial de Mariana» publicados pela Editorial Presença, entre 2003 e 2007. Todos estes livros possuem elevadas tiragens e edições, reveladoras da sua aceitação junto do público a que se destinam preferencialmente: as raparigas adolescentes.

Como sublinham Thaler e Jean-Bart (2002:139), o romance actual para jovens tem uma predilecção especial pelas raparigas e pelo universo feminino da adolescência, contribuindo para a criação de discursos sobre a adolescência e sobre o sujeito feminino. Com efeito, não podemos esquecer que qualquer obra veicula uma determinada visão da sociedade, um sistema de valores e de símbolos que funcionam como quadro de referência para a criação de identidades, para a integração do indivíduo no grupo e para a sua actuação social. Hollindale (1992:32) recorda-nos que qualquer livro é em parte «escrito», não só pelo seu autor, mas também pelo mundo em que ele vive e as «pressões» de vária ordem sobre a dimensão criativa, no caso da literatura para os mais novos, constituem aspectos que merecem a nossa atenção.

A partir da análise das imagens da figura feminina adolescente veiculadas por estas produções literárias, visa-se neste artigo verificar de que forma essas representações, impostas ou sugeridas, espelham modificações socioculturais não só relacionadas com a própria adolescência, mas também com a problemática de género.

A «chick lit» para adolescentes

A tendência literária denominada «chick lit» surge na década de 90 do século passado, tendo o livro considerado pioneiro deste fenómeno – *O Diário de Bridget Jones*, de Helen Fielding, publicado em 1996 – obtido um estrondoso sucesso junto do público feminino. Surgem, a partir daqui, muitos outros autores e publicações que, na mesma linha, abordam o quotidiano de jovens

mulheres independentes que tentam conciliar a vida profissional com a vida amorosa, num caótico ambiente urbano contemporâneo.

Embora as produções integradas neste novo fenómeno da «chick lit» tivessem inicialmente como destinatário mulheres adultas, o público-alvo tem vindo a ser estrategicamente alargado para as adolescentes que procuram nestes livros entretenimento fácil e conselhos de beleza e sedução sedução (Colomer e Olid, 2009), recorrendo as editoras a diferentes estratégias para conseguirem cativar as leitoras. Como sublinha Whelehan (2009:2), «Chick lit's branding allows instant reader identification, promotes star authors and sets up a pact with the consumer of guaranteed satisfaction».

No âmbito das produções literárias para adolescentes inseridas nesta tendência da «chick lit», na realidade editorial portuguesa, destaca-se a série norte-americana «O Diário da Princesa», de Meg Cabot (Bertrand Editora), cujo primeiro volume data de 2000, e que tem inúmeras traduções em todo o mundo e, nos últimos anos,, a colecção «As cenas de Malu», de Thalita Rebouças, um dos maiores fenómenos da literatura juvenil no Brasil, editada em Portugal pela chancela da Editorial Presença.

Neste contexto, destaca-se também a colecção «Clube das Amigas», da Editorial Presença, surgida em 1998 com o livro *Como sobreviver aos melhores anos da nossa vida ou A Adolescência de A a Z*, de Ros Asquith (à data com nove reedições). Com efeito, com cento e vinte e dois títulos publicados, a maior parte dos quais de autores estrangeiros², esta colecção tem como público-alvo as adolescentes, recolhendo, por parte destas, uma adesão extraordinária³.

Uma parte significativa dos livros desta colecção aborda temáticas relacionadas com o dia-a-dia das adolescentes (família e amigos), mas,

² Recentemente foram integrados nesta colecção livros de autoras portuguesas, nomeadamente de Sandra Pinto (*Apaixonou-me sempre pelo rapaz errado!* (2004); *Agora já tenho namorado, mas...* (2005); *A minha vida está de pernas para o ar* (2008), *Não quero crescer mais!* (2009)), de Margarida Fonseca Santos (*Será que tudo me acontece por acaso?* (2003), *O nosso clube de teatro* (2008) e a série «*O primeiro ano de uma escola fantástica*», com três volumes editados até ao momento) e de Maria Dinis Mineiro (*Diário de Beatriz* (2009)).

³ Recentemente, alguns dos títulos desta colecção sofreram um relançamento tendo sido incluídos numa outra colecção intitulada «Tudo sobre nós», considerada, de acordo com a editora «Uma série de grande valor pedagógico, tanto para as juvenis leitoras como para os pais.» (in <http://www.presenca.pt/pesquisa/colecao/Tudo%2BSobre%2BN%25F3s/>)

sobretudo, explora assuntos relacionados com a imagem física feminina e o relacionamento com o sexo oposto. Com efeito, os títulos são por si só elucidativos: *Como lidar com rapazes*; *Vou ser uma top model*; *Que roupa é essa? Já te viste ao espelho?*; *Qual é o meu tipo de rapaz*; *Se o Cupido me desse uma mãozinha!...* ; *Finalmente encontrei o meu príncipe!*, entre muitos outros.

Incluídos nesta nova tendência da literatura juvenil encontram-se também os livros da série *O Diário de Sofia* (constituído por treze volumes publicados entre 2003 e 2007) e o *Diário Confidencial de Mariana* entre 2004 e 2006 (quatro volumes, publicados entre 2004 e 2006), dos autores Marta Gomes e Nuno Bernardo (Editorial Presença). Este projecto, da responsabilidade da empresa beActive que desde a sua génese se propôs desenvolver novas formas de entretenimento, misturando conceitos tradicionais com os novos meios interactivos, em especial o telemóvel (s.a, 2005:30), envolve diferentes plataformas para fidelizar o seu público privilegiado, desenvolvendo uma espécie de fenómeno aditivo, embora localizado no tempo. É pertinente sublinhar que os livros de *O Diário de Sofia* foram, efectivamente, muito lidos, tendo os vários volumes publicados sofrido inúmeras reedições (*O primeiro livro do Diário de Sofia*, vai na 16.^a edição; *O segundo livro do Diário de Sofia* – 12.^a edição; *O terceiro livro do Diário de Sofia*, 9.^a edição; *O quarto livro do Diário de Sofia*, 7.^a edição e os restantes, à excepção dos dois últimos títulos, entre cinco e duas reedições).

Estes fenómenos de grande sucesso editorial deixam antever uma questão que se prende com a obtenção de lucro por parte das editoras, as quais encontraram nas camadas mais jovens da população, e nas características próprias da sua faixa etária, um filão a explorar. Trata-se de um fenómeno comercial que tem nos bastidores estratégias editoriais previamente definidas para assegurar o sucesso. As estratégias de fidelização das leitoras são as mais variadas, recorrendo as editoras a diferentes meios para conseguir criar um certo comportamento aditivo nas adolescentes.

Com efeito, regista-se nestes livros uma forte exploração dos paratextos ao serviço não só da aquisição dos livros, mas também da motivação para a leitura dos mesmos. Se atentarmos nas capas das produções li-

terárias em análise, verificamos que elas são extremamente apelativas e coloridas, com imagens que remetem para o universo das adolescentes. No caso da colecção «Clube das Amigas» há, inclusivamente, certos elementos que são comuns a todos os volumes, nomeadamente uma margarida presente na lombada dos livros que leva ao reconhecimento imediato dos diferentes títulos desta colecção. Para além disso, nas capas dos livros pertencentes a esta colecção, surgem, de forma estilizada, as protagonistas (na globalidade são raparigas), sozinhas ou com as amigas, frequentemente repletas de acessórios tipicamente femininos.

Os títulos dos diferentes livros que pertencem a este fenómeno literário constituem também um meio de captar a atenção das leitoras (muitos deles remetem logo para o facto de constituírem uma espécie de manual de instrução). Do mesmo modo, a referência a elementos que fazem parte da cultura adolescente (grupos musicais, filmes...) aproxima as leitoras ainda mais da realidade ficcional, permitindo uma maior identificação e cumplicidade com os protagonistas. Como refere Colomer (1999:154), «los lectores adolescentes tienen la posibilidad de sentirse *como en casa* con la lectura de las narraciones que se le dirigen».

No caso dos volumes de «O Diário de Sofia», a complexa estratégia editorial recorreu a diferentes plataformas – o livro, a série televisiva, um sítio *Web*, o correio electrónico, a revista juvenil *Ragazza ...* –, todas concorrendo para a sedução e fidelização das leitoras, que acompanham a vida pessoal da protagonista (Sofia, dezassete anos, uma adolescente lisboeta que se torna famosa porque publica o seu diário), participando de forma interactiva nos vários acontecimentos do seu quotidiano. Com efeito, as leitoras podem, para além de ler os diários de Sofia, enviar-lhe um *e-mail*, apesar de esta ser uma personagem ficcionada (em 2005, Sofia recebia cerca de três mil *e-mails* por mês) ou podem decidir, via SMS, o final de cada episódio televisivo (RTP2) ou, ainda, ler, na revista *Ragazza*, a rubrica assinada por Sofia, onde esta partilha as suas histórias com as leitoras.

Este projecto, que alcançou um enorme sucesso televisivo e literário não só em Portugal, mas também no estrangeiro⁴, constitui um fenó-

⁴ Em 2005, tinham já sido vendidos 100 mil exemplares dos livros; o sítio *Web* tinha tido mais de 75 mil de visitantes, deixando, cerca de um terço, uma mensagem no fó-

meno essencialmente comercial, o que corrobora a necessidade de se reflectir sobre o facto de muitas das produções escritas dirigidas a adolescentes serem frequentemente apenas estratégias comerciais bem definidas, que exploram, de alguma forma, as características e fragilidades de um público específico.

Em todos os livros que pertencem ao *corpus* deste artigo, publicados já no século XXI, destaca-se a utilização de uma linguagem simples, repetitiva, a abundância de discurso directo e a quase ausência de descrições (realizadas de forma breve, apoiando apenas pequenos pormenores do desenrolar da acção). Todos estes elementos estão ao serviço da facilidade de leitura que se pretende muito agradável e com a qual as leitoras passam a contar quando escolhem outros títulos da mesma colecção. A presença da linguagem coloquial, do calão e da gíria juvenil aproxima a realidade ficcional da vida dos leitores, prolongando a vivência do quotidiano e possibilitando a sua identificação com as personagens. O facto das produções em análise serem escritas na primeira pessoa intensifica a sensação de proximidade, contribuindo também para os processos de identificação com as protagonistas.

É pertinente referir que, no caso dos livros da série «O Diário de Sofia», alguns dos *e-mails* enviados pelas leitoras são incorporados nos próprios livros e a protagonista interpela-as frequentemente sobre o que fariam na sua situação, fazendo desabafos e transformando as leitoras em confidentes, esbatendo, por esta via, a linha entre ficção e realidade. O facto de as protagonistas utilizarem, à semelhança do que acontece na vida real com as leitoras, o telemóvel, as salas virtuais de conversação de forma recorrente nas suas relações interpessoais constitui igualmente uma aproximação do universo ficcional ao mundo das leitoras.

As raparigas da década de 60 e as raparigas do século XXI

Como foi referido na introdução deste artigo, Odette de Saint-Maurice foi, no contexto da literatura juvenil, uma das mais lidas escritoras da década de 60 e 70 em Portugal. Esta autora dedicou-se «ao romance de

rum; a série fora exportada para oito países: Itália, Grécia, Áustria, Eslovénia, Singapura, Malásia, Indonésia e Filipinas.

amor, ao romance para raparigas, o que não significa de forma alguma que a sua obra acuse os defeitos próprios da novela cor-de-rosa» (Pinto Correia, 1973:31), tendo sido pioneira na abordagem de temas muito particulares da juventude («os amores juvenis, uma irreverência q.b. no seio de famílias tipificadas», de acordo com Barreto, 1998:54). Publicou inúmeros títulos - *Sou uma rapariga do Liceu, Amigos, Colégio de Verão, Férias Grandes, Quinta de S. Boaventura* -, alguns em vários volumes, como *Os Filhos de Ana Margarida, As Meninas do andar de cima, Setembro que grande mês* e *Nove mulheres e meia*, entre outros, todos com imenso êxito junto das adolescentes e jovens de classe média, estudantes do liceu (Barreto, 1998:52).

No livro *Sou uma rapariga do Liceu*, em causa neste artigo, a protagonista é Ana Maria, uma estudante de dezasseis anos, proveniente de uma família de classe média e que, nos seus cadernos escolares, em jeito de diário, vai contando acontecimentos que se prendem não só com a sua vida escolar, mas também com a vida familiar e amorosa na sociedade portuguesa da década de 60, ou seja, em pleno Estado Novo⁵. Como se referiu na introdução deste artigo, analisaremos, neste livro, as representações do sujeito feminino adolescente, estabelecendo, de alguma forma, uma comparação com as imagens veiculadas pelas produções literárias contemporâneas. Esta análise incidirá sobretudo na caracterização das protagonistas, na descrição da sua relação com o corpo, com o sexo oposto e na apresentação da forma como vivem a sexualidade.

Em primeiro lugar, ressalta da caracterização da protagonista do livro *Sou uma rapariga do Liceu* o facto de ela ser uma adolescente com uma grande maturidade, uma filha muito respeitadora e preocupada

⁵ É pertinente sublinhar que, sendo a autora uma apoiante do regime salazarista, este livro divulga a doutrina e a ideologia do Estado Novo, colocando-se ao serviço da inculcação dos valores considerados essenciais por este regime: Deus, Pátria, Família. Em algumas das passagens, surge a crítica feroz a todos aqueles que, de algum modo, tentam perturbar o regime ditatorial, por exemplo quando se coloca a questão do irmão de Ana Maria, Pedro, se tornar agitador político ao participar em reuniões clandestinas. Pela voz de Paulo, essas pessoas são consideradas «criaturas que não hesitam em dar-nos cabo do futuro. [...] Desgraçado de quem lhes cai nas garras!» (Cf. *Sou uma rapariga do liceu*, p.152).

com todos os elementos da família, com um comportamento irrepreensível enquanto pessoa e aluna do liceu⁶.

Ao longo do livro, encontramos apenas duas referências explícitas ao corpo de Ana Maria: a mãe, perante a constatação de que há roupa que já não lhe serve, afirma «Cresceste, engordaste e emagreceste... tens razão! Estás com outro corpo, um corpo já de mulher...» (p.122) e uma breve alusão à sua altura. A protagonista não faz comentários negativos em relação ao seu corpo, olhando-se no espelho mais demoradamente quando se prepara para saídas mais especiais e achando-se mesmo «bastante gira» (p.182). As únicas preocupações com a indumentária surgem precisamente em relação a acontecimentos especiais, como o *Chá* das Faculdades (p.121) ou o jantar de Fernando Vasco em sua casa, jovem actor de cinema por quem Ana Maria sente uma grande admiração. Na primeira situação, por insistência da mãe, ambas vão às compras (única situação em todo o livro), mas Ana Maria não quer que a mãe gaste muito dinheiro. Quer no jantar que acontece na sua casa, e onde está presente Fernando Vasco, quer no jantar em casa deste actor de cinema, Ana Maria utiliza, de forma muito discreta, alguma maquilhagem e arranja-se cuidadosamente. No entanto, sublinha-se sempre a importância da simplicidade e do ser⁷.

Ana Maria não costuma sair à rua a não ser acompanhada pelas amigas, e, segundo a mãe, «está na idade de começar a aprender a ser dona de casa» (p.203). No discurso que Ana Maria profere, no liceu, para as alunas mais novas, afirma, enquanto «rapariga de hoje, futuras mulheres, amanhã esposas e mães» que namorar não é uma palavra que

⁶ Sublinhe-se o facto de Ana Maria Macedo ter uma colega chamada Arabela e que, por razões que se prendem com problemas familiares (os pais estão separados e a mãe doente), é acolhida em casa da família Macedo. Esta rapariga, por oposição a Ana Maria, e de certa forma evidenciando as qualidades consideradas exemplares da protagonista, é considerada uma rapariga leviana, uma «criatura perdida» (Cf. *Sou uma rapariga do liceu*, p. 217), porque toma a iniciativa de se fazer convidada para ir à praia com o primo de Ana Maria ou porque, atrevidamente, estreita laços com Pedro, irmão da protagonista e participa em reuniões políticas clandestinas.

⁷ «Tonta Ana Maria menina do liceu – é preciso que saibas que só temos o valor que temos e que o valor que nos atribuem há-de ser merecido pelo que somos e não pelo que aparentamos.» (Cf. *Sou uma rapariga do liceu*, p. 237).

se resume «a fazer olhinhos a um rapaz [...] dizer uma dúzia de baboseiras», mas «...aprender a amar para dar o coração todo inteiro» (p.135), devendo, por isso, as raparigas ter «muito juízo» (p.137) para um dia serem escolhidas por um rapaz e tornarem-se o amor da sua vida. Ana Maria é pedida em namoro por Paulo, um rapaz íntegro, respeitador e com vincados valores morais, mas declina a proposta, no início da acção, porque acha que ainda não é capaz de decidir se quer casar com ele⁸, revelando-se fiel seguidora dos princípios defendidos pela sociedade da época. O único contacto físico relatado entre Ana Maria e um rapaz é o beijo que aquela dá no braço a Fernando Vasco (por quem nutre uma grande admiração devido à sua beleza e à sua vida cosmopolita) quando este lhe coloca o braço em cima do ombro, o que é considerado imediatamente incorrecto e motivo de grande vergonha (p. 246).

No final do livro, Ana Maria inicia o namoro com Paulo, ficando as leitoras a saber que «Ana Maria está a acabar o sétimo ano do liceu [...] E vivendo tranquilamente o dia-a-dia, a Ana esperará a hora de ser pedida em casamento pelo Paulo, a hora de se chamar Ana Maria de Macedo de Ataíde Lemos.» (p. 310). Não só neste livro, mas em tantos outros da mesma autora, as adolescentes são apresentadas como sujeitos em formação para cumprirem a sua missão de se tornarem esposas submissas, mães dedicadas e perfeitas donas de casa, devendo, por isso, comportar-se irrepreensivelmente, ou seja, serem filhas respeitosas e obedientes, moças puras e prendadas, enquanto esperam pelo rapaz que fará delas mulheres felizes.

Nos diversos livros que constituem o *corpus* em análise neste artigo, publicados já no século XXI, as adolescentes são representadas de forma muito diferente, fruto de alterações sociais e culturais profundas. Com efeito, no que diz respeito à relação com o corpo, as adolescentes dos livros em causa, pertencentes à tendência «chick lit», são seres obsessivamente preocupadas com o corpo e com o facto de o mesmo se afastar do modelo corporal ideal veiculado pelos meios de comunicação social. Efectivamente, as personagens femininas sentem-se frequentemente em

⁸ «Porque eu Pedro, no dia em que me ajoelhar no altar e disser *sim* ao meu companheiro... sou daquelas que o fará para toda a vida!» (Cf. *Sou uma rapariga do liceu*, p.81)

conflito devido à dificuldade em aceitar a sua imagem corporal, reflectindo esta situação, ficcionalmente, algumas mudanças sociais a destacar.

Com efeito, as alterações nos padrões sociais de beleza feminina das últimas décadas impuseram, de alguma forma, um novo e mais agressivo espantimento às mulheres e, de forma particular, às adolescentes. Como sublinha Priore (2000:13), «a tirania da perfeição física empurra a mulher não para a busca de uma identidade, mas de uma identificação» com o que socialmente é considerado padrão de beleza feminino, constituindo esta situação, de acordo com a autora, uma nova forma de subordinação feminina. Os livros pertencentes a esta tendência da «chick lit» apresentam o sujeito feminino em conflito com o seu corpo, em permanente ansiedade para parecerem sempre bem, a maior parte das vezes não para ficarem satisfeitas consigo mesmas, mas para serem aceites aos olhos dos rapazes. Os corpos femininos são assim tornados objectos, moldados em função do que é valorizado pelo sexo masculino e parecendo depender desse olhar aprovador a felicidade das adolescentes.

As protagonistas destes livros estão sempre insatisfeitas com o seu corpo, ou porque se sentem gordas e feias, o que acontece frequentemente, ou porque são altas ou baixas, ou possuem partes que consideram menos atractivas. Catarina, no livro *Agora já tenho namorado, mas...*, afirma: «O meu corpo é desproporcionado. [...] Sou magra e é preciso uma lupa para se ver o meu peito. Da cintura para baixo tenho ancas largas... rabo arrebitado e coxas gordinhas. Como é que alguém se vai apaixonar por mim?» (p. 15). A mesma personagem, em *Apaixono-me sempre pelo rapaz errado*, ouve o rapaz por quem está apaixonada elogiar uma parte do seu corpo: «No meio da conversa, ele disse que eu era muito gira e meiga. Que tinha um cabelo macio e um “bom rabo”. [...] É impossível alguém achar que eu tenho um “bom rabo” (p. 24).». De forma global, os elogios, por parte do sexo oposto, parecem circunscrever-se ao aspecto físico das adolescentes, constituindo o corpo para as mesmas, neste contexto, um factor causador de grande ansiedade.

Com efeito, o corpo não surge como expressão da individualidade feminina nem motivo de orgulhosa aceitação pessoal (Cf. Pérez-Serrano, 2009) acontecendo antes, e servindo o pensamento patriarcal, uma subordinação da imagem corporal aos ideais culturais de beleza e ao

olhar do sexo masculino. Por isso, as personagens femininas recorrem a estratégias diversas para moldar o corpo, tornando-o o mais possível me-recedor da aprovação do olhar masculino: dietas, exercício físico⁹, ma-quilhagem, limpeza de pele, depilação...

Efectivamente, as protagonistas dos livros «chick lit» estão essen-cialmente preocupadas com o seu aspecto exterior, com as relações que estabelecem com as amigas e com as rivais, e, sobretudo, com os relacio-namentos amorosos. A vida destas adolescentes é, efectivamente, mol-dada pelos múltiplos relacionamentos amorosos que vão experimentan-do e que condicionam profundamente o seu estado de espírito, oscilan-do entre o entusiasmo de uma nova paixão e a desilusão devida a uma re-lação desfeita. Os seus dias norteiam-se pelas frequentes idas às com-pras, às saídas com as amigas e/ou com os namorados, às festas e às ses-sões de beleza. Visto que as personagens são jovens estudantes, há ainda a referência, embora não se lhe atribua a mesma importância das restan-tes actividades, à vida escolar.

As personagens femininas dos livros da série «O Diário de Sofia» e «O Diário Confidencial de Mariana» vivem sem grandes dificuldades económicas, vão frequentemente comprar roupas novas, passeiam-se pelos centros comerciais, saem com os amigos, vão ao cinema, frequen-tam, ao fim-de-semana e mesmo durante a semana, bares e discotecas e deitam-se ao amanhecer. Fazem *piercings* e, antes de saírem à noite, vão ao cabeleireiro, passam horas a fazer depilação, limpeza de pele, a arran-jar as unhas, a tratar da maquilhagem e a escolher a roupa. Ao longo dos livros, surgem esporadicamente momentos em que se dedicam a práticas de solidariedade (angariação de brinquedos para crianças; voluntariado junto de crianças com doenças terminais...), regressando, horas depois à sua vida de festas, sessões de beleza, envio de SMS e sessões nas salas vir-tuais de conversação com as amigas. Apesar de frequentarem a escola, não dedicam grande tempo ao estudo (embora obtenham a maior parte das vezes resultados razoáveis) e têm frequentemente comportamentos pouco correctos (mentem aos pais, obtêm informações por vias deso-

⁹ Nos livros do «Diário de Sofia», a protagonista desloca-se ao ginásio com regulari-dade e tenta manter um corpo elegante, condenando-se pelos exageros que comete quando sai com as amigas.

nestas para humilhar colegas e professores...¹⁰). Em *O terceiro livro do Diário de Sofia*, a protagonista vai sozinha para Nova Iorque fazer um curso de teatro, no entanto, também neste livro, os relacionamentos amorosos vividos por Sofia constituem o tema principal.

As personagens da série «O Diário de Sofia» estão devidamente informadas sobre os métodos contraceptivos¹¹ e as doenças sexualmente transmissíveis e estabelecem contactos íntimos com o sexo oposto. Sofia, a protagonista, prepara cuidadosamente o cenário onde acontece «a primeira vez», conferindo ao momento todo o romantismo idealizado (espalha velas pela sala, coloca música de fundo, acende a lareira...) ¹². Nos contextos assinalados, as personagens revelam conhecimento sobre a utilização de *lingerie* sensual e têm noção do seu poder em termos sexuais, parecendo conhecer diversas estratégias para seduzir os rapazes.

As leitoras adolescentes podem ainda encontrar nos livros da série «Diário Confidencial de Mariana» uma espécie de «manual de instrução» para lidar com diversas situações, como por exemplo: «O que fazer quando um rapaz não nos responde aos SMSs?»; «Como dizer a um rapaz que queremos ser apenas amigos?»; «Para uma saída à noite perfeita»; «O que não fazer quando disputamos um rapaz com uma grande amiga»; «Tipos de beijos»; «Como conseguir roupa nova»; «Como preparar a mala para uma viagem» (o que inclui levar preservativos), entre outros.

Nos livros contemporâneos em causa neste artigo, as adolescentes são personagens pouco estruturadas, vivendo realidades quase perfeitas e saltitando de relacionamento em relacionamento ¹³. As protagonistas parecem ter como único objectivo de vida conquistar o rapaz dos sonhos e viverem felizes para sempre. Frequentemente, disputam-

¹⁰ Cf. *Diário Confidencial de Mariana* 4.

¹¹ Apesar de toda a informação, uma das amigas da personagem principal passa por uma gravidez não planeada geradora de algum sofrimento, mas tudo termina da melhor forma, com os futuros pais a irem viver sozinhos com a bebé (apesar de não trabalharem...), e a continuarem, com pequenas limitações, a frequentar as festas e as noitadas (Cf. *O sétimo livro do Diário de Sofia* e *O oitavo livro do Diário de Sofia*).

¹² Cf. *O oitavo livro do Diário de Sofia*, pp. 48-49.

¹³ Sofia, a protagonista de «O Diário de Sofia», chega a namorar dois rapazes ao mesmo tempo (Cf. *O décimo segundo livro do Diário de Sofia*).

no com a rival, presença constante nestes livros. Para além das melhores amigas, há efectivamente, nestes livros, outras raparigas, inimigas declaradas, que estabelecem com a protagonista uma relação conflituosa (frequentemente, aquelas possuem atributos físicos mais valorizados pelo imaginário masculino). Como sublinha Pérez-Serrano (2009), as manifestações literárias «chick lit» transmitem a ideia que ter um relacionamento amoroso (e casar) é a melhor opção para uma mulher, sendo o amor e a protecção de um homem considerada a panaceia para todos os males da existência feminina.

Considerações finais

De acordo com Olid (2009:175), na maioria dos livros etiquetados como «chick lit» encontramos um sexismo flagrante. Com efeito, as produções inseridas nesta tendência literária integram discursos patriarcais, revelando as protagonistas terem assimilado os preconceitos que historicamente subordinaram a vida das mulheres às necessidades dos homens (Pérez-Serrano, 2009).

As leitoras encontram nestes livros muitas personagens femininas, mas, como sublinha Olid (2009:176), «son muy parecidos entre sí, y non son precisamente un modelo de pensamiento independiente y emancipación del macho», o que é socialmente preocupante. Como afirmam Colomer e Olid (2009:55), o fenómeno «chick lit» «recupera la imagen más conservadora de mujer con un barniz de falsa modernidad», apresentando personagens sem densidade psicológica, frívolas, consumistas e obsessivamente preocupadas com o corpo.

Estes livros, como destaca Olid (2009:174), «tienen un aspecto superficial y ligero, ofrecen sentimentalismo y clases de belleza...» e, de acordo com Colomer e Olid (2009:65), «a juzgar por estos libros, el mundo de las adolescentes es pequeño y seguro, y lo único por lo que cabe preocuparse es por si es pintarse los ojos con sombra verde o azul».

Reflectindo sobre o contexto francês, Maria Lallouet (2005: 181-182) questiona o que, segundo ela, se trata de um movimento «en arrière», após a força igualitária herdada do Maio de 68. Também Olid (2009:172) realça que os esforços dos movimentos feministas no senti-

do de proporcionar às meninas e adolescentes leituras onde encontrassem personagens femininas activas e independentes, contos populares modernizados e papéis sociais invertidos, parecem não ter encontrado eco neste tipo de produções. E um dos elementos que sobressai na análise que realiza é a importância do marketing editorial, que coloca nos editores mais do que nos autores as decisões sobre a oferta de livros. Perante a verificação de que o público feminino revela maior apetência pela leitura, aposta-se numa escrita de cariz mais intimista, em «livros-espeelho» retratando essencialmente universos femininos. Whelehan (2009:8), na mesma linha de pensamento, sublinha que «Chick lit scholarship has allowed us to reflect on the place of a genre which is seen has no literary value, is a highly successful commercial product and which derives its success by reflecting contemporary concerns in female life.»

Thaler e Jean-Bart (200:162), referindo-se à questão comercial que envolve muitas das produções para adolescentes, afirmam que, em última instância, o livro «n'a plus pour fonction que celle de satisfaire la demande du marché». Lindeza Diogo (1994:116) sublinha que estas produções em série tornam-se assim um «romancear de puros actos de consumo a que em rigor se deveria chamar *consumismo*», estereotipando-se a criação literária, replicando-se fórmulas comerciais bem-sucedidas.

Colomer e Olid (2009:65) realçam que «la simplificación extrema de los problemas a los que se enfrentan las jóvenes durante la adolescencia y la banalización de la complejidad psicológica de ese momento vital, producen un efecto casi insultante para un lector maduro». Por essa razão, Olid (2009) sublinha que se deveria assegurar que, para além da leitura de produções da área da «chick lit», área em plena expansão no mercado, as adolescentes tivessem contacto com produções literárias com enredos mais complexos e onde encontrassem personagens mais interessantes, que as ajudassem a crescer e a ser mais livres.

Os modelos de adolescentes bem comportadas, castas, responsáveis e trabalhadoras dos livros de Odette de Saint-Maurice, na década de 60, jovens em formação para se tornarem perfeitas «fadas-do-lar», dão lugar, no século XXI, aos modelos de adolescentes da geração «barbie», nos livros «chick lit» contemporâneos, reflectindo, por um lado, alterações sociais e culturais profundas das últimas décadas, e, por outro, per-

petuando, como verificámos, alguns estereótipos sexistas. Afinal, quatro décadas mais tarde, as inquietações das adolescentes, em alguns aspectos e com contornos diferentes, parecem continuar as mesmas: os relacionamentos amorosos e o desejo de conquistar o rapaz dos sonhos e viverem felizes para sempre.

Um dos grandes desafios para a literatura infanto-juvenil contemporânea é, pois, «definir modelos literarios y de conducta que ayuden las chicas a verse como sujetos y no como objetos definidos por la mirada masculina, a asumir los riesgos de la lucha por el espacio exterior sin renunciar a sus modos de ser y sin la necesidad de convertirse en “súper mujeres”» (Colomer e Olid, 2009:66).

Livros juvenis

SAINT-MAURICE, Odette (1991). *Sou uma rapariga do liceu*. Aveiro: Estante Editora.

PINTO, Sandra (2004). *Apaixono-me sempre pelo rapaz errado!*. Lisboa: Editorial Presença.

PINTO, Sandra (2005). *Agora, já tenho namorado, mas....*. Lisboa: Presença.

GOMES, Marta; BERNARDO, Nuno. *O primeiro livro do Diário de Sofia* (2003). *O segundo livro do Diário de Sofia* (2003). *O terceiro livro do Diário de Sofia* (2004). *O quarto livro do Diário de Sofia* (2004). *O quinto livro do Diário de Sofia* (2004). *O sexto livro do Diário de Sofia* (2005). *O sétimo livro do Diário de Sofia* (2005). *O oitavo livro do Diário de Sofia* (2005). *O nono livro do Diário de Sofia* (2006). *O décimo livro do Diário de Sofia* (2006). *O décimo primeiro livro do Diário de Sofia* (2006). *O décimo segundo livro do Diário de Sofia* (2007). Lisboa: Editorial Presença.

GOMES, Marta; BERNARDO, Nuno. *O Diário Confidencial de Mariana 1* (2004), *O Diário Confidencial de Mariana 2* (2005). *O Diário Confidencial de Mariana 3* (2005). *O Diário Confidencial de Mariana 4* (2006). Lisboa: Editorial Presença.

Bibliografia

- BARRETO, Garcia (1998). *Literatura para crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura juvenil portuguesa: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho.
- COLOMER, Teresa (1998). *La formación del lector literario. Narrativa Infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación German Sánchez Ruipérez.
- COLOMER, Teresa (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil. Didáctica de la lengua y la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- COLOMER, Teresa; OLID, Isabel (2009). «Princesitas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil». In *Textos de didáctica de la lengua y de la literatura*. Barcelona 2009, Año XIV, n. 51, abril-junio; pp. 55-67.
- GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Lisboa: Ministério da Cultura/IPLB.
- HOLLINDALE, Peter (1992), «Ideology and the children's book», In Peter Hunt (ed.), *Literature for children. Contemporary criticism*, London/N. York: Routledge, pp. 19-40.
- LINDEZA DIOGO, António Américo (1994). *Literatura Infantil: História. Teoria, Interpretações*. Porto: Porto Editora.
- LALLOUET, Marie (2005). «Des livres pour les garçons et pour les filles: quelles politiques éditoriales?». In Isabelle Nières-Chevrel (org.) *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*. Paris: Gallimard Jeunesse, pp. 177-186.
- OLID, Isabel (2009). «Entre chicos e chicas: la fuerza de los estereotipos. La nueva «chick lit» para adolescentes». In Colomer, Teresa (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial Graó, pp.169-184.
- PÉREZ-SERRANO, Elena (2009). «Chick lit and Marian Keyes: The ideological background of the genre ». In GORMLEY, Sarah; MILLS, Sara. *Chick Lit. Working Papers on the Web*. Vol. 13. ISSN 1478-3703.
- PINTO CORREIA, João David (1973). *A Literatura Juvenil em Portugal*. Lisboa: Livraria Novidades Pedagógicas.

- PRIORE, Mary Del (2000). *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac Editora.
- S. a. (2005). «O Diário de Sofia e não só». *Internacionalização - Cadernos Link| N7* - Junho de 2005. pp.30-31 [Em linha]. Disponível em www.link.pt/.../%7B2740a12f-e44b-4406-94e0-53b2107ea03d%7D.pdf (Acedido em 22/12/2010).
- SILVA- DÍAZ, Ma Cecília (2009). «Entre el escrito y uno mismo: realismo juvenil y construcción de identidades». In Colomer, Teresa (coord.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Editorial Graó, pp.185-196.
- THALER, Danielle & JEAN-BART, Alain (2002). *Les enjeux du roman pour adolescents*. Paris: L'Harmattan.
- WHELEHAN, Imelda (2009). «Teening Chick lit?». In GORMLEY, Sarah; MILLS, Sara. *Chick Lit. Working Papers on the Web*. Vol. 13. ISSN 1478-3703.

LITERATURA E TEATRO: DUAS FORMAS DE ARTE ESSENCIAIS AO DESENVOLVIMENTO DA CRIANÇA

Maria José dos Santos Cunha
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
(UTAD - Vila Real)

Introdução

Um dos desafios que hoje se colocam à educação é o de se conseguir que os elementos das novas gerações saibam orientar-se, viver em sociedade e respeitar os outros. Mas, porque educar é uma tarefa que exige, para além de enorme responsabilidade, equilíbrio, orientação formativa e procedimentos pedagógicos coerentes com as expectativas dos implicados — neste caso as crianças — nada melhor para caminhar nesse sentido do que lançar mão de duas formas de arte que temos ao nosso dispor como o são a literatura e o teatro.

A literatura concebida para crianças permite a partilha, a investigação, a descoberta, a criação e certifica à criança a faculdade de se poder emancipar de possíveis limitações decorrentes de um agora situacional. Para além da magia que encerra em si e do prazer que proporciona à criança, a literatura infantil transporta, igualmente, mensagens culturais que a ajudam na sua formação, favorecem o desenvolvimento da sua imaginação, observação e conhecimento.

Através do contacto com as diversas formas de literatura infantil, a criança acede ao conhecimento do mundo, expande os seus horizontes a vários níveis — como o cognitivo, o linguístico, o cultural — desenvolve a expressão, as emoções e os pensamentos, fatores determinantes no seu crescimento, na aprendizagem e desenvolvimento. Os livros dirigidos a crianças — nos quais deve predominar o maravilhoso, com enredos povoados de fadas, príncipes, princesas e bruxas, símbolos de amor, amizade, poder e beleza — de-

vem abordar temáticas do quotidiano, o universo familiar da criança e ser cativantes, para que promovam nela a magia, o maravilhoso e o imaginário.

O teatro, por sua vez, tem funções de reparação e prevenção dos problemas que podem afetar a criança, ao ser capaz — como estratégia de ação que é — de a ajudar a desenvolver capacidades, competências, consolidar as aprendizagens e a manter uma vida saudável. Literatura infantil e teatro são, por conseguinte, instrumentos que devem ser facultados à criança, dado serem essenciais a uma boa educação/formação da mesma.

1. Breve abordagem sobre o conceito e evolução da literatura infantil

Os primeiros livros direcionados a crianças surgiram no final do século XVII — sendo obra de professores e pedagogos — com o objetivo de lhes transmitirem valores e criarem determinados hábitos. Hoje, a literatura destinada a crianças com idades compreendidas entre os dois e os dez anos não tem apenas esse objetivo, mas também o de lhes propiciar uma nova visão da realidade, de diversão e de lazer.

Relativamente ao conceito de literatura infantil tem havido uma certa polémica. A propósito, Medeiros entende que:

(...) não há literatura infantil. O que acontece é que há literatura que pode merecer o interesse dos leitores mais jovens, o que não quer dizer que não haja grandes livros escritos propositadamente para crianças [...] Primeiro terá de ser literatura e depois terá de merecer interesse [...] A minha experiência diz-me que ninguém escreve para ninguém [...] Os escritores escrevem para si próprios [...] Os livros para crianças pertencem a quem goste deles [...] A classificação etária é tão arbitrária como outra qualquer
(2003: 20)

Natércia Rocha, por sua vez e tal como muitos outros estudiosos da matéria, argumenta que “não há cores para crianças, há cores. Não há grafismo para crianças, há grafismos. Não há literatura para crianças, há literatura” (1984: 129). Maria Antonieta Cunha (1995) afirma que enquanto

a literatura infantil pode ser lida por pequenos e grandes, a literatura para adultos só serve a estes sendo, por tal motivo, menos abrangente do que a infantil. Outros autores entendem que esta problemática existe devido a preconceitos demasiado arraigados nas mentalidades e que teimam em permanecer. Muitos outros autores defendem que as duas literaturas se cruzam e que a que se destina às crianças não deve ser considerada marginal, uma vez que o seu objetivo é educar, recrear, divertir ou mesmo emocionar. A nossa opinião é que a literatura infantil faz parte integrante da literatura infanto juvenil que, por sua vez, é um ramo da literatura geral e que se dedica especialmente a crianças e jovens.

Até ao século XVIII não se falava de uma literatura infantil, sobretudo porque, entre outras razões, a infância era indistinta da idade adulta. Só a partir deste século, com as transformações que ocorreram na sociedade de então, nomeadamente a ascensão da burguesia, a criança passou a ser vista na sua especificidade, pelo que deveria, no dizer de Cunha (1995: 22), “distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para a vida adulta”.

Em Portugal a ascensão e implantação da literatura infantil foi morosa e só no século XIX se dá a verdadeira revolução da literatura infantil portuguesa. A este assunto se refere Barreto (1998) quando afirma que só a partir da segunda metade do século XIX há uma consciência do que é a literatura infantil e do que é escrever para um público-alvo específico, não se podendo até aí falar de literatura infantil, porque apesar de haver literatura que suscitava o interesse das crianças, ela não tinha essa finalidade. Ao longo do século é notória a efervescência literária em termos de traduções e de reedições de obras estrangeiras, particularmente de fábulas, tendo o século XIX sido o século em que houve muitas traduções e se assistiu aos primeiros esforços para se escrever verdadeira literatura infantil, havendo no século XX uma continuidade e um aprofundar do interesse na literatura infantil.

O 25 de Abril de 1974 estabeleceu em Portugal um corte com o passado e dá lugar a uma explosão de novos autores. Hoje pode afirmar-se que a literatura infantil encerra em si uma responsabilidade formativa ao nível literário e estético, mas também social e ético, que leva a que os textos literários destinados aos mais novos consolidem temáticas ambi-

entais, multiculturais, políticas e outras que, embora com contornos diferentes do passado, hoje inquietam a sociedade contemporânea e que são realidades de que os mais jovens não podem alhear-se.

2. Importância de aplicar o teatro à educação

Na atualidade, em que enormes desafios se apresentam à educação, a importância da qualidade das aprendizagens é determinante, podendo o teatro, tal como refere Cunha (2008: 105), “originar práticas facilitadoras nos processos de alteração de modos de ser, estar e comunicar que garantam e estimulem a iniciativa, a participação activa, a colaboração e responsabilidade de cada um”, bem como fertilizar boa parte das experiências que urge levar a cabo nas nossas escolas. Aguilar entende o teatro

(...) como uma festa na qual um grupo de pessoas – os actores – preenchem um determinado período de tempo, com uma actividade gestual e vocal, em função de um outro grupo de pessoas – os espectadores – que, sujeitos passivos da acção, recebem a mensagem transmitida pelos actores
(2001: 35)

No teatro dirigido a crianças não é bem isto que se passa, dado que no geral e principalmente quando as crianças são muito pequenas, se dá ao longo do espetáculo a oportunidade de ambos — actores e espectadores — poderem interagir uns com os outros, por forma a elevar o interesse dos mais pequenos pelo que se passa no palco. Concordamos contudo com o autor, quando afirma que, “no que diz respeito à criação de espetáculos de teatro para crianças, a nossa opção é clara: construir espetáculos, sem prescindir dos elementos que o caracterizam (cenários, adereços, luzes, representação, jogo teatral, relação ator/espetador, etc.) (Aguilar, 2001: 36), pois só desta forma a criança consegue viver a acção e sentir o espetáculo.

A importância real do teatro, como forma de arte que é, justifica-se porque imitar a realidade a brincar aprofunda a descoberta. Aliás, como salienta Freire (2002: 138),

(...) através do teatro, assistido ou representado, elas podem fazer as suas identificações projectistas, fazer agir as emoções, reagir e encontrar soluções adequadas para os imensos perigos, para nós imaginários, que lhes povoam a mente e enchem as suas vivências internas de bruxas poderosas e monstros invencíveis.

Por seu lado, a educação relaciona-se com o desenvolvimento emocional, intelectual e moral da criança e com o proporcionar-lhe uma marcha gradativa das próprias experiências e descobertas. A escola é um dos espaços em que a educação acontece, daí que no dizer de Pacheco (2007: 12), “ela não pode fechar-se às múltiplas expressões de arte sob pena de esvaziamento de sentido, de *secura*. Também não pode domesticá-las, porque não são domesticáveis, apesar das mudanças em função das vivências e sensibilidades de cada época”. Educar significa desenvolver, entre outras coisas, a capacidade da criança aprender o mundo que a rodeia e o teatro busca respostas para esses seus questionamentos sobre o que é o mundo, o homem, a relação do homem com o mundo e com outros homens. Assim, o teatro — arte de manipular os problemas humanos, de os apresentar e equacionar — tem uma função eminentemente educativa que ocorre através da diversão. De salientar ainda que, na ótica de Cunha (2009), o teatro — ao contrário da expressão dramática em que tudo é improvisado, está subordinado a um texto prévio e tem por finalidade a produção de um produto acabado, ou seja uma peça para ser apresentada a um público que, no caso presente, são as crianças. Numa perspectiva educacional, o teatro é portanto uma interessante ferramenta, uma vez que através da representação de personagens boas ou más, a criança aprende a ultrapassar receios e problemas, a educar a percepção, o conhecimento da realidade, a orientar-se, a pensar, a comparar, a compreender, a descobrir o mundo, a integrar-se no meio e a proceder à sua socialização. É que, como afirma Valente (2000: 149), “as actividades artísticas atingem uma outra interioridade e o trabalho criativo manifesta-se com maior profundidade. Criam-se espaços de tranquilidade de sentir-se a si e ao outro, desenvolve-se mais a observação e enfrentam-se as emoções”.

Teatro e educação unem-se para inventar formas de viver, aprender, ser e isto significa o desenvolvimento gradativo da área cognitiva e afetiva do ser humano.

3. Literatura e teatro duas formas de arte determinantes na consolidação da personalidade

No seu processo de formação, a criança passa por diversas etapas que a conduzem à apropriação de conhecimentos, valores e afetos. O contacto com a literatura infantil apresenta-se como fundamental para que o percurso cognitivo e psicoevolutivo da criança, tão importante na sua educação e na construção da visão do mundo, se dê de forma harmoniosa. Nesse desenvolvimento há que atender a vários níveis: o somático, o psico motor, o da sensibilidade, afetividade, emotividade, solidariedade e o da sua sociabilidade. Estes aspetos, níveis e esferas podem desenvolver-se através de diferentes técnicas. Uma delas pode ser a de simples leitura, mas o teatro pode também conduzir a aspetos desse desenvolvimento. Para o efeito, nos contextos educacionais, a literatura não pode desvincular-se da realidade socioeconómica e cultural da criança, pois de outra forma incorre-se no risco de a desinteressar.

Para que haja desenvolvimento cognitivo, o livro deve atender à etapa de desenvolvimento da criança e ser colocado ao seu dispor, de acordo com o seu interesse e necessidade. No entender de Cariello (2002: 56),

(...) a criança deve estar em contacto com o maior número possível de textos. Uma enorme biblioteca à sua disposição e um teatro a funcionar constantemente para ela, são a melhor garantia de ela encontrar ‘o melhor’. ‘O melhor’ será, então, a sua liberdade de criar, de construir, no cruzamento do real e do imaginário, o seu lugar no mundo.

O livro, por sua vez, vai ser entendido pela criança de acordo com o contexto, formação sociocultural e etapa cognitiva em que se encontra e, dessa forma, conduzir o seu amadurecimento biopsíquico, afetivo e intelectual.

Como todo o ser humano, as crianças empreendem a aquisição dos seus conhecimentos de um modo sistematizado e a sua familiaridade com as histórias certamente as leva, como diz Albuquerque (2002: 60), “a registar não uma lista de factos desconexos, mas antes a organizar o seu saber de um modo ordenado, estruturando esse conhecimento através de unidades específicas que se agrupam e que estabelecem relações entre si”. Porém, para que a criança possa desenvolver o seu gosto pela leitura, ela não deve nunca ser impedida de escolher os seus livros pois, de contrário, não conseguirá alcançar esse objetivo.

No decurso do processo de conhecimento e aprendizagem, uma obra literária que se dirija aos mais novos deve conter determinados elementos, características e valores dentro da literatura geral que respondam às suas exigências psíquicas. Assim, as ações devem ser simples e lineares, o tempo indefinido, o espaço localizável, as personagens poucas e tipificadas, com destaque para o seu caráter. A linguagem deve ser própria de uma obra literária dirigida a crianças e assegurar o aspeto de várias significações, muito embora se aproxime das características cognitivas e linguísticas do público leitor e adquira sentidos simbólicos. Primam estas obras pela presença de estímulos visuais como cores, imagens e fotos. Devem, para além disso, ter uma linguagem clara, sem contudo caírem num estilo demasiado infantil, nem aplicarem um aspeto moralizador muito declarado, o que limitaria a imaginação do leitor. A simplicidade frásica e os temas culturais do texto devem, por outro lado, contribuir para a aquisição de novos conhecimentos por parte da criança.

A literatura infantil – num sentido não apenas de ocupação de tempos livres, mas também no aspeto pedagógico e psicológico – tem um aspeto deleitoso, lúdico e o poder de fazer a criança entrar no texto, viajar pelo mundo da fantasia e assumir novas personagens às quais associa os seus problemas e que depois transporta para o mundo real.

No jardim-de-infância, as crianças, porque não sabem ler, contactam com as histórias através do educador e, através dele, descobrem o prazer que as histórias contêm, ao tempo que desenvolvem a sensibilidade estética e o espírito crítico. No dizer de Lajolo e Zilberman (1998), quando se fala da vertente educacional da literatura não estamos a referir-nos a uma conceção obsoleta e meramente pedagógica, mas a uma

conceção mais lata, que tem a ver com o cunho formativo que leva à transformação e à formação cognitiva, no sentido de ajudar o desenvolvimento cognitivo e afetivo da criança.

As histórias são uma mensagem de arte expressa em palavras e um repositório dos valores do passado que iniciam a criança na palavra, ritmo, símbolos, memória, despertam a sua sensibilidade e conduzem a sua imaginação.

Porém, segundo Bettelheim (1976: 11),

(...) para que uma história possa prender verdadeiramente a atenção de uma criança, é preciso que ela distraia e desperte a sua curiosidade. Mas, para enriquecer a sua vida, ela tem de estimular a sua imaginação; tem de ajudá-la a desenvolver o seu intelecto e esclarecer as suas emoções; tem de estar sintonizada com as suas angústias e as suas aspirações; tem de reconhecer plenamente as suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam.

Quando ao serviço da educação/formação, as histórias são instrumentos de criatividade e estímulo para quem as utiliza e de ajuda no desenvolvimento da capacidade auditiva, no gosto pela leitura, no vocabulário, na fala e na melhoria da escrita das crianças, tudo isto porque delas fazem parte a magia e a fantasia.

Os contos, com os seus seres fantásticos, estimulam a imaginação das crianças e, por esse motivo, são um tipo de histórias particular que pode ser aproveitado para criar momentos lúdicos e, ao mesmo tempo, estimular a visão crítica das crianças através das suas interpretações pessoais do que ouvem. Podem, além disso, ser vistos como representações simbólicas dos sentimentos mais profundos e secretos da criança.

No conto, a criança encontra um mundo que se adapta às suas potencialidades imaginativas. Ao contrário de qualquer outra forma de literatura, os contos de fadas – ao possibilitarem inúmeras fantasias – funcionam como estímulo à imaginação, tão indispensável a todo o ser humano. Com eles a criança, na ótica de Meneres (2003: 53),

Aprende a aceitar melhor as pequeninas desilusões que vai encontrando no seu dia-a-dia, pois sabe que, à semelhança do que acontece nos contos, os seus esforços por se tornar melhor hão-de ter um dia a desejada recompensa. No seu íntimo, ela entende muito bem que as histórias maravilhosas são irreais – mas não as aceita como falsas, na medida em que descrevem, de um modo imaginário e simbólico, os passos do seu crescimento.

A atividade lúdica de contar histórias tem características funcionais que alimentam o imaginário e fascinam, mas a dinamização do jogo simbólico que aí se cria facilita a posse da realidade pelo ego da criança ainda em construção. Os contos têm, por isso, no dizer de Lousada (2002: 104), “um duplo carácter, ao revelarem-se como um espelho do mundo e o espelho do homem nas suas profundezas”. O pequeno leitor/ouvinte identifica-se, na maior parte das vezes, com o herói ou outra personagem importante das histórias de encantar e com ele sofre privações, ultrapassa diferentes dificuldades, cresce e integra sentimentos que fora desse domínio maravilhoso lhe pareceriam inconciliáveis. A forma mágica como no conto são ultrapassadas as barreiras mostram à criança que tudo na vida tem solução e ajudam-na a dar sentido à sua existência.

Levar por diante a missão de educar exige o recurso a estratégias motivadoras capazes de desenvolver educação e a personalidade das crianças. Neste sentido, as histórias teatralizadas, como é o caso da integrada no livro de Alexandre Parafita “Histórias de natal contadas em verso”, ou “O teatrinho do Romão”, contos tradicionais portugueses recolhidos por Teófilo Braga com adaptação ao teatro por Luísa Dacosta, ou tantas outras histórias que são adaptadas, como recentemente foi o “Romance da raposa” de Aquilino Ribeiro, pelo teatro de Lousada, são uma experiência gratificante para a criança que, dessa forma, interioriza melhor as personagens, as histórias que ouve, as atitudes e valores que elas lhe transmitem. Não é portanto demais afirmar, que o teatro — num contexto lúdico/formativo — permite transmitir os valores da partilha e respeito pelos outros, que promove a amizade, a colaboração, a criatividade

nas tarefas, que disponibiliza um crescimento equilibrado e contagia as crianças para a mudança necessária ao nível das atitudes e afectos.

A arte, em geral, é uma forma indireta de transmissão de emoções, na medida em que é diferente da comunicação pessoal comum, na qual podemos expressar-nos emocionalmente. A arte não visa apenas um interlocutor com o qual estamos em contacto direto, mas busca atingir um público-alvo bem mais abrangente e, em geral, de forma unilateral. Assim acontece com a literatura e o teatro, duas formas de arte que recriam a realidade e são concebidas como forma de conhecimento da totalidade que é o homem. Formas que podem contribuir para a educação do nosso intelecto e sentimento e são capazes de mudar os indivíduos auxiliando no processo de transformação social. E porque são os estímulos que recebemos que constituem a energia imprescindível que nos leva a tomar atitudes, tanto a literatura quanto o teatro ao combinarem os ingredientes necessários ao desenvolvimento da personalidade da criança e serem corretamente desenvolvidas, oferecem-lhe momentos interessantes e estimulantes aos quais a criança facilmente adere.

Conclusão

Procurámos, neste artigo, defender novas formas de relação com o saber e de estruturação da personalidade, onde o que conta é o envolvimento, o tempo de autonomia e o respeito pelo outro. São essas formas, a literatura e o teatro, que permitem: tornar a escola num local de formação, reflexão e contribuição para o desenvolvimento da pessoa e que nela se crie uma dinâmica de bem-estar, onde conhecer e compreender o que nos cerca se traduza em oportunidades para participar na construção de um mundo melhor, mais fraterno e tolerante. A primeira, porque tem uma função lúdica e moralizante que contribui — graças à componente mágica contida na linguagem — para que as crianças saltem do real para o fantástico, para o desenvolvimento social e educativo. A segunda, porque amplia as vivências e descobertas da criança e consolida as suas experiências, na medida em que a convida a aprender a pensar, a experimentar, a modificar formas menos adequadas de adquirir conhecimento e isso a conduz a uma crescente autonomia e a níveis de socialização

cada vez maiores. Para além de tudo o mais, esta forma de relação que é o teatro — como meio organizativo e convivencial que é — favorece a participação grupal, o relacionamento, a educação, a participação, promove valores e prepara a criança para se adaptar a situações novas. Justifica-se, portanto, o dever de proporcionar às nossas crianças, desde a mais tenra idade, tanto a literatura quanto o teatro, duas formas de arte que as motivam e desenvolvem, para além de não as deixarem cair no aborrecimento e no tédio.

Bibliografia

- AGUILAR, Luís Filipe (2001). *Expressão e educação dramática. Guia pedagógico para o 1º ciclo do ensino básico*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- ALBUQUERQUE, Fátima (2002). “...Felizes para sempre!” Convergências e divergências entre o real e o fantástico nas histórias narradas por crianças. In Armindo Mesquita (coord.), *Pedagogia do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, pp.60-67. Porto: Edições Asa.
- BARRETO, António Garcia (1998). *Literatura para crianças e jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- BETTELHEIM, Bruno (1976). *The uses of enchantment*. Venda Nova: Bertrand editora.
- CARIELLO, Graciela (2002). O conto infantil: entre a prática e a teoria. In Armindo Mesquita (coord.), *Pedagogia do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, pp.51-56. Porto: Edições Asa.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes (1995). *Literatura Infantil – teoria e prática*. S. Paulo: Ática.
- CUNHA, Maria José Santos (2008). *Animação. Desenvolvimento pessoal e social, formação e práticas teatrais*. Chaves: Ousadias.
- CUNHA, Maria José Santos (2009). *Expressão dramática. Práticas educativas*. Chaves: Ousadias.
- DACOSTA, Luísa (1996). *O teatrinho do Romão*. Porto: Figueirinhas, 3ª ed.
- FREIRE, Paulo (2002). *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 24ª ed.

- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina (1998). *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática.
- LOUSADA, Victor José Gomes (2002). A criança e o imaginário no conto de Miguel Torga. In Armino Mesquita (coord.), *Pedagogia do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil*, pp. 99-109. Porto: Edições Asa.
- MEDEIROS, Fátima Ribeiro (2003). *Do fruto à raiz: uma introdução às histórias maravilhosas de tradição popular portuguesa, recolhidas e recontadas por Ana de Castro Osório*. Canelas: Gailivro.
- MENÉRES, Maria Alberta (2003). *Imaginação*. Lisboa: Asa Editores.
- PARAFITA, Alexandre (2000). *Histórias de Natal contadas em verso*. Lisboa: Âncora Editora.
- PACHECO, Natércia (2007). Teatro/Escola: entre a sedução e o conflito. In Natércia PACHECO, José CALDAS e Manuela TERRASÊCA, *Teatro e educação. Transgressões disciplinares*, pp11-15. Porto: Edições Afrontamento.
- RIBEIRO, Aquilino (2007). *Romance da Raposa*. Lisboa: Bertrand Editora.
- ROCHA, Natércia (1984). *Breve historial da literatura para crianças em Portugal*. Lisboa: Bertrand.
- VALENTE, Lucília (2000). Da educação pela arte às expressões artísticas integradas: contributos de uma formação holística de professores. In *Educação pela arte*, pp. 143-150. Lisboa: Livros Horizonte.

A LITERATURA PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE DE MARIA DO CARMO RODRIGUES

Leonor Martins Coelho
Universidade da Madeira
Centro de Estudos Comparatistas (FLUL)

“Conhecer a literatura que cada época destinou às suas crianças é conhecer os Ideais e Valores ou Desvalores sobre os quais cada sociedade se fundamentou (e fundamenta...)”

(Nelly Novaes Coelho,
Literatura Infantil: teoria, análise, didáctica)

Movida por um notável espírito cívico atento aos problemas sociais que afectam a infância e a juventude, Maria do Carmo Rodrigues dá início à sua carreira de autora de textos destinados aos leitores mais novos na década de quarenta. Desde essa altura, participa regularmente em suplementos infantis de diários nacionais e em produções de teatro infanto-juvenil. Destaca-se, porém, com uma produção narrativa contínua, publicada regularmente desde a década de sessenta. Com efeito, em 1964, dá à estampa o seu primeiro livro, intitulado *Dona Trabucha, a Costureira Bucha*, com a chancela da Portugália Editora. Na viragem dos anos sessenta para os anos setenta, dirige o semanário *A Canoa* (1969-1971) a partir da ilha da Madeira, apoiando-se na colaboração de escritores continentais de valor já reconhecido (Matilde Rosa Araújo, Alice Gomes, Madalena Gomes, Lília da Fonseca, Maria Isabel Mendonça Soares, Maria Rosa Colaço, Ricardo Alberty) ou nas vozes insulares que viriam a marcar a cultura madeirense (Luíza Helena Clode e Irene Lucília Andrade, entre outros). Maria do Carmo Ro-

drigues pertence, assim, a esse grupo de autores dos anos pós-guerra e pré 25 de Abril que preparou o terreno para o *boom* da literatura para jovens no Portugal dos anos oitenta.

Com uma vida dividida entre a ilha da Madeira e o Continente (a grande Lisboa), a sua obra vai reflectir os lugares que a autora conhece bem e, sobretudo, todo um conjunto de preocupações com a formação moral e cívica dos jovens. Efectivamente, os seus livros visam enaltecer a educação como forma de promover uma sociedade mais justa e instruída. Por via de um fino humor e de um jeito próprio para “contar histórias”, os seus livros não idealizam a infância e a juventude, mostram-na antes num quadro referencial reconhecível, sem nunca lhe retirar espaço para a imaginação e o sonho. Nos enredos criados, a voz do texto institui os vectores da liberdade, da fraternidade, da compreensão do outro e da imprescindível presença familiar no processo de crescimento saudável da criança e adolescente. Não descurando a vertente lúdica, a literatura de potencial recepção infantil e juvenil de Maria do Carmo Rodrigues permitirá o enriquecimento deste ser em permanente (re)construção que deverá combater discriminações, valorizar a auto-estima e a sua formação intelectual, defender a solidariedade e a ética, bem como o sentido de responsabilidade e de partilha.

Assim sendo, procurar-se-á traçar um breve quadro das principais linhas de força temáticas que estruturam e individualizam a obra em apreço, partindo do tópico “Entre o lúdico e a formação: propostas de fruição”, com vista a desvendar o modo como a autora procura envolver o jovem leitor (7-10 anos) no universo que ela lhe propõe, entre-vendo a correlação entre os ideais evidenciados nos textos e o contexto da sua produção. Seguidamente, abordar-se-á o eixo de leitura “Aventuras e (re)encontros: do poder da palavra à força da acção”, para caracterizar relações entre contexto social, lição de vida e escrita, através de uma análise de projectos literários que Maria do Carmo Rodrigues dirige à juventude.

1 – Entre o lúdico e a formação: propostas de fruição

Numa época em que o regime controlava de perto a edição de livros, a escritora publica *Dona Trabucha, a Costureira Bucha*. Ainda que de forma subtil, nele ousa combater o preconceito, defender a essência, promover a concórdia e, sobretudo, propor uma mudança para um renovado entendimento da pequena sociedade operária constituída por Dona Trabucha e seus ajudantes, o Dedal, a Agulha, a Fita Métrica, a Tesoura e, por fim, a Folhinha. Apesar de viver num modesto quarto nas águas-furtadas, a costureira detém o poder de ouvir as vozes dos animais e das coisas, transformando as vicissitudes do quotidiano, auxiliando os entes queridos, defendendo a justiça e condenando as disforias do seu tempo. Ao encenar o acolhimento de Folhinha no seio desta ‘comunidade’, a escritora evoca o abandono dos idosos e o desrespeito pelos seres mais vulneráveis numa sociedade que valoriza a aparência e a juventude. Este sentido utópico acentua-se na breve encenação teatral do capítulo quinto. Aí, a voz do texto irá condenar um sistema que oprime e humilha: “Quando o Joãozinho for um rapaz crescido, estudará estes problemas a fundo e contribuirá para que haja mais justiça no mundo” (Rodrigues, 1964: 36). Esta escrita que apela à mudança está igualmente presente no capítulo décimo primeiro que pode constituir-se como um texto autónomo dentro da narrativa principal. Nele se destaca a crítica ao pretensiosismo e ao conluio, erguendo-se como um hino ao voluntarismo dos mais novos. Trata-se de revelar que o contributo das gerações mais novas é fundamental para se constituir uma sociedade aberta e dialogante. Este livro concilia o divertimento e a aprendizagem, nomeadamente nas múltiplas histórias explanadas por Dona Trabucha, que reenviam para assuntos literários, históricos, culturais e civilizacionais. Prevalece, todavia, na escrita da autora o divertimento e a magia patentes na encenação do casamento da boneca Lili. Privilegiando a imaginação, a arte e a cultura, a escritora exalta, pois, a imaginação, a efabulação e o sonho.

Esta preocupação com o saber criativo e reflexivo manifesta-se, também, em *Camélias Brancas*. Publicado em 1980, no Funchal, o livro

contém doze narrativas breves que giram em torno das vivências da pequena Rosalina, na pacata ilha da Madeira. Junto da família, em particular do avô marceneiro, do pai, motorista de autocarro, e da mãe, que se encontra grávida, a protagonista desenvolve vários jogos e actuações próprias da idade. Numa fase que oscila entre a candura e essoutra mais consciente e solidária, as brincadeiras irão permitir superar os malogros de uma época de poucos recursos materiais. A unidade do livro assenta numa estruturação bem conseguida: cada narrativa constitui uma ocorrência da vida da pequena Rosalina e abre com um mote. Trata-se de uma fórmula bastante eficaz para reter a atenção do ouvinte ou do leitor. Veja-se, a título de exemplo, o *incipit* dos dois primeiros textos: “Camélia branca na mão, Rosalina sorria. Sorriso nos olhos dourados igual a uma pétala branca a voar” e “Cestinho de vimes na mão, Rosalina sorria. Sorriso nos olhos dourados igual a uma gaivota, asas abertas no céu azul”. Depois deste ritmo cativante, desenrolar-se-á o motivo/tópico/assunto do episódio narrado. Os eixos temáticos deste livro desenvolvem-se em torno da amizade, do respeito para com os elementos da Natureza (vegetal e animal) e do afecto entre a neta e o avô. Contudo, a exaltação do sentimento amoroso, a crítica ao ilusório e a apologia do essencial são também tópicos valorizados. É de salientar, ainda, a preocupação pedagógica da escrita de Maria do Carmo Rodrigues no que diz respeito à compreensão do Outro, do Diferente e da sua aceitação. Com efeito, a escrita desta autora tende a desconstruir estereótipos na medida em que a maldade e a vilania não são traços geneticamente herdados. Contrariando as posições racialistas herdadas ainda do século XIX e que atribuíam a vilania a outras raças, em “Rosalina e a Joaninha, a boneca de trapos”, ficará demonstrado que comportamentos preconceituosos podem ser perpetuados por companheiros ou vizinhos: a boneca de trapos confeccionada pela mãe será desvalorizada pelas colegas de escola, donas de bonecas plastificadas e padronizadas, ao gosto da última moda. Refira-se, por último, o diálogo inter-geracional que a sua escrita comporta: o avô de Rosalina, ora brincalhão com a neta, ora minucioso no seu ofício, será sempre um adulto responsável, atento e transmissor de saberes. Reeditada em 1988, com o título *O Jardim de Rosalina e Outras Histórias*, esta obra salienta, em suma, a amizade com pessoas mais ve-

lhas e sós (“O meu amigo”), sublinha o respeito pelos animais (“Malhadinha”) e chama, ainda, a atenção para a inconstância e a marionetização (“O Teatro de fantoches”) do mundo actual.

Além das mensagens educativas que perpassam os seus textos, a escrita de Maria do Carmo Rodrigues apela, igualmente, ao sonho e ao sentimento lírico. O anseio pela liberdade e pelo onírico atinge o seu clímax em *Sebastião, o Índio*, publicado em 1982. Composto por vinte pequenas histórias interligadas pelos devaneios do protagonista, este livro sublinha as aspirações de Sebastião. Através da capacidade de inventar mundos alternativos, o menino, que desejava ser índio, parte para inúmeras aventuras. A dupla, Sebastião com seu cão, vai representar o espírito de liberdade que a escritora tanto preza. O cão, chamado Leão, consegue transformar-se num cavalo indomável e, nesse maravilhoso mundo da imaginação, os heróis encontram a Grande Águia que voa sobre a montanha e as praias de calhau. Deparam-se com o Coelho-Fórmula-Um e, nas várias viagens que esta aventura proporciona, encontram um Pavão-Arco-Íris, a Cabra-Flecha-de-Prata e outras figuras a lembrar que a convivência entre seres diferentes é possível. Surge, ainda, o Passarinho-Biquinho-de-Lacre que aconselha Sebastião a ser pragmático. A moral das histórias é sugerida por Cabra-Flecha-de-Prata: “Como os homens, as árvores têm qualidades e defeitos. Devemos pensar nas qualidades de cada um e nunca nos seus defeitos, para podermos gostar de todos igualmente!” (Rodrigues, 1982: 49). Entre o Uno e o Diverso, Sebastião reflectirá, ainda, as múltiplas identidades que o definem. Nesta notável capacidade de efabulação, o protagonista trava conhecimento com Índia que lhe pede que o cavalo Raio-de-sol corra em liberdade no seu jardim. Ao defender a liberdade, Sebastião será distinguido com um prémio de mérito e de louvor.

Vindo a lume em 2002, *João Gomes do Gato* impõe, desde logo, um protocolo de leitura: “João Gomes” reenvia para a História da ilha da Madeira. No século XV, João Gomes (da Ilha) foi pajem na casa do Infante Dom Henrique. Poeta e trovador de mérito reconhecido, as suas rimas figuram no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Esta alusão à História da ilha da Madeira é inserida na ficção ao ser contada pelo Dr. Manuel da Casa Alta ao afilhado João Gomes, uma criança prestes a

completar oito anos, que tem por fiel companheiro o gato Gravata. Narradas em *mise en abîme*, surgem encaixadas na narrativa principal, quer “A História de João Gomes da Ilha”, quer “A História de Adão e Eva na Ilha e o que antes se passou”, quer “A História dos Corsários”; esta última permitindo compreender a importância do Forte de São Tiago, antiga fortaleza do Funchal que abriga actualmente o Museu de Arte Contemporânea. Intercalados com o texto de base, estas três narrativas estão destacadas pelo título e pela utilização da fórmula hiper-codificada “Era uma vez...” e “Havia terminado...”. Elas permitem ao jovem leitor conhecer dados que fazem parte da História da sua terra, da sua cultura e identidade. Uma vez mais, a escritora sustenta o elo entre instrução e divertimento para uma pedagogia apelativa e eficaz. Aliás, as agruras da vida, a que está atenta, ditar-lhe-á os inúmeros conselhos que são colocados no decorrer da(s) estória(s) narrada(s). Destaque-se o auxílio e amor que um filho deve prestar aos pais. Augusto Pescador não consegue evitar o vício do álcool. Contudo, no Dia do Pai, o pequeno João transmitir-lhe-á uma mensagem de amor numa carta escrita na escola. Redigida, assim, sob o signo do afecto, esta missiva poderá alterar o comportamento do progenitor.

Publicado em 2005, o livro *As Aventuras de Chico Aventura* prima, sobretudo, pela sensibilidade e humor com que a autora aponta os problemas da sociedade: ora a questão da emigração e as dificuldades de uma mãe que educa sozinha um filho, ora as preocupações ecológicas que o protagonista vai desenvolver, ora o seu relacionamento difícil com o pai, um torna-viagem endinheirado e propenso a vaidades e exibicionismos. Este livro é significativamente marcado por catorze aventuras que vão desde o nascimento de Chico até à sua (quase) entrada no mundo adulto. O nascimento do herói, ocorrido no Quilómetro 14, no dia 14 de Julho, entre a freguesia rural onde morava sua mãe, a Madalena do Mar, e o Funchal, a única localidade com hospital na Madeira, foi, desde logo, uma aventura já que o parto ocorrera na estrada do Bom Fim. Porém, a mãe dirá que Chico nasceu “numa freguesia chamada Bom Princípio” (Rodrigues, 2005: 15), alimentando, desta forma, o desejo de uma vida nova e promissora. Já o registo do seu nascimento na Conservatória denuncia a teimosia do funcionalismo público. Perante a insis-

tência do funcionário que deseja incluir o apelido do protagonista na sua identificação oficial, o pequeno será registado como Chico Só, identificação que reenvia, não para a solidão e a dor, mas antes para o sonho materno feito de esperança e de ternura. Com efeito, desde a primeira gargalhada que um melro lhe provoca aos primeiros passos em direcção a uma borboleta branca, adivinha-se que o jovem terá uma vida menos austera do que aquela que a mãe conhece no cultivo árduo da terra. Aprende a ler, experimenta as vicissitudes do mundo escolar, querela-se com João, de quem se tornará amigo, cresce sem o pai, emigrado na Venezuela, partilha as preocupações ambientalistas de Lourenço e descobre a amizade com Francisca Sá, uma menina negra. Os dois amigos, que os nomes aproximam (Só e Sá) numa simetria inclusiva, filiam-se no Movimento Ecológico, desvendam planos incendiários de jovens problemáticos, conquistam o respeito do proprietário do pinhal visado, solucionam as lacunas de higienização que um aviário necessita com urgência. Quando Chico ensina a mãe a ler, o texto releva, por um lado, que esta pode acompanhar o filho no seu crescimento e, por outro, que a formação pode ter lugar ao longo da vida. Simbolicamente, a 14 de Dezembro regressa o pai. Esta chegada inesperada permite a reunião familiar, mas desvenda, também, os gostos desmedidos do novo-riquismo. Defensor do património cultural e arquitectónico, o filho convencerá o pai a recuperar um solar do século XVIII, em vez de construir uma casa ostentosa. Revelando uma cuidada coesão estético-linguística, este livro centra-se, de igual modo, na transmissão de valores indispensáveis para a afirmação da cidadania crítica e reflexiva. Visando uma consciencialização ecológico-ambiental e uma sensibilização para a partilha sociocultural, a escrita de Maria do Carmo Rodrigues abre-se, portanto, à intercomunicabilidade e promove o crescimento intelectual e psicológico saudável do leitor/ouvinte.

Editado em 2002, o livro *Tiago Estrela* encena as vivências do protagonista e de vários amigos residentes no mesmo prédio, no bairro da Estrela, em Lisboa. Filho mais novo de Miguel Jardim e de Maria Rosa, Tiago tem duas irmãs Joana Maggi e Marta Chocolate. Desde logo se depreende que cada personagem tem um cognome que caracteriza as suas particularidades: Joana prefere o caldo Maggi às sopas de legumes e a

irmã é doce como o chocolate. A partir daí, desdobram-se outros sobrenomes que anunciam as principais características dos residentes do prédio: Pedro Chiclete, Gonçalo Esparguete e Carlota Iogurte incidem, assim, na preferência alimentar dos mais novos. Neste diálogo com a sociedade global, a escritora revela conhecer as preferências dos pequenos que pertencem à geração dos Dragon Ball e do zapping televisivo. Porém, a autora não descarta outros assuntos que marcaram a realidade portuguesa de um passado recente. Neste sentido, Inês Queixinhas só recupera a alegria de viver com o regresso de seus pais, emigrados em França, por razões económicas. Apesar das manifestações de carinho do avô Manuel, as saudades eram, mesmo assim, muitas. A autora sugere que a presença dos progenitores é primordial para o desenvolvimento saudável da criança. Neste livro, os casais superam sempre as dificuldades do dia-a-dia. É o caso dos pais de Tiago que representam o casal tradicional, ela mais atenta, ele mais severo. Também os pais de Pedro, Gonçalo e Carlota traduzem a harmonia que a alcunha indicia: sempre em sintonia, Luís Queijo e Luísa Faca são uma companhia tranquilizadora na vida dos filhos. A escritora promove, deste modo, a cultura do companheirismo e da estima, bem como o contributo de outras companhias para o desenvolvimento emocional das crianças. Assim, Dona Céu azul, a madrinha de Tiago, será uma presença salutar nesse processo formativo. Note-se, por fim, que este livro incentiva o gosto pela Matemática, através do exercício lúdico em torno de questões de aritmética, bem como a aprendizagem da língua portuguesa, graças aos múltiplos provérbios que pontuam o texto, contribuindo esta estratégia discursiva para desafiar a memória e a concentração do jovem leitor.

Nas obras até agora analisadas, destinadas, sobretudo, aos mais novos (7-10 anos), verificou-se um cuidado especial em defender a força libertadora da imaginação, os bons exemplos e a compreensão mútua. Nas propostas literárias que vamos abordar de seguida, destinadas a pré-adolescentes e adolescentes, aferir-se-ão enredos que colocam em acção jovens confrontados com o mundo dos adultos. Ao negociarem o seu papel na vida da família, nessa vontade de perceber o mundo, eles darão provas de uma grande capacidade de decisão, de autonomia e de responsabilidade.

2 - Aventuras e (re)encontros: do poder da palavra à força da acção

Poder-se-ão destacar quatro livros que encenam as aventuras de pré-adolescentes ocorridas na Madeira ou nos arredores de Lisboa: *O Vencedor* (1964), *Chamo-me Leovigildo - Páginas de um Diário* (1974), *A Jóia do Imperador* (1992) e *A Mensagem Enigmática* (1993). Não chegando a constituir uma “série” à semelhança dos livros de Ana Maria Magalhães e de Isabel Alçada, estes quatro textos de Maria do Carmo Rodrigues relatam também as aventuras vividas por jovens, unidos por laços de amizade e de sangue. Através de um enredo cheio de *suspense*, as narrativas propõem o desenvolvimento físico, intelectual e afectivo dos protagonistas que pertencem a um mundo relativamente coeso e organizado, espelhando, desta forma, a visão de uma sociedade perfeita e de um modelo familiar feliz. Ao projectar na sua escrita uma humanidade idealizada, os livros que a autora dirige a crianças e jovens representam, pois, artefactos culturais que traduzem as condições históricas do momento na sua relação com uma sociedade que se abre para um mundo outro, configurado num diferente entendimento do meio social e na complementaridade de diversas formas de experiências afectivas e inter-geracionais.

Constituído por dezasseis capítulos, *O Vencedor* dá a conhecer as aventuras dos irmãos Diogo, Isabel e Ana, residentes na Madeira, numa quinta no Monte. Auxiliada por caseiros que tratam das terras e pela velha Júlia, governanta e cozinheira, a família retratada por Maria do Carmo Rodrigues, de recorte algo autobiográfico, (con)forma-se no modelo burguês: o pai, médico, vive ao ritmo de uma profissão exigente; a mãe, instruída e atenta, permanece em casa para supervisionar a educação dos filhos. A esta concepção idílica não faltará a presença assídua dos avós maternos, António e Maria, e dos amigos, em especial o Pedro e a Helena. Com um traço esquemático que capta a característica de cada interveniente e com uma trama bem urdida, a escritora apresenta os protagonistas e o projecto que ocupará os mais novos durante as férias de Verão: Isabel, a sonhadora, Diogo, o pragmático, e Ana, a menina encantadora, têm por companheiros o cão Tápico, imponente e brincalhão, e Joaquim, o filho do caseiro, jovem sério e habilidoso. Concluído o ano escolar, as

brincadeiras dos protagonistas giram em torno da construção de um barquinho, seguindo as instruções propostas por uma revista. Porém, o pai autoriza somente o fabrico de um modelo a vela para navegar na pequena lagoa da quinta. Uma forma de contrariar o despesismo que a compra do motor impõe e de impedir os perigos que a navegação no mar ocasiona. Para além de se evidenciar o trabalho profícuo em grupo, cada qual disponibilizando o seu tempo e os seus dons, serão de destacar outros preceitos desdobrados ao longo das múltiplas aventuras: a mãe ensina-lhes o respeito à privacidade; a Isabel condena a sobranceira com que os ricos encaram os desfavorecidos; aprova-se o convívio inter-geracional; valoriza-se o trabalhador empenhado. Se a escrita de Maria do Carmo Rodrigues ensina a verdadeira amizade, ela promove, também, novas emergências sociais desde que alicerçadas no labor e na seriedade. Compreender-se-á que, no final do livro, o médico decida ajudar Joaquim a alcançar o sonho de uma vida menos sofrida. Assim, em vez de ficar confinado ao destino que a sua condição social impõe, poderá deixar a carpintaria e enveredar por estudos em Arquitectura que lhe possibilitem um futuro melhor. Desta forma, este livro abre novas perspectivas de um quotidiano inter-relacional diferente. Texto portador de significado e mensagens, a narrativa prepara o leitor mais jovem para um crescimento intelectual e psicológico saudável e dialogante. Entre a infância e juventude ficcionada e essoutra real, o sentido de educabilidade de Maria do Carmo Rodrigues orienta o leitor para um mundo alicerçado nas noções de empenho, de responsabilidade e de consciencialização dos actos realizados. Neste sentido, o desenlace não só permite que os protagonistas ascendam ao *topos* do heroísmo e da valentia¹ como também exalta o sentido de empreendimento e uma certa ousadia. Este livro conjuga o valor literário e o cunho pedagógico, sustentando, assim, a proposta de Regina Zilberman (1987), quando refere que a ficção, em particular a literatura para a infância, tem um cariz formativo e pretende instruir o indivíduo para que compreenda melhor a sociedade em que vive.

¹ Eis a situação: encontrando-se a Ana num estado de saúde preocupante, Diogo e Joaquim resolvem colocar um motor no barco e lançam-se ao mar, rumo à Ribeira Brava, a fim de trazerem os pais da pequena, presos nessa localidade por uma aluvião que encerrou a única estrada de acesso ao Funchal.

Por sua vez, composto por uma sequência de cinquenta narrativas, *Chamo-me Leovigildo - Páginas de um Diário* salienta as tropelias de dois irmãos com personalidades opostas, lembrando que a sociedade é formada por múltiplas identidades que devem saber inter-agir. Leovigildo, de onze anos, afigura-se calmo e ponderado. Susana, a irmã de dez anos, irrequieta e aventureira, tem uma grande capacidade de persuasão. Vivem em Oeiras, numa moradia com jardim. O pai, chamado Afonso, é médico e a mãe, Eugénia, é professora do Ensino Secundário. A escritora volta a retratar um mundo burguês, uma família pacata, um lar feliz. Espelhando os sinais dos tempos, a mãe já não está confinada ao lar e à vigilância dos mais novos. Numa sociedade em mutação constante, na inevitável adaptabilidade ao presente, a mulher envereda agora por uma profissão, muito embora siga a trajectória dos ‘ofícios femininos’ da época. Outras crianças virão completar o cenário: os dois irmãos – o Luís e a Guida; a Mafalda, por quem Leovigildo sente uma ternura especial; o Valentim, um tanto enfatuado, por se considerar o melhor aluno; e, por fim, o Augusto, neto do Senhor Fernando, o jardineiro da família. Leovigildo e sua mãe ajudá-lo-ão a ultrapassar as dificuldades de aprendizagem, contribuindo para o seu aproveitamento escolar, sugerindo, deste modo, ao leitor que é um dever ‘cívico’ e ‘ético’ apoiar quem tem poucos recursos financeiros e um limitado *background* cultural. Tal como acontece com Joaquim, no livro anterior, também aqui está vincado o modo utópico da escrita de Maria do Carmo Rodrigues, não apenas como uma mera idealização, mas como atitude dinamizadora de um mundo verdadeiro, socialmente unido e fraterno. As aventuras anotadas por Leovigildo registam as múltiplas experiências do grupo e as inúmeras pequenas desavenças entre os irmãos. Querelas sempre resolvidas, uma vez que a autora promove a vivência próxima e equilibrada. Com o intuito de se (con)formarem na seriedade, na fraternidade e na moderação, os protagonistas devem atingir uma conformação respeitadora das diferenças de modo a fomentarem o diálogo intra e inter geracional que os pais tanto prezam. Devem, pois, ir ao encontro de uma cultura dos afectos, do empenho e da construção salutar. Até alcançarem esse “feitio novo” (expressão usada pela mãe), os dois irmãos, acompanhados por Mel, o gato e Nikita, o pastor alemão, aventuram-se pela cozinha, pelo jardim, pela

quinta num emaranhado de “invenções” próprias da idade. Valoriza-se, sobretudo, o empenho e o sentido ético de Leovigildo na reposição de um bem danificado por brincadeiras irreflectidas (“A triste operação da boneca Ritinha”); foca-se os perigos da condução de um automóvel por jovens inexperientes (“A primeira vez e a última que peguei num carro”); destaca-se a importância da higiene e da participação colectiva numa sociedade regrada e ecológica (“Os cartazes da Susana e os cartazes da mãe”). A última narrativa, “As notas, a bicicleta, a grande novidade”, retrata, ainda, de forma sumária, a família dos protagonistas. O pai nasceu na Madeira, casou no Continente onde se estabeleceu. Se, por um lado, a autora sustenta na sua escrita mobilidades e transferências sociais próprias de uma modernidade em metamorfose, por outro, não deixará de promover valores que de geração em geração se revela(ram) essenciais. Por isso, os avós maternos acompanham as aventuras dos netos sem todavia substituírem os pais. Sempre presentes na educação das crianças, apesar de separados pelo mar, os avós madeirenses, António e Maria, costumam receber os netos nas férias de Verão, para nesse convívio fortalecerem as ligações familiares e identitárias.²

A Jóia do Imperador, vindo a lume em 1992, constitui o terceiro livro desta cadeia de aventuras com vínculos familiares. Configura uma narrativa de tipo policial, muito em voga no Portugal dos anos noventa. Os vinte e nove capítulos dão conta das férias de Paulo e de seus pais na ilha da Madeira. A viagem, que reforçará o elo às raízes e às memórias matriciais, constitui a ocasião para a mãe rever a família e a terra natal³. Será também a oportunidade para o jovem protagonista desvendar o mistério do roubo da jóia que pertenceu a Carlos I de Habsburgo, o último imperador da Áustria. Na quinta do Monte – onde decorreram as aventuras de Diogo, Isabel e Ana em *O Vencedor* – dois pretensos estudiosos da vida e obra do imperador austríaco conseguem subtrair a jóia

² Recordemos que no final do livro *O Vencedor* os avós se encontram em Lisboa aquando da aventura marítima de Diogo, da doença de Ana e da responsabilidade que Isabel alcançou. Em *A Jóia do Imperador*, a escritora esclarece as ligações familiares ao primeiro livro da sua autoria. Paulo é também primo de Leovigildo e de Susana.

³ Saberemos em *A Mensagem Enigmática* que se trata de uma última tentativa de reconciliação para os pais do protagonista.

que este oferecera ao bisavô de Dona Luísa, em sinal de agradecimento. Movido pela ânsia de descobrir a verdade, Paulo irá fazer justiça. Assim, no regresso a Lisboa, ele consegue desvendar o crime. Com a ajuda do comandante da TAP e da polícia judiciária portuguesa, os dois ladrões e a cúmplice serão entregues à INTERPOL. Contudo, há que salientar outros motivos relevantes da escrita de Maria do Carmo Rodrigues. Por um lado, esta primeira estada na terra da mãe revelará ao protagonista toda a riqueza do lugar – uma paisagem deslumbrante, um fim de ano memorável com as iluminações natalícias e com o seu esplêndido fogo-de-artifício e os inúmeros museus que podem ser visitados. Por outro, tal como acontece nos dois livros anteriores da autora, os vectores da amizade, do companheirismo familiar e da solidariedade ocupam um lugar de destaque. A ajuda do Dr. João, tio do protagonista, a Manuel, filho dos caseiros, ilustra essa ética que a escritora sempre procurou transmitir ao longo da sua produção. Com efeito, será dada a Manuel a possibilidade de estudar no Colégio dos Salesianos para alcançar um futuro melhor. À semelhança do irmão Joaquim, que evoluiu em *O Vencedor*, também este jovem poderá mover barreiras sociais e derrubar obstáculos.

Os vinte e um capítulos que compõem *A Mensagem Enigmática* dão continuidade às aventuras de Paulo. Numa empolgante história policial, o herói deste livro publicado em 1993 terá que desvendar novamente um furto. Este incidente recorda que a sociedade contemporânea está cada vez mais pautada pela dissonância, pela ganância e pelo atropelo. Com Leo e Susana, as personagens principais de *Chamo-me Leovigildo*, o rapaz conhecerá múltiplas experiências vividas em atmosfera de *suspense*. Sublinhe-se que o espírito indagador de que fez prova no deslindar do roubo da jóia do Imperador na Madeira atinge aqui o seu clímax. Para além de espelhar as vivências por vezes conflituosas dos subúrbios de Lisboa, esta narrativa expõe, igualmente, a problemática das famílias recompostas. Moldando-se às disforias da nossa actualidade, este livro revela que Paulo deve compreender a dura realidade do divórcio dos pais. O pai apaixonou-se por Marta, que também tem uma filha, Carolina, fruto de um anterior casamento e que, por coincidência, é amiga de Leo e Susana. A vida deve, naturalmente, prosseguir o seu rumo (“O amor não dura sempre, depois vem a amizade, o pai e eu seremos sempre amigos”

[p. 14]) com o apoio de ambos os progenitores e o companheirismo de Leo e Susana, primos de Diogo e Isabel. Se a mãe se entrega ao trabalho para ultrapassar a desilusão, o pai parece renascer com a segunda paixão. Paralelamente à gestão destas novas cartografias afectivas, Paulo indaga o misterioso comportamento de Pedro Duro. Rapaz de origem africana, o seu colega revela-se pouco inserido num meio escolar que começa a dar os primeiros passos para um sistema educativo integrante e multicultural. Contrariamente ao perfil do delinquente João Negrão, o jovem desenraizado não alimenta conflitos nem confusões. Contrastando com o cliché do Negro desestabilizador, a figura de Pedro Duro representará a defesa de uma (re)nova(da) convivência intercultural. Assim, a escrita de Maria do Carmo Rodrigues sustenta a leitura de Margarida Morgado:

todos os estudos comprovam o potencial educativo da literatura infantil para a promoção do diálogo intercultural, para o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre o mundo e para a promoção educativa tanto da tolerância em relação aos que são percebidos como diferentes como de solidariedade para com os que sofrem qualquer tipo de marginalização ou esquecimento nas sociedades contemporâneas.

(Morgado, 2010: 18)

Com efeito, o protagonista irá descobrir que o jovem é vítima de um pai problemático. Para tranquilizar os seus desassossegos e as suas preocupações, o jovem exilado optou pela escrita e pela solidão. *A Mensagem Enigmática* constitui-se, pois, como uma narrativa de análise sociológica de uma época: refere as condições de acolhimento dos retornados; foca os chamados “bairros problemáticos” da Grande Lisboa; sublinha as vivências conflituosas de grupos marginais, a emergência de culturas de uma minoria, por vezes, incompreendida e a afirmação de outros códigos de conduta. Neste universo em que se entrecruzam, através de laços de família, lugares e personagens, o protagonismo recaiu, conforme os padrões literários vigentes, sobre o rapaz (nomeadamente Diogo, Leo e Paulo) corajoso, com espírito de iniciativa e de bom coração, capaz de ouvir os bons conselhos que as entidades femininas, algumas mais reflectidas, costumam dar (a irmã, a amiga, a mãe).

A par destes formatos narrativos mais apelativos, a autora publicou, ainda, um livro com recorte mais intimista, como se de uma passagem de testemunho se tratasse, destinado à jovem adolescente que desperta para os sentidos e que se distancia, paulatinamente, do poder familiar. Neste sentido, *À Porta do Teu Coração*, editado em 1988, desvenda os primeiros segredos e as primeiras dúvidas existenciais. A epígrafe que abre o livro vem, assim, firmar um pacto de leitura: “The adolescent time is a daydreaming time”. Poder-se-á compreender a primeira narrativa desta compilação como um prefácio orientador para as narrativas que compõem este projecto literário. Com efeito, recorrendo a uma linguagem imagética e à alegoria, em *À Porta do Teu Coração*, a voz do texto trata de desvendar o que mais interpela estas idades, com particular destaque para o medo, a maldade, a ternura, a amizade e o amor. Habitado por sentidas lembranças e projectos sonhados, o adolescente deverá saber escolher a via certa, numa encruzilhada de várias situações, por vezes, distópicas. Dirigida a uma leitora (“Estás a preparar-te seriamente para ser uma mulher consciente da tua missão” (Rodrigues, 1988: 11), a escrita propõe então que se afastem as disforias, promovendo uma cartografia dos afectos, a compreensão dos mais velhos, a confiança nos progenitores e compaixão para com os necessitados, em particular com as crianças sem lar e com os idosos abandonados. Nesta obra, a autora refere, ainda, a idealização dos entes queridos (“Tia Helena”); menciona as escolhas que devem ser feitas para combater preconceitos sociais e de casta (“Sofia e os seus domínios”); exalta, sobretudo, os primeiros e efémeros enamoramentos (“Uma ilha chamada Laura outra chamada Sérgio”, “Nota de música”, “Lúcia, Bernardo e C^a, Lda”, “Muito, pouco ou nada”, “Que bom é ter um cão”). Porém, a sua escrita não é feita de idílios simplistas. Com efeito, em “O jantar”, cuja narrativa assinala três ocasiões especiais – o aniversário da protagonista, a oficialização do seu namoro com Miguel, bem como as comemorações do casamento dos pais –, a voz narradora revela que as aparências iludem. Porém, apesar das traições do marido, a mulher conforma-se com a situação, subtraindo-se à emancipação do género feminino que caracterizará a nossa modernidade.

* * *

Movida por um sentido humanista, Maria do Carmo Rodrigues manifesta na sua escrita a vontade de moldar crianças e jovens com o intuito de os tornar homens dignos, preocupados em fazer o bem, atentos às vicis-

situações da vida e às necessidades do Próximo. Para além da linguagem cuidada, concisa e ajustada ao leitor, a autora incorpora nos seus livros de recepção infanto-juvenil um conjunto de ideologias e valores éticos e morais indispensáveis para uma adequada preparação para a vida adulta. Só assim o mundo da infância e da juventude em devir poderá defender uma sociedade atenta, reflexiva e geradora de concórdia.

À semelhança da produção literária de Luísa Ducla Soares que explora “a convivência social, a harmonia possível na diferença, a aceitação do Outro, a crítica social (ao materialismo, à sociedade de consumo, ao racismo, por exemplo)”⁴, a escrita de Maria do Carmo Rodrigues também exalta relacionamentos autênticos, solidários e afectivos, motores de uma sociedade mais humana e fraterna. Não descurando a vertente lúdica que os textos dirigidos aos mais jovens comportam, a sua obra permite a consciencialização progressiva dessa nova (con)formação através de uma escrita que está próxima da Pedagogia, da Ética e da Essência.

Bibliografia activa:

Maria do Carmo Rodrigues

_____, (2005) *Aventuras de Chico Aventura*. Lisboa: Vega. (Ilustrações de Frederico Penteado).

_____, (2003) *Estou a Crescer*. Lisboa: Novolivre. (Ilustrações de Joana Campante).

_____, (2002) *João Gomes do Gato*, Lisboa: Vega. (Ilustrações de Raul Pestana).

_____, (2002) *Tiago Estrela*. Lisboa/São Paulo: Difusão Verbo. (Ilustrações de Paula Marques) [Col. “Ler é crescer: histórias e lugares”]

_____, (1988) *O Jardim de Rosalina e Outras Histórias*. 2ª ed., Lisboa: Editorial Verbo. (Ilustrações de Fernando Bento) [Col. “Picapau”, nº 27]

_____, (1993) *A Mensagem Enigmática*. Lisboa: Editorial Presença. (ilustrações de Teresa Cruz Pinho). [Col. “À descoberta”, nº 9]

⁴ V., por exemplo, José António Gomes, Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos, “Multiculturalismo, identidades permeáveis e literatura infanto-juvenil”, p. 1, in www.casadaleitura.org [consultado a 04/08/2010].

- _____, (1992) *A Jóia do Imperador*. Lisboa: Editorial Presença. (Ilustrações de Irene Lucília). [Col. “À descoberta”, nº 2]
- _____, (1990) *Chamo-me Leovigildo. Páginas de um Jornal*. Lisboa: Vela Branca. 1ª ed. 1974. (Ilustrações de Constança Lucas).
- _____, (1988) *À Porta do Teu Coração*. Lisboa: Vela Branca.
- _____, (1982) *Sebastião, o Índio: novela infantil*. Funchal: Ilhatur. (Ilustrações de Dina Pimenta) [Col. “Canoa”, nº 5]
- _____, (1980) *Camélias Brancas: novela infantil*. Funchal: Ilhatur. (Ilustrações de Dina Pimenta). [Col. “Canoa”, nº 3]
- _____, (1973) *O Vencedor*. Lisboa: Ática. (Ilustrações de Joaquim Fernando) [Col. “Livros para a juventude”]
- _____, (1964) *Dona Trabucha, a Costureira Bucha*. Lisboa: Portugalíia Editora. (Ilustrações de Eugénia Noronha)

Bibliografia passiva

- Gomes, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro.
- Gomes José António, Sara Reis da Silva e Ana Margarida Ramos (2010). “Multiculturalismo, identidades permeáveis e literatura infanto-juvenil”, p. 1, in www.casadaleitura.org [consultado a 04/08/2010].
- Morgado, Margarida (Julho 2010). “Literatura infantil e interculturalidade: preparar os leitores para a vida”, in *Educareducere*, Ano XIV, Edição Fora de Série.
- Zilberman, Regina (1987). *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global Editora.

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA E DA JUVENTUDE NA LITERATURA DE AMBIENTAÇÃO MADEIRENSE DO SÉC. XX

Thierry Proença dos Santos
Universidade da Madeira

Desde pelo menos o Século das Luzes, as representações da infância passaram a ocupar um lugar de relevo na produção cultural de sociedades ocidentais, resultado da necessidade de entendimento da criança ou do jovem na sua natureza e historicidade¹. Por regra, os discursos sobre a infância veiculam quer um olhar sobre a condição social da criança, quer um projecto para o adulto em que ela se tornará, quer ainda uma interpretação dessa específica fase da existência. Acresce que são múltiplas as experiências humanas que modelam a criança dentro de limites geográficos determinados, aos quais se sobrepõem as estruturas sociais que delimitam o território onde cada ser em crescimento se realiza.

Neste sentido, pretende-se observar as configurações da infância na Madeira no séc. XX, considerando, por um lado, as representações da criança no plano literário, por outro, a sua relação com a semiosfera. Definir-se-á, portanto, a articulação entre a infância na Ilha, conformada num meio desconhecedor de diferenças raciais (sendo as fisionomias dominantes, o moreno e o alourado), mas discriminante das diferenças diastráticas (rico/pobre), diatópicas (cidade/campo) e de género (masculino/ feminino), na equação que combina os valores ideológicos da colectividade em que se insere com a dimensão utópica veiculada pelas obras literárias.

Serão abordados textos socialmente reconhecidos na esfera cultural madeirense, de base realista, memorialista e autobiográfica, como jane-

¹ V. Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Plon, 1960, rééd. Le Seuil, «Points-Histoire», 1975.

las mentais com forte incidência na referencialidade, sobre uma realidade exterior ao enunciado, relevantes na medida em que as suas ressonâncias afectivas e ideológicas problematizam as imagens que a Madeira está a construir de si própria. Quando escritores encenam a demanda de si mesmos em textos de carácter autobiográfico, esses autores remetem naturalmente para as suas origens, atraídos pela busca de uma identidade. Infância rural para uns, infância citadina para outros, esse enraizamento que exaltam ou criticam torna-se um dos temas privilegiados da enunciação literária, ensaiando um diálogo intersubjectivo entre o *eu* presente e o *eu* passado, definitivamente exilados de um paraíso perdido. Instaura-se, assim, uma evocação nostálgica que tenta captar o espírito da infância que se lhes escapa. Somente a memória e a escrita permitem resgatá-lo.

Nesta perspectiva, procurar-se-á demarcar as várias coordenadas sobre o tema proposto, partindo do tópico “Da imagem da criança favorecida à denúncia de infâncias desamparadas”, com vista a caracterizar a condição da criança e o modo como é retratada. Seguidamente, abordar-se-á o eixo de leitura “De cenas da infância e juventude a universos da memória”, para traçar relações entre contexto social, memória e escrita, através de uma análise dos vários registos que os autores convocados textualizaram.

Da imagem da criança favorecida à denúncia de infâncias desamparadas

O livro *Em Casa da Avó – na Ilha da Madeira* (1923), de Maria Francisca Teresa (1870-1964)², narra as férias de Natal de três crianças lisboetas no cenário que o título anuncia, no ano de 1900. O quadro em que os meninos – dóceis, amáveis e curiosos – evoluem corresponde ao padrão burguês, de segurança e fartura, integrados numa grande família, com primos, tios e uma avó. São educados para pertencer à elite: neles se desenvolve o sentimento de superioridade, o princípio da bondade e a responsabilidade social na perspectiva católica. Por isso, uma tia proporcio-

² Pseudónimo de Laura Veridiana de Castro e Almeida Soares. Escreveu e publicou ainda *Como a Chica Conheceu Jesus* (Funchal, Revista Católica *A Esperança*, 1925), e *O Querido Tio Gustavo* (Lisboa, Guimarães Editores, 1925).

na aos meninos a possibilidade de visitarem a sua “*Colmeia Humana*, onde as *Abelhas* [são] crianças de 8 a 15 anos que trabalh[am na costura e no bordado] activas, corajosas e contentes” (p. 184). Estas meninas, que em casa e na rua costumam ser “maltratadas e grosseiras” (p. 187), são encaminhadas para essa escola a fim de aprender “a limpeza, a ordem, a economia” (p. 200). Este episódio ilustra, assim, maneiras de ver a infância pobre e o modo de cuidar dela.

Neste prisma, a família tradicional constitui o reduto da protecção e do cuidado que garante a continuidade e a segurança, como também se pode ver no conto “Tio, Ilha, Anonas e Estrelas”, de Ernesto Leal (1913-2005). Nesta narrativa, recordar-se-á um significativo episódio da meninice do autor ocorrido por volta de 1920: o de acompanhar um tio “engenhocas” que vai montar artesanalmente uma T.S.F, deixando o menino maravilhado com as novas possibilidades que a tecnologia e o futuro oferecem. Esse momento sintetiza, simbolicamente, o sentimento de bem-estar, de simbiose e harmonia da infância nas ilhas como espaço da revelação e da maravilha, levando o narrador *alter-ego* do autor a afirmar: “Nunca ninguém teve mocidade mais cheia do que eu, que por nascer na Ilha fiquei milionário e príncipe. (...). Nunca faltava pão com mel de cana. Os dias eram azuis, sem frio e sem fim” (Leal, 2008: 127-128). O narrador-autor parece evocar, deste modo, uma infância feliz que, mais tarde, já adulto, lhe permitirá enfrentar, noutras latitudes, condições menos favoráveis. Desta lição, depreende-se que uma infância feliz é fonte de energia para o resto da vida, reforçando a auto-estima e a capacidade de resiliência.

Por muito enquadradas e protegidas que fossem as crianças nos lares abastados, nem sempre estavam ao abrigo de certas influências perturbadoras, como se lê no romance *O Último Cais*, publicado em 1992, de Helena Marques (1935):

As crianças cresciam numa fecunda e perigosa intimidade com esse mundo ignorante, preconceituoso e mítico das velhas criadas. Só participando das refeições dos pais depois de crescidas, mais interrogadas do que incentivadas a conversar, educadas a esperar que os velhos lhes dirigis-

sem a palavra, as crianças expandiam-se nas cozinhas ouvindo as longas narrativas dos criados onde se misturavam intrigas de mancebias e adultérios com genuínas tradições da ilha e histórias tenebrosas de lobisomens, bruxas e sessões espíritas com mesas pé de galo.

(Marques, 1993: 71-72)

Este imaginário, que ao sobrepor o racional e o irracional faz irromper o fantástico infantil, era naturalmente extensível às crianças de famílias humildes ou remediadas. Não era só a fantasia supersticiosa que alimentava a imaginação colectiva. O fervor religioso podia também participar desse ambiente mágico, até porque a tuberculose, flagelo do séc. XIX que se prolongou até às primeiras décadas do século seguinte, era uma ameaça para as crianças da Ilha: mães desvelavam-se então em rituais para pedir a Deus que lhes resguardasse a progenitura³.

Quanto às representações da infância pertencente a meios menos favorecidos, estas descortinam um mundo desolador, com crianças sujeitas a privações ou a trabalhos árduos, embora apontando muitas vezes para uma pobreza digna. As crianças tinham que ser úteis e ajudar os pais nas diversas tarefas do dia-a-dia, compartilhando despesas e encargos de casa. Em certos meios rurais, nomeadamente na freguesia da Boaventura dos anos quarenta, como anota Horácio Bento de Gouveia (1901-1983), desviava-se da escola os rapazes, porque as letras os afastavam da lavoura, bem como as raparigas, porque sabendo escrever correspondiam-se com os namorados⁴, situação entendida como ameaça à honra das famílias. Nas imediações da cidade do Funchal, na viragem do séc. XIX para o séc. XX, a condição de boa parte dos jovens resumia-se

³ V., por exemplo, o texto datado de 1925, “Uma vez, um Natal em pequenino...”, em *A Noite Bizantina*, de Albino de Menezes (1889-1949), Nelson Veríssimo (org.), Funchal, Secretaria Regional do Turismo e da Cultura / Direcção Regional dos Assuntos Culturais, pp. 151-153.

⁴ V. a crónica “O desprezo da escola” de Horácio Bento de Gouveia, em *Escritos 3* (Horácio Bento de Gouveia 1940-1949), Maria de Fátima Gouveia Soares (org.), Funchal, edição de autor, 2008, p. 54.

ao quadro de interesse sociológico de que dá conta a voz do texto intitulado “Pela Cheia do Natal”, de João dos Reis Gomes (1869-1950):

as mulheres é que sabem ler, enquanto os rapazes se conservam numa ignorância e horror à escola que, formando tara em longas gerações, os impele inexoravelmente para os poços das ribeiras em exercícios de mergulho e para as “pedrinhas” ou o “quinau” no jogo do pião. Depois de crescidos, fazem-se alvenêus ou cavadores, compreendendo o trabalho diário entre duas goladas de aguardente: uma, de manhã para “matar o bicho”, e outra, à noite na venda como ratificação do descanso desse dia. § O carácter das raparigas, dócil e resignado, assenta num fundo religioso que alimenta, pela leitura do livro de missa, a primeira instrução sensivelmente elementar.

(Gomes, 2005: 27)

A mentalidade dominante da época entendia que o papel da mulher na sociedade devia estar confinado à gestão doméstica e ao acompanhamento dos filhos e do marido. Não interessava às famílias, mesmo às mais abastadas, que as raparigas prosseguissem os estudos para aprofundar conhecimentos técnico-científicos. Todavia, uma mudança de mentalidades far-se-á sentir nos meados do séc. XX, como indicia o diálogo de dois burgueses do Funchal, no romance *Canga* (Gouveia, 2008: 138), acerca da possibilidade de as filhas “partirem para” o Continente a fim de cursar a universidade. Registe-se, de igual modo, no livro *A Penteada ou o Fim do Caminho*, de Irene Lucília Andrade (1938), lançado em 2004, a observação de que havia nessa altura alunas a frequentar o Liceu do Funchal (Andrade, 2004: 56), apesar de o número ser muito inferior ao dos rapazes. O modelo de vida que as jovens camponesas da Madeira seguiam – e que era socialmente valorizado – não devia afastar-se muito da situação que a breve narrativa “A Árvore Maldita”, de João França (1908-1996), descreve nos seguintes termos:

Naquele quintal e naquela casa afastados, a rapariga, procurando sempre o que fazer, passava os dias quase sem dar

por eles e, as noites, dormia de um sono só. § Sua mais larga convivência era aos domingos: de manhã, na ida e volta da missa; de tarde, reunindo-se, lá em baixo, com as outras raparigas. Jogava às prendas, brincava à cabra-cega ou ouvia histórias de pastores e de príncipes encantados. Quando o Sol começava a cair para trás do monte, Maria do Céu subia o caminho de casa.

(França, 2005: 123-124)

Na verdade, o quadro económico-social da Ilha parecia condenar as crianças de famílias pobres a tornarem-se actores sociais de papéis pré-estabelecidos e codificados: a pequena bordadeira, o garoto do calhau⁵, o candeeiro⁶, o moço de servir, o aprendiz, o pesquito⁷, o vendedor de esquina exerciam em vários pontos da Ilha; a jovem criada do campo, o garoto das cestas⁸, o rapaz das voltas⁹, o menino de rua e o menino-mergulho operavam no Funchal. No romance *Um Dia Depois do Outro*, editado em 2000, de Margarida Gonçalves Marques (1929), o narrador evoca a figura do moço de servir, como segue:

Nos anos 30, a cidade assistia, sem espanto e com proveito, à passagem frequente de pais e mães com filhos pela mão, vindos das aldeias do interior, a oferecê-los, de casa em casa, como criados de servir a troco de irrisória mesada, de comida e vestuário, sem cuidarem de saber a quem os entregavam. (...) Alguns não aguentavam e fugiam, percorrendo a pé o longo caminho de volta. Os outros

⁵ Designação por que era conhecido o rapaz das povoações marítimas que passava quase todo o dia na praia, participando na faina da partida e da chegada dos barcos de pesca.

⁶ É o miúdo que auxiliava o boieiro, ao guiar a junta de bois que puxava o carro de patins.

⁷ Termo regional para designar o vendedor ambulante de peixe.

⁸ Nas ruas do Funchal, como documenta a crónica insular, circulavam “os garotos das cestas”, distribuindo pelos Atacados e Repartições almoços aos senhores do comércio, funcionários e “patrões”.

⁹ Nome que se dava no Funchal ao rapaz que levava recados, fazia entregas e outros pequenos serviços.

choravam à noite com saudades da terra, mas permaneciam resolutos no seu posto, porque a vida dos pais era dura e precisavam, desesperadamente, do salário do seu medo.

(Marques, 2000: 14)

Com efeito, alguns autores entenderam testemunhar a vida difícil da população, destacando, por conseguinte, o tema da condição da infância insular. Na literatura romanesca de Bento de Gouveia, que tem como pano de fundo a primeira metade do séc. XX, tanto se denuncia a injustiça moral e social como os vários perigos a que as crianças estavam expostas, dado parte da população viver então em condições quase primitivas: numa distante freguesia da costa norte da Ilha, um recém-nascido morre na sequência de o corpo ter sido “roído dos ratos”; noutro passo, uma criança é presa pelo regedor por ter roubado uma batata (doce?) porque passava fome; noutro episódio, um rapaz vai, num dia de nevoeiro, buscar a bezerra à serra, cai num abismo e morre. Na novela *Linhas Rectas e Curvas*, publicado em 2011, de Maria do Carmo Rodrigues (1924), um recém-nascido, fruto de uma relação comprometedora, foi entregue, no Funchal, em vésperas de Abril de 1974, “a uma mulher que precisava de uma criança para pedir esmola, na rua” (2011: 35). A voz do texto refere ainda que as mãos do menino eram regularmente sujeitas a queimaduras para comover ainda mais os transeuntes. Em *A Penteada ou o Fim do Caminho*, a narradora-autora recorda o “pesquito” de Câmara de Lobos que às cinco da manhã saía todos os dias para a cidade com a celha cheia de peixe. “Tal carga trazia que o corpo franzino tremia sobre uns pés calosos e gretados, pés de velho enxertados num adolescente” (Andrade, 2004: 20).

O tipo social que tende a merecer a atenção dos autores é “o menino de rua”, visto como expressão de um *pathos* da vida social, muitas vezes ligada à orfandade, estado que comprometia a possibilidade de um futuro aceitável no plano social, económico e psicológico, quando a criança desamparada não tinha a sorte de ser apadrinhada. Por regra, essas crianças têm origem em dois bairros emblemáticos. O primeiro é oriundo da Zona Velha, no Funchal, o segundo nasceu no antigo bairro dos pescadores de Câmara de Lobos. Ambos os lugares apresentam como

cenário ruas estreitas com casas de paredes degradadas e crianças mal-trapilhas ou seminuas, descalças e sujas com estigmas físicos (ventre dilatado, pernas magríssima), que comprovam a indigência.

Em *Vivre à Madère*, romance datado de 1953, de Jacques Chardonne (1884-1968), o narrador anotara já, relativamente às “crianças do Ilhéu”, na Câmara de Lobos dos anos cinquenta: “A sensação de miséria que aqui se experimenta deriva provavelmente da rocha vulcânica da cor do carvão e da pequenada voraz que de repente vos cerca”¹⁰. Neste contexto, não será de estranhar que algumas crianças indefesas se entreguem à prostituição, tornando-se vítimas resignadas de pedófilos. No livro *Velhos Deuses Empalhados*, de 2010, de José Viale Moutinho (1945), aborda-se este tema inquietante em “O Conto de Bernardino”, num quase *thriller*, de registo fantástico e expressionista, ou, em “*Sportbilly*”, seguindo uma estratégia narrativa distinta no modo alusivo e pejado de pormenores significativos que deixam o leitor adivinhar o que o texto não diz:

Quando a empregada aguardava o autocarro na paragem da Horário, subitamente, viu o rapaz a quem vendera os ténis dourados. Ele reconheceu-a também e acenou-lhe da janela do BMW negro, ao volante do qual ia um homem de meia-idade, calvo, de enormes óculos de lentes espelhantes, boné de pala comprida, que lhe faziam desaparecer o rosto.

(Moutinho, 2010: 152)

Note-se esse desejo de ter, a qualquer custo, artigos de consumo que conferem um *status* e uma identidade ilusória, para que o jovem possa sentir-se parte do mundo.

A imagem das crianças pobres que os textos literários transmitem da Zona Velha do Funchal dos anos quarenta e cinquenta não difere muito daquela apresentada do então Ilhéu de Câmara de Lobos. Com efeito, a Rua de Santa Maria é evocada por João Carlos Abreu (1935), em *Dona Joana-Rabo-de-Peixe*, publicado em 1996, nos seguintes moldes:

¹⁰ Tradução nossa: “La sensation de misère que l’on éprouve ici vient sans doute de la roche volcanique d’un ton charbonneux et de la marmaille vorace qui vous assaille”, em *Vivre à Madère*, Paris, Grasset, 1988, p. 27.

Durante a noite, os grilos e as rãs cantavam sinfonias intermináveis. As mães solteiras espreitavam na escuridão, com vergonha da claridade. As crianças sem tecto, aves sem ninho, dormiam nas águas quentes da ribeira”

(Abreu, 1996: 21)

Muitos destes jovens viviam da “mergulhança”¹¹, prática recorrentemente referida por escritores da época que elegeram a Madeira como cenário para os seus livros e ainda existente em portos de ilhas periféricas e pobres¹². Quando estes jovens desempenham um papel relevante na ficção, a literatura constrói uma imagem de rapazes de bom coração, nomeadamente nos contos “Distância”, de Maria Franco (1908-1975), e “Lito e a mergulhança”, de João França. Neste último texto, o narrador-autor dá a ver o “menino-mergulho”, nado e criado na Rua de Santa Maria, com quem travou amizade na sua meninice:

Lito, menino pobre, a mim igual. Somente o caminho da pobreza acusava divergências. (...) Eu tinha sapatos e frequentava a escola; ele trabalhava e andava descalço. Seu trabalho, por sinal bem duro, chamava-se “mergulhança”, uma espécie de caça às moedas no mar da baía do Funchal.

(França, s/d: 109)

Sem esquematizar o *outro* numa abstracção, a voz do texto desenha-lhe o perfil físico e psicológico: “rapazinho franzino (...), mas forte de carácter, com algo de pessoa adulta, mostrava (...) audácia e dinamismo em tudo quanto empreendia” (França, s/d: 109). No entanto, Lito morrerá de tuberculose aos onze anos.

A pobreza, a miséria moral, a desestruturação da família e o facto de a criança se encontrar entregue a si mesma prefiguram a dissolução de costumes. No conto “Uma torrada, uma «chinesa»”¹³, de Maria Aurora

¹¹ Com o aumento do cais-molhe da Pontinha e com os navios a atracarem neste novo cais, extingue-se a prática da mergulhança nos anos de 1970.

¹² Por exemplo, nas Filipinas, na ilha de Santa Lúcia (Pequenas Antilhas) e na ilha de Goréa (ao largo da costa do Senegal).

¹³ Regionalismo para designar uma ‘meia-de-leite’.

Carvalho Homem (1937-2010), é traçado em rápidas pinceladas o retrato e o percurso de vida de Marli, uma ex-prostituta nascida na Zona Velha, que alcançou o estatuto de senhora casada e respeitável:

Nascera a meio duma ranchada de filhos na Rua de Santa Maria. (...) § As putas a atropelarem-se em gritarias repetidas noite dentro a terminarem nos catres de palha em agressões de paixão e ciúme. § Marli abria as pernas aos rapazes no calhau macio da praia. Ganhava *gums*, duas patacas, um refrigerante. E lavava-se na água salgada. § (...) Fugia às vezes para a cidade, ao lado, no deslumbramento das montras namorando vestidos e doces. E alguns homens mais velhos e perfumados.

(Homem, 1992: 78-79)

Na escrita dos autores convocados que versaram sobre estes temas, as disforias da infância parecem resultar de uma carência fundamental e definitiva, por vezes socialmente superada, mas que deixam marcas profundas e indeléveis na própria identidade insular. Ainda assim, parece caber nestas crianças um espaço de fantasia, um desejo de bem-estar e de posse, uma força da imaginação que as impele para nunca desistirem do direito a uma vida mais plena.

De cenas da infância e juventude a universos da memória

No *corpus* constituído, revisita-se a idade da inocência com a sua inerente capacidade de sonhar, de experimentar o medo e de se maravilhar com a Natureza. Inicia-se a relação amorosa ora através do jogo do faz-de-conta, ora através da imaginação platónica, ora da fantasiada atracção física. Descrevem-se os pactos e os rituais, a experiência das aprendizagens, ensaiando a dualidade (falso/verdadeiro, egoísmo/generosidade, medo/coragem) e definindo os valores orientadores da vida. Deste modo, restauram-se por instantes as brincadeiras e os passeios, as festas e as guloseimas, a integridade dos sentimentos e o despertar dos sentidos, a vida de casa e o tempo da escola, o contacto com livros e a linguagem dos afectos como prática identitária. Mesmo quando o meio famili-

ar e social da criança se revela hostil ou gerador de ansiedade, há espaço para a amizade, a alegria, a inter-ajuda, o diálogo inter-geracional, o espírito de aventura, o jogo de equipa, o olhar crítico sobre o mundo dos adultos, bem como para a expressão de dúvidas e angústias.

Nos rapazes das primeiras décadas do século XX, com corte à escovinha, era comum observar-se um impulso destrutivo, rebelde e desastrado, enquanto nas raparigas, muitas vezes retratadas com tranças, prevalece o instinto protector e zeloso em relação ao meio ambiente. Nas memórias de personagens femininas são recorrentes os preparativos para festas religiosas e a participação em procissões. Mas as raparigas podiam perfeitamente protagonizar no “pátio grande” do colégio batalhas campais, como descreve Irene Lucília, no já referido livro de memórias (Andrade, 2004: 78).

Relativamente aos passatempos comuns na Ilha, há imagens de uma infância com momentos felizes, enunciados com a saudade de um tempo tornado mítico. Para se entreterem dentro de casa, meninos manipulam “barquinhos de pinho mole fabricados a canivete” no corredor da casa; meninas brincam com bonecas de trapo; nas casas ricas havia o costume de enfeitar com flores a cadeira da criança que fazia anos¹⁴; em certas ocasiões de convívio, rapazes e raparigas entregavam-se ao jogo do sapato¹⁵; adolescentes passavam serões, por vezes com adultos, jogando às cartas, designadamente à “bisca” ou ao “cassino”. Quanto aos jogos ao ar livre, as modalidades eram também várias. No âmbito privado, o jardim, o quintal ou a fazenda costumavam ser o principal terreno de jogos. Nos espaços públicos, por exemplo, em inícios do século XX, viam-se meninos e meninas, ao domingo, na alameda de Machico, como observa Alberto Artur Sarmento (1878-1957), a divertirem-se do seguinte modo: “correr o arco, saltar a corda, o pilha-três, a mosca frita” (Sarmento, 2007: 39). Na obra de Bento de Gouveia, o leitor pode ver as recreações de miúdos que viviam na freguesia da Ponta Delgada na segunda década do séc. XX: fazer festas ao cão da

¹⁴ V. Maria Francisca Tereza, *Em Casa da Avó - na Ilha da Madeira*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, pp. 286-288, e Ricardo França Jardim, “Até ao fim” em *Tristes Ilhas e Outras Conversas...*, Coimbra, Quarteto Editora, 2002, p. 202.

¹⁵ V. Carlos Cristóvão, *No Vale de Machico*, Funchal, edição de autor, 1990, 2ª ed., p. 152.

casa, ir à pesca ou às lapas, fazer “surtidas” às árvores em tempo de fruta, lançar o pião, cabriolar no monte de bagaço de cana-de-açúcar. O conto “Lito e a Mergulhança”, de João França, refere os jogos de futebol realizados “de sol a sol, senão também quando os permitia a luz da lua” (França, s/d: 110) no Campo de Almirante Reis, no Funchal dos anos vinte. Em *A Penteada ou o Fim do Caminho*, a atenção é posta em brinquedos inventados a partir do que a Natureza oferece, nomeadamente as “gaitinhas” aproveitadas das flores das begónias e os violinos, construídos “com os entre-nós das canas”, bem como nos brinquedos de fabrico artesanal para os mais engenhosos, a exemplo do “carro de cana” e da “joeira” (isto é, o ‘papagaio de papel’).

A sazonalidade determinava também as actividades lúdicas. No livro de memórias *Histórias do Bertoldinho*, de 1998, de Lília Mata (1967), espream-se ninhos na Primavera, colecionam-se folhas de árvores no Outono, ouvem-se, no Inverno, as estórias de um menino desastrado chamado Bertoldinho, acompanha-se os preparativos para a “Festa da Paz” em Agosto e, nas últimas semanas da Quaresma, impõe-se o “balaumento”, espécie de jogo das escondidas. Ainda na Páscoa, a família da narradora-autora costumava ir ao Pico, no Caniço, fazer um piquenique: adultos e crianças entregavam-se “ao jogo do lenço, das prendas, ao jogo do lume e até à cabra-cega ou à apilhagem”, ou seja, ‘à apanhada’ (Mata, 1998: 48). Com efeito, a Páscoa, os arraiais e, sobretudo, a “Festa” (entenda-se ‘o Natal’) são momentos festivos que, ao juntarem familiares e amigos, miúdos e graúdos, apelam ao convívio.

Todavia, nem tudo o que se relata aponta para episódios ou gestos edificantes. Por vezes, os mais fracos são alvo de chacota por parte dos mais fortes, os que apresentam comportamentos diferentes são insultados, os que não encaixam na norma são ostracizados. Assim acontece, por exemplo, com personagens da obra de Bento de Gouveia. Registe-se a situação do Domingalhos, criança frágil, órfão aos quinze anos, que se tornou “um débil mental” (Gouveia, 1986: 21) e vítima designada da maldade dos miúdos da aldeia, ao “darem-lhe uma barrela” (*Ibidem*: 22). No romance *Torna-viagem*, há o caso do rapazinho de “génio trácis” que vandalizava bens da vizinhança (Gouveia, 1979: 33-34). Todavia, ao de-

envolver o gosto pela música e pela leitura, o rapaz transformar-se-á num homem respeitável.

Se a educação e a cultura podem transformar um inculto num homem de bem, abrindo perspectivas de futuro, esta pode também criar um fosso social entre membros de uma mesma família. Com efeito, nem sempre é fácil para o jovem oriundo do “campo”, a quem foi dada a possibilidade de estudar na Cidade, aceitar a origem humilde da família, de modos rudes e de aparência desabonada. O romance *No Vale de Machico*, de Carlos Cristóvão (1924-1998), publicado em 1966, encena um aluno do Liceu que, rodeado de amigos citadinos, sente vergonha do irmão mais velho, pescador de seu ofício. Finge desconhecê-lo quando se cruza com ele numa rua do Funchal.

A estratificação social não se verifica apenas na rua ou na família. Reflexo do sistema de relações e valores sociais, o meio escolar pode reproduzir o espírito gregário nele vigente, como recorda António Fournier (1966), na crónica “Funchal revisited” alusiva à viragem dos anos setenta para os anos oitenta:

as regras do colégio masculino assim ditavam a disposição na sala de aulas. Pelo meio, ficava o núcleo duro da turma, um muro odioso formado pelos filhos dilectos da nata funchalense, sempre prontos para a troça, catalogando os colegas pela quantidade de objectos de marca que usavam, e seus acólitos, boçais e risonhos, que os seguiam e protegiam, em nome de uma não bem definida fidelidade. No fundo reproduziam na sala o *status quo* que dividia há séculos a cidade (...).

(Fournier, 2010: 28)

A escola deixava assim fortes impressões. O primeiro dia de aulas nem sempre era sinónimo de boas lembranças, como sucede à narradora-autora de *Histórias do Bertoldinho*. O regresso da escola costumava ser ruidoso e dar azo a partidas, como refere o conto “O Balcão de Lilases”, de Nelson Veríssimo (1955), ou o romance *Um Buraco na Boca*, de António Aragão (1921-2008), editado em 1971. A escola de antigamente tanto podia ser a dos castigos corporais e da aprendizagem “de cor e salteado”, sem sentido

crítico, como a escola “risonha e franca”. Por isso, se algumas personagens narradoras evocam professores incultos, arrogantes, seguidores de modelos pedagógicos rígidos, outras relevam a saudosa professora.

O desenvolvimento cognitivo e afectivo na adolescência não dependia apenas do contacto com o meio natural e com determinados interlocutores. Alguns autores sublinham a importância dos livros na sua formação e dilecto, bem como na informação do mundo de que dispunham. Os textos de Bento de Gouveia referem recorrentemente Camilo e Fialho, a mencionada obra de Irene Lucília evoca o modo como ensinaram à voz narradora o prazer da leitura e o amor pelos livros (Andrade, 2004: 73-74). Se nas primeiras décadas do séc. XX é a literatura consagrada que fascina, a partir dos anos cinquenta, os livros de aventuras e os livros aos quadradinhos passam a estar associados à experiência da leitura. Ricardo F. Jardim vive as peripécias de Sandokan com Emilio Salgari, quando frequentava a terceira classe. Em *Memórias com Mar – Narrativa*, de 2002, de Francisco Fernandes (1952), o narrador-autor refere que “na altura tinha a imaginação povoada das histórias de bons e maus, e nos livros do Kit Carson e do Roy Rogers, os bons sofriam sempre um bocado, mas acabavam por vencer” (Fernandes, 2002: 22).

Naturalmente, essas práticas de leitura ligadas ao imaginário de países longínquos ou até da ficção científica contrastam com os hábitos e gostos dos adolescentes do séc. XXI, como se pode ver na série juvenil “O Enigma”, do mesmo autor. Com efeito, apesar de os protagonistas se apresentarem nela como jovens exemplares, o universo cultural do adolescente aí descrito dá conta de comportamentos determinados pelas novas plataformas de comunicação e pelas indústrias do entretenimento, em que predominam letras de canções em Inglês, séries televisivas e mensagens curtas numa linguagem informal.

A representação da infância resulta, igualmente, da visão retrospectiva que alguns autores têm dessa etapa da vida. No jogo da escrita, o texto que cada escritor elabora visa restituir uma experiência essencial: a da materialização da sua memória, através da qual os leitores vão (re)conhecer os factos passados como sendo pertencentes ou não ao universo de suas lembranças, da comunidade a que estão ligados. Assim, ao instalar o diálogo da memória individual e da memória colectiva, a escrita

vem dar corpo à ideia de que ficção, lembrança e vida fundam a expressão do tempo fugidio, de um tempo partilhado que não volta mais.

Nas obras literárias *Ilhéus*, de 1949 (posteriormente retocado e titulado, em 1975, *Canga*), e *Luísa Marta*, de 1986, de Bento de Gouveia, onde se fundem romance de formação, narrativas de vida e livro de memórias, é a concepção biológica, psicológica e sociológica da juventude que serve de linha de força à prosa de ficção: os textos reflectem (sobre) esse período de maturação do organismo, de submissão às condições ambientais e de aprendizagem das relações sociais, revelando uma adolescência partilhada entre a nostalgia da pureza, a emergência do desejo e a vontade de dar um rumo à vida. No romance experimental *Um Buraco na Boca*, de António Aragão, o discurso alusivo e fragmentado de registo autobiográfico vai representar a revolta do narrador, enquanto adolescente, contra o contexto familiar e a vida provinciana e insular (São Vicente e Funchal), bem como os códigos e os valores obsoletos de uma sociedade conservadora que geram desconfianças, invejas e hipocrisias. A essa revolta juntam-se os jogos da iniciação à sexualidade e da sedução, configurando assim o instável mundo da *adolescência*, que reclama pela urgência de transformar o espaço social e humano num mundo aberto, menos castrador ou asfixiante.

Viajando pelas suas memórias de filho-família, mas com espírito renitente e insubmisso, Ricardo França Jardim partilha, ainda, com o leitor através das suas crónicas, episódios do Funchal dos anos cinquenta e sessenta com a argúcia e a ironia do adulto em que se tornou. Com grande sentido de humor, esboça em traços largos a comédia humana de uma pequena cidade insular e provinciana, visitada por transatlânticos, embalada pelo ufanismo decretado pela União Nacional, e povoada de figuras caricatas, como galãs boçais e professores cinzentões, mulheres lúbricas ou beatas de sacristia, risíveis figurões e cónegos admoestadores, enquanto os miúdos viviam as suas experiências e disputas alheios às preocupações dos adultos, numa linguagem que não deixa de estabelecer ligações com os universos de Federico Fellini e de Jacques Tati.

Em *Dona Joana-Rabo-de-Peixe*, de João Carlos Abreu, as evocações da infância, através de uma narrativa fragmentária que opera literariamente mais pela sugestão do que pela descrição, projectam o leitor num

tempo testemunhado por alguém que, após o hiato do amadurecimento, relê a sua meninice com os olhos do adulto vivido e crítico em que se tornou, apto a comentar com ternura, humor e alguma nostalgia o quotidiano de um bairro desfavorecido do Funchal. Em *A Penteada ou o Fim do Caminho*, de Irene Lucília, a voz do texto, umas vezes na primeira, outras na terceira pessoa, conduz o leitor através de recordações descontínuas ao saudoso mundo da infância e da juventude, visto numa perspectiva melancólica e doce de um manancial de humildade, suaves contentamentos e valores perdidos. Ambos os livros de memórias aparecem como o meio natural para remontar às origens e reencontrar, ao mesmo tempo, o espírito do lugar, a eclosão da personalidade do narrador-autor e a pertença à comunidade a que dá voz, celebrando-os literariamente.

A Madeira tradicional dos anos setenta e oitenta com os seus costumes, os seus valores morais, as privações, o quotidiano das suas populações, a nostalgia dos tempos idos virá descrita nas *Histórias do Bertoldinho*, de Lília Mata, e na rubrica “crónica”¹⁶, de Marta Caires (1971). A evocação é feita a partir da própria experiência da infância: não raro, as autoras estabelecem um jogo de vaivém entre a simplicidade natural daquele tempo e os exageros do tempo presente. Apesar dos vexames experienciados, a escola parece ter sido para elas a mais segura via do sucesso na vida, de integração social e de promoção humana. Na aventura do crescimento, crianças devidamente guiadas pelos pais ou pela família reúnem todas as condições para serem bem sucedidas numa sociedade que lhes reserva o lugar merecido. Remetendo para as “suas histórias” e o “seu meio”, as memórias narradas são, pois, partilhadas com o colectivo geracional, que se revê em parte nelas.

Se é certo, como refere Ricardo França Jardim na crónica “Dona Quitéria e seu Filho Juvenal”, “o passado [ser] uma invenção da memória” (Jardim, 2002: 169) e “a memória (...) uma reinvenção dos afectos” (*Ibidem*: 171), dos textos aqui convocados – com excepção em certa medida de *Um Buraco na Boca*, de António Aragão – emana o valor da *aurea mediocritas*, um ideal de mediania sensata que simboliza a valorização das pequenas coisas e dos afectos sinceros focalizados pela razão. Condicionado pelo contexto insular, este discurso faz senti-

¹⁶ Desde 2005, publica regularmente crónicas no caderno de fim-de-semana “Mais” do *Diário de Notícias*, do Funchal.

do porque brota de um microcosmo até então cronicamente deficitário em termos social, material e cultural.

Toda a representação da infância procede de uma tomada de consciência de uma dissociação do *eu* presente que analisa o *outro* que esse *eu* foi: representação de *si* que é também diálogo com o *outro* – representação de uma realidade sociocultural através da qual o autor que a elaborou revela e traduz o espaço sociocultural e ideológico em que se situa. Os escritores reflectem sobre as infâncias, a deles e a dos outros, porque também parte deles viveram, num mesmo cenário insular, essa fantasia e inocência próprias de crianças imaginativas e animadas, de tal forma que parece haver neles, ainda, essa alma de uma criança sedenta de espanto.

Daqui se deduz que os autores, partindo de uma sensibilidade humanista, ao mesmo tempo que evocam a juventude dourada que porventura tiveram, com férias de Verão no campo, festas e galas no Funchal, de vestidos brancos ou de capa e batina¹⁷, doces namoros, aulas de natação no Lido, sessões de cinema, esplanadas e piscinas, saboreando sorvetes ou bolas de berlim¹⁸, denunciam esse drama humano que miúdos e jovens viveram, e se compungem com ele porque não conseguem escudar-se por detrás da indiferença, revelando ternura e compreensão para com aquelas crianças que, por força das circunstâncias, pouco espaço tiveram para se realizarem como desejariam.

Os retratos de crianças e episódios das suas vidas que os textos proporcionam indiciam como a sociedade madeirense se vê, se define e se sonha: reflecte-se a infância com o filtro da memória individual e da memória colectiva, mas também se discorre sobre uma ideia de comunidade com autonomia política que, embora jovem, vem tendo nos meninos e meninas das narrativas e das crónicas a imagem de um modelo de progresso regular. Este esforço em construir uma imagem identitária permitirá ver o que a Madeira já foi e no modo como evoluiu. É um horizonte cheio de novas possibilidades aquele que se desenha nesses textos, mas sobre o qual podem pairar nuvens cinzentas que convirá sempre afastar...

¹⁷ Tradição que os setimanistas mantêm no Funchal.

¹⁸ V., por exemplo, o texto “Marina e Mariana”, de Margarida Gonçalves Marques, em *Margem* 2, nº 25, coord. Thierry Proença dos Santos, Câmara Municipal do Funchal, pp. 181-184, que evoca a juventude da autora e da irmã, a escritora Helena Marques.

Referências bibliográficas

- ABREU, João Carlos (1996). *Dona Joana-Rabo-de-Peixe*. Ponta Delgada: Éter.
- ANDRADE, Irene Lucília (2004). *A Penteadada ou o Fim do Caminho*. Leiria: Editorial Diferença.
- ARAGÃO, António (1993). *Um Buraco na Boca*, Lisboa: Vala Comum. (1ª ed., 1971).
- CHARDONNE, Jacques (1988). *Vivre à Madère*. Paris: Grasset. (1ª ed., 1953).
- CRISTÓVÃO, Carlos (1990). *No Vale de Machico: Romance*. Funchal: edição de autor. (1ª ed. 1966).
- FERNANDES, Francisco (2011). *O Enigma do Palácio*. V.N. de Gaia: 7dias 6noites.
- _____, (2010). *O Enigma da Casa das Mudadas*. V.N. de Gaia: 7dias 6noites.
- _____, (2009). *O Enigma do Código *uSn*. V. N. de Gaia: 7dias 6noites.
- _____, (2002). *Memórias com Mar – Narrativa*. Madeira: Arguim Editora Regionalista.
- FOURNIER, António (2010). “Funchal revisited” em *Ilha Portátil*. Vila Nova de Gaia: 7Dias 6Noites.
- FRANÇA, João (2005). “A Árvore Maldita” em *Contos Madeirenses*. Nelson Veríssimo (org.). Porto: Campo das Letras, pp. 105-136.
- _____, (s/d.). “Lito e a Mergulhança” em *O Emigrante*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas, pp. 109-119.
- FRANCO, Maria (2005). “Distância” em *Contos Madeirenses*. Nelson Veríssimo (org.), Porto: Campo das Letras, pp. 139-144.
- GOMES, João dos Reis (2005). “Pela Cheia do Natal” em *Contos Madeirenses*. Nelson Veríssimo (org.). Porto: Campo das Letras, pp. 25-36.
- GOUVEIA, Horácio Bento (2008). *Canga: Romance*. Thierry Proença dos Santos (fixação de texto e introd.). Funchal: Funchal 500 Anos. (1ª ed., 1949, sob o título *Ilhéus*).

- _____, (1986). *Luísa Marta: Ficção e Memória*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- _____, (1979). *Torna-viagem: Romance do Emigrante*. Coimbra: Coimbra Editora.
- HOMEM, Maria Aurora Carvalho (1992). “Uma torrada, uma «chinesa»” em *A Santa do Calhau*. Lisboa: Editorial Notícias.
- JARDIM, Ricardo França (2002). *Tristes Ilhas e Outras Conversas...*. Coimbra: Quarteto Editora.
- _____, (1996). *Arsénico e Rendas Velhas*. Matosinhos: Contemporânea Editora / Jornal Público.
- _____, (1995). *Inventário dos Mundos*. Matosinhos: Contemporânea Editora / Jornal Público.
- LEAL, Ernesto (2008). *Tio, Ilha, Anonas e Estrelas*. António Fournier (selecção, organização de textos e prefácio). Funchal: Funchal 500 Anos.
- MARQUES, Helena (1993). *O Último Cais*. Lisboa: Dom Quixote.
- MARQUES, Margarida Gonçalves (2000). *Um Dia Depois do Outro*. Lisboa: Dom Quixote.
- MATA, Lília (1998). *Histórias do Bertoldinho*. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- MOUTINHO, José Viale (2010). *Velhos Deuses Empalhados*. Porto: Afrontamento.
- RODRIGUES, Maria do Carmo (2011). *Linhas Rectas e Curvas ou o Filho que Perdi e...* Lisboa: Vela Branca.
- SARMENTO, Artur Alberto (2007). “O domingo na vila: em Machico” em *Crónica Madeirense*. Fernando Figueiredo, Leonor Martins Coelho e Thierry Proença dos Santos (orgs.). Porto: Campo das Letras, pp. 35-39.
- TERESA, Maria Francisca (1923). *Em Casa da Avó – na Ilha da Madeira*. Lisboa: Guimarães Editores.
- VERÍSSIMO, João Nelson (1998). “Um Balcão de Lilases” em *Passos na Calçada: Crónicas*. Funchal: Editorial Calcamar.

A COMUNICAÇÃO INTERCULTURAL É UMA UTOPIA?

Rosa Maria Sequeira
Universidade Aberta

A abordagem cultural no ensino das línguas é um fenómeno relativamente recente que data do início dos anos 1990. Para tal contribuíram alguns fatores académicos e sociais como:

- o alargamento da comunidade europeia que provocou uma maior motivação para a aprendizagem de línguas estrangeiras, considerada condição essencial para a igualdade de oportunidades e integração social num mercado de trabalho mais alargado;

- o acesso à escola de grupos que possuíam culturas afastadas dos curricula tradicionais, do qual resultou a influência da imigração nos curricula, a par de uma maior consciência sobre a necessidade de conhecer as comunidades de imigração e ensinar as tradições e o modo de vida do país de acolhimento aos imigrantes;

- um maior impacto da Pragmática e da Sociolinguística que, estudando os modos como a linguagem é afetada pelo contexto social, contribuiu para uma maior consciência da importância dos fatores culturais relacionados com a comunicação;

- a consolidação dos Estudos Culturais no seu projeto político de dar voz ao que tradicionalmente foi silenciado, valorizando formas de cultura marginais em relação à alta cultura;

- a publicação em 2001 do Quadro Europeu Comum de Referência para as línguas do Conselho da Europa que intenta promover o plurilinguismo e pluriculturalismo através da harmonização do ensino numa Europa multilíngue e multicultural.

Em Portugal e no que respeita ao ensino do português, foram particularmente determinantes:

- a adesão à comunidade europeia (1986);
- os movimentos migratórios que nos últimos anos abrangeram países do antigo leste europeu (Moldávia, Rússia, Ucrânia, Roménia), Brasil, China e norte de África;
- a legislação que passa a consignar o direito à diferença e à educação para todos: a Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei nº 46/ 1986) e os novos planos curriculares da reforma educativa (1989) passam a assumir a obrigatoriedade de assegurar os meios e as oportunidades de integração das minorias no sistema educativo português;
- o novo estatuto do Português enquanto Língua Não Materna, numa primeira fase enquanto programa para a integração dos alunos (2005) e depois enquanto legislação que a enquadra (Despacho-Normativo 7/ 2006).

As competências culturais são definidas sob uma ótica da comunicação transcultural que não deixa de ter em vista a chamada “socialização terciária”, ou seja, a integração no mundo social para além das fronteiras nacionais. O domínio de várias línguas é considerado importante, quando a mobilidade de pessoas se tem acentuado numa sociedade cada vez mais globalizada e sujeita a interesses de organizações internacionais.

A nível internacional, organizações como a *National Association of Multicultural Education* (NAME) dedicam-se inteiramente a este assunto. Em Portugal, os currículos de educação compensatória e as atividades de complemento curricular pretendem dar respostas educativas diferenciadas ao problema da integração dos alunos, enquanto a educação multicultural, intercultural ou para a cidadania procura dar resposta ao problema da diversidade cultural em contexto escolar. Assim, os programas de educação multicultural constam do Despacho Normativo 63/91 e a educação para a cidadania, com carácter transversal a todas as áreas curriculares, consta do Decreto-Lei nº 6 / 2001.

Frequentemente as competências do domínio cultural surgem associadas a muitas palavras atrativas - ou “*sexy words*” na formulação de Geoffrey Hartman (1997) quando refere a dimensão ética da cultura - como “tolerância” e “cidadania” que se relacionam com atitudes que, não só pertencem ao domínio das competências de comunicação,

como também pressupõem a dimensão dos comportamentos ligada à formação da consciência social.

Uma componente importante da educação intercultural consiste no movimento demográfico e assenta na diferenciação de grupos. Com a entrada na escola dos grupos que possuíam culturas afastadas dos currículos tradicionais passou a haver uma maior consciência da relação entre o sucesso ou insucesso escolares e a cultura dominante que a Escola privilegiava, relação para a qual os trabalhos de Pierre Bourdieu já desde os anos 1960 vieram chamar a atenção. Por conseguinte, a tentativa de melhorar a situação escolar desses grupos culturais minoritários reflete-se num discurso que enfatiza a educação para a cidadania, os direitos humanos e a coesão social que pressupõem a participação cívica ou cidadania ativa. Estas formulações são recentes e derivam do que nalguns países já existia como Educação Cívica (*civics, éducation civique, politische Bildung*). A contradição consiste em que se intenta chegar a um objetivo internacional quando a educação para a cidadania é antes local e nacional e pressupõe atividades que se centram sobretudo nestes dois níveis.

Em todo o caso, a educação intercultural é encarada atualmente como indispensável para o processo de aquisição da língua em sentido estrito, ao mesmo tempo que se considera um instrumento útil na educação em geral. A aprendizagem de línguas é vista como o acesso necessário ao reconhecimento dos outros e, num quadro europeu, uma contribuição para reforçar o sentimento de pertencer à Europa na sua diversidade cultural e de favorecer a compreensão entre cidadãos. Pressupõe-se então que um melhor conhecimento da composição e valores de diferentes culturas poderá contribuir quer para uma melhor comunicação entre cidadãos de uma sociedade polimorfa com identidades múltiplas quer para o respeito mútuo. Em suma, se a dimensão intercultural se apoia no estudo da cultura através de sistemas relacionais de pensamento, uma “pedagogia da relação” segundo a expressão utilizada por Christian Alix (1989: 302), a ela não é alheio um vigor imaginativo de paz social de raiz utópica.

Embalados nas “*sexy words*”, poucos são os autores que, como Robert Galisson (1997), alertam para o facto de qualquer sistema educativo não estar em condições de satisfazer esta exigência imposta pela sociedade.

A ênfase na competência intercultural (um conceito novo e algo contestado) tem vindo a constituir-se mais recentemente como princípio organizador dos conteúdos gerais das disciplinas de línguas, falando-se, neste contexto, da mudança da abordagem comunicativa para a intercultural (cf. Neuner, 2000: 43).

Por conseguinte, surgem com muita frequência, nos programas de línguas estrangeiras e em publicações destinadas a professores, termos como *competência cultural*, *sociocultural*, *intercultural* ou *interculturalismo* e *multiculturalismo* sem serem acompanhados de qualquer conceptualização ou definição e pressupondo uma conceção de cultura demasiado rígida e monolítica. Nem as culturas são homogêneas, possuindo várias identidades (de idade, sexo, profissão, etc) nem as fronteiras entre o Eu e o Outro ou nativo e estrangeiro são tão rígidas. A identidade de muitas pessoas é menos simples do que a que as nações estados definem.

Por outro lado, a própria noção de competência intercultural, entendida como a capacidade de avaliar criticamente perspectivas, práticas e produtos da própria cultura e de outras, pressupõe parâmetros que são difíceis de medir e avaliar como o da adaptabilidade, comum à maior parte dos modelos (cf. Spitzberg e Changnon, 2009: 35). Os próprios modelos de comunicação intercultural, que nos últimos anos têm sido propostos, não são suficientemente universais, pois foram desenvolvidos em contextos ocidentais e por isso são potencialmente etnocêntricos¹.

Talvez devido a estas dificuldades, os programas do ensino básico (3º ciclo) e no ensino secundário, os conteúdos culturais esgotam-se nas áreas temáticas, sobre eles não incide qualquer sugestão metodológica, ao contrário do que sucede com outro tipo de conteúdos, e não há qualquer atenção às convenções sociais no uso da língua.

Na universidade, e apesar de, depois da reforma de 1974, os cursos superiores de letras terem abandonado a designação de “filologia”, acompanhando a tendência europeia que tendia a integrar nos progra-

¹ A ênfase na individualidade ou até no individualismo tende a privilegiar competências assertivas enquanto perspectivas mais coletivistas poderiam privilegiar a empatia e a conformidade. Como consequência disto, as competências individuais são avaliadas individualmente e não na relação com os outros. A este propósito veja-se Spitzberg e Changnon (2009: 44).

mas a vida pública e social dos países da língua-alvo e não apenas a língua e a literatura, o facto é que os conteúdos culturais estão presentes de forma assistemática².

Este estado de coisas é, de resto, semelhante ao que sucede no resto da Europa. É o que se passa também com os cursos de alemão fora do país segundo as investigações de Byram (2001). Por isso, muitos autores referem a educação intercultural mais como um enunciado de intenções e não tanto de realizações (cf. Jacoby, 1994). Estaremos perante um outro lugar da Utopia?

Reveladora das dificuldades é a ausência de um modelo de comunicação intercultural no *Quadro Europeu Comum de Referência* que hoje em dia constitui o principal enquadramento teórico para o ensino das línguas.

Um olhar mais atento ao documento revela que as capacidades sociais e interculturais se enquadram na rubrica das competências gerais ligadas ao aprendente (*op. cit.*: 147-151) e que as competências comunicativas, subdivididas em competências linguísticas, sociolinguísticas e pragmáticas, constituem uma rubrica à parte (*id.*: 156).

Se confrontarmos esta conceção com propostas anteriores do Conselho da Europa, vemos que se manteve a orientação pragmática que intenta relacionar todos os textos com os contextos sociodiscursivos nos quais eles se realizam e que se dirige para a produção de atividades verbais correntes e situações concretas, isto é, continua a haver preocupação em relacionar intenções e propósitos comunicativos com os meios linguísticos disponíveis, aplicando as regras socioculturais adequadas. O que é diferente é a separação em dois grandes domínios, pois na classificação mais detalhada de Van Ek (1977), anteriormente adotada, a competência sociocultural fazia parte da competência comunicativa geral e tinha descritores próprios, quer dizer, eram previstos modos de concretização desta competência.

² Os estudos críticos das abordagens culturais normalmente apontam quatro abordagens mais comuns: 1) a abordagem retalhada, chamada “Frankenstein” em que pontualmente são apresentadas referências típicas, por exemplo, no caso português, um fado daqui, um vira dacolá, uma tourada daqui, um caldo verde dacolá; 2) a abordagem dos 4 efes, *folks, festivals, foods* e *folclore*; 3) a abordagem de volta turística, baseada na identificação de monumentos e cidades; e 4) a abordagem do “já agora”, que faz leituras esporádicas para exemplificar diferenças comportamentais.

Nos modelos de comunicação intercultural que nos últimos anos têm sido propostos no domínio do ensino de línguas consideram-se cruciais as noções de “consciência crítica intercultural” (*critical cultural awareness* ou *savoir s'engager*) e de “falante intercultural”, introduzidas por Byram e Zarate (1994, 1997) para reformular a competência sociocultural que surge nestas duas novas designações, equivalentes entre si: “competência intercultural” e “competência comunicativa intercultural”. Estas expressões pretendem demarcar-se das competências culturais do falante nativo, chamando a atenção para que não existe saber cultural definido semelhante ao da língua-alvo, e antes colocar a tónica na reflexão crítica das sociedades (a própria e as outras) numa estratégia de comparação.

Neste sentido vão os trabalhos de Patrick Charaudeau, Beacco e Lieutaud ou Geneviève Zarate do lado francês, de Claire Kramsch, Louise Damen e Michael Byram do lado anglo-saxónico, de Lothar Bredella e Gisela Baumgratz-Gangl do lado germânico ou Ana Andrade e Helena Sá do lado português. A proposta de Clarisse Afonso (2002) de integração de conteúdos culturais aplicada ao Alemão como língua estrangeira contempla as várias vertentes de um modo coerente e muito abrangente. Todos estes autores têm feito abordagens sistemáticas ao fenómeno cultural na aula de língua, a partir de uma perspetiva integrada³.

Nenhum destes trabalhos tem influência visível no QEQR nem mesmo os dos autores que, como Byram, são mencionados na bibliografia do documento, o que o próprio autor reconhece:

The original model, proposed by Byram and Zarate (1994), was much amended in the Common European Framework of Reference (CEFR), even though the terminology of four *savoirs* was adopted. Furthermore, although

³ As propostas estruturadas de comunicação intercultural ligadas ao ensino de línguas pertencem ao modelo co-orientacional (*co-orientational*) que incide num critério ou papel dominante de comunicação. Os outros modelos pertencem a outros quatro tipos: 1) *compositional* que pretende identificar os traços mais relevantes para a interação competente; 2) *developmental* que enfatiza a progressão ao longo do tempo; 3) *adaptational* que se centra no ajustamento mútuo dos vários interactantes; 4) *causal process* que pretende refletir interrelações específicas entre componentes. Para uma crítica dos modelos mais comuns ver Spitzberg e Changnon (2009).

Byram (1997) is cited in the references of the CEFR, there is no discernible influence. In particular, there is no reference to *savoir s'engager*, which is the crucial educational dimension of intercultural competence.

(Byram, 2009: 326)

Em vez da dimensão educativa de avaliação e julgamento de materiais culturais (*savoir s'engager* ou *critical cultural awareness*), que seria integrada em competências do domínio linguístico comunicativo, no QEER, a área social e intercultural surge a par da competência existencial e separada do domínio da comunicação. Apenas a referência a uma dimensão de mediação (op. cit, p. 89) parece apontar nesse sentido, mas como reconhece Byram (2009: 326), a mediação é apenas um contexto possível, entre outros, da comunicação intercultural.

Nos termos do QEER, o que distingue a competência existencial da intercultural é a primeira implicar traços gerais de personalidade, atitudes e valores (cf. pp. 152-54), ao passo que a segunda é definida como a capacidade para estabelecer relações e contactos entre culturas, ultrapassando estereótipos e gerindo situações de conflito (cf. p. 151). Por conseguinte, nenhuma delas é contemplada nos descritores relativos às três grandes subcompetências da competência comunicativa: “Os descritores escalonados são propostos em função de aspetos relacionados com as competências linguística e pragmática e ainda com a competência sociolinguística” (op. cit.: 51).

Pode pensar-se que a ênfase dada ao interculturalismo através deste estatuto transversal pode não servir de muito na medida em que as atividades a ele ligadas não são identificadas para produzir os efeitos esperados, ao contrário do que sucede no âmbito das competências definidas no âmbito da competência comunicativa. É que por essa mesma razão elas podem ser ignoradas mais facilmente. Seria conveniente, pois, prever competências específicas para o domínio intercultural: “In short, this means that language teachers should plan their teaching to include objectives, materials, and methods that develop the specific elements of intercultural competence” (Byram, 2009: 330).

Em todo o caso, a ausência de descritores de avaliação nesta área (pante, por exemplo, nos enunciados de auto-avaliação elaborados de acor-

do com os níveis propostos pelo DIALANG e pela ALTE), parece apontar para uma difícil sistematização que só muito recentemente é tentada⁴.

Embora o QEQR pretenda conciliar uma meta de ensino relativa ao desenvolvimento pessoal e social - próxima da consciencialização libertária pressuposta no conceito de *Bildung* em Kant - com outra relativa ao treino de competências específicas, no fundo, oscila desconfortavelmente entre as duas, revelando a tensão entre cultura e sociedade.

Na verdade, o QEQR pretende aplicar uma ideia de *Bildung* mas apenas põe em prática a ideia de *Erziehung* como treino sistemático e especializado. Declarando, na teoria, a importância da dimensão intercultural, este texto do Conselho da Europa apenas lida, na prática, com as competências comunicativas em língua. A promessa de liberdade, paridade e inclusão, mais ligada ao conceito de *Bildung* em Kant ou de solidariedade em Raymond Williams e que, por sua vez, está próximo do conceito mais recente de cidadania cosmopolita global, é remetida para um lugar utópico no qual a “imagem do estrangeiro” e o “contacto com a alteridade” desempenham algum papel no desenvolvimento da personalidade. Estranhamente, neste contexto, os conteúdos culturais são considerados mais um obstáculo, não se estabelecendo a necessária correlação entre a aquisição linguística e o conhecimento cultural. São esclarecedoras as explicações que o próprio documento dá sobre a eliminação da competência sociocultural e dos respetivos descritores:

Não ficou claro se este problema surgiu: a) pelo facto de o constructo estar separado da proficiência linguística; b) porque os descritores eram muito vagos e classificados como problemáticos nas sessões de trabalho; c) pelas respostas inconsistentes dos professores, aos quais faltavam conhecimentos necessários sobre os seus estudantes. Este problema estendeu-se à capacidade para ler e apreciar ficção e literatura.

(QEQR, 2001: 302)

⁴ Para a questão da avaliação da competência intercultural ver Fantini (2009) e Deardorff (2009).

As dificuldades maiores na implementação sistemática da comunicação intercultural prendem-se com a aplicação de um modelo integrador e relacional de constructos precisos que não deixe de recorrer ao texto literário, o texto intercultural por excelência. Ele sempre foi o material privilegiado nos trabalhos de Bredella sobre a interculturalidade e a “hermenêutica da distância”⁵.

O ensino das línguas terá de transcender um uso comunicativo em situações concretas. As objeções de Lyons às teorias behavioristas, nomeadamente o facto de apenas darem conta de uma reduzida fração dos enunciados da vida quotidiana (Lyons, 1980: 113), podem de igual modo aplicar-se aos casos em que os discursos são limitados ao universo pragmático, assim se anulando uma parte importante do mundo da palavra que respeita às situações imaginadas e ao domínio da abstração. O modelo utilitarista ou funcionalista, que acaba por resultar desta irradiação, colide com a orientação expressa de atribuir grande importância à educação intercultural, onde o significado sociocultural da memória cultural literária é um fator relevante.

Por outro lado, esta preocupação excessiva com o “conhecimento imperativo” (como fazer coisas e como levar as pessoas a fazê-las) em detrimento do “conhecimento descritivo” (como expressar e compreender coisas) faz esquecer o todo ao pretender somar as partes que avalia e não é de todo adequado à educação intercultural que funciona com metas a médio e longo prazo. De resto, parece detetar-se uma certa tradição positivista do ensino na excessiva preocupação de aferição pelos testes. As competências a testar constantes dos vários quadros do QECR são assim apresentadas como independentes, específicas e não transferíveis para outras áreas do conhecimento, ao contrário das competências do domínio intercultural⁶. Já há duas décadas Claire Cramsch fazia a mesma crítica em face das propostas da AATF (Cramsch, 1991: 232-233). Mas esta autora vai mais além ao chamar a atenção para as formas subtis de etnocentrismo que se podem esconder por detrás de necessidades pragmáticas de uma comunicabilidade que tem mais a

⁵ Veja-se, por exemplo, o seu último ensaio (Bredella, 2010).

⁶ Em Spitzberg e Changnon (2010: 36-43), podemos encontrar uma lista ordenada de constructos associados à competência comunicativa interpessoal e intercultural que reúne as várias propostas teóricas.

ver com a “aldeia global” e a cultura comercial do que com que com uma cultura histórica e humanista (*id.*: 231-232). Um outro alerta vem da parte de Geoffrey Hartman quando chama a atenção para o facto de as necessidades imaginativas mais fortes tenderem a ser facilmente trivializadas (Hartman, 1997: 26). Não admira que ele refira que com a televisão uma nova forma de memória comunitária é criada, promovendo falsos ideais e concepções equivalentes a ideias fixas (*id.*: 27). Ora se é com estes e contra estes que a arte se concebe, o ensino também deveria aproveitar esta lição e procurar o distanciamento libertário de compulsões próprias e alheias.

Estas reflexões podem ser úteis para rever a opção que tem sido a dominante no ensino de línguas de ligar a cultura a aspetos do quotidiano. Um dos perigos disto é reduzir a um traço anedótico e descontextualizado um conteúdo sociocultural complexo na cultura de origem. Fatma Mernissi (2001), quando analisa o impacto que os contos das *Mil e Uma Noites* tiveram no ocidente, dá bem a medida dos resultados desta simplificação e redução. Mernissi refere muito concretamente a banalização da dança do ventre no ocidente através de filmes de Hollywood, sem a dimensão cósmica e a afirmação do poder feminino que possuem na cultura oriental, e, depois, a redução dos ensinamentos filosóficos e políticos de Sherazade aos cuidados do corpo, especialmente aos cosméticos inspirados no harém como o *kohl* e o *hené*.

Vários autores ligados ao ensino de línguas estrangeiras como Robert Galisson e até a outras áreas do saber, como o antropólogo Pierre Sansot, desaprovam a “religião da quotidianidade que não nos será de nenhum socorro para resolver os nossos problemas” (Sansot, 1996: 67). A seguinte crítica de Oliviéri é também esclarecedora:

Les aimables vendeurs de pizzas de **Rendez-vous à l'annexe**,
qui semblent sortir tout droit d'un énième sitcom télévisé, ne
sont évidemment pas en mesure de satisfaire les gastronomes
qui voient dans la France la patrie du bon goût.

(Oliviéri, 1996: 18)

Se relacionarmos isto com a noção de “cultura mosaico” de Abraham Moles - em que a justaposição incoerente de peças e pedaços presente nos media é oposta à coerência da educação clássica

que tem o objetivo de realizar uma ordem a grande distância - a questão que se coloca é se o nivelamento do ensino à lógica do mercado não resultará na irradicação do cultural.

A noção controversa de competência terá de ser considerada numa perspetiva de educação e comunicação intercultural na qual a literatura pode desempenhar um papel determinante. A leitura literária exige a suspensão do julgamento prematuro e a abertura e adaptabilidade que são resultados esperados de um trabalho de comunicação intercultural. Mas também envolve a complexidade cognitiva que uma aula baseada em situações simples do quotidiano não pode prever.

Quando Geneviève Zarate, uma das autoras que mais tem refletido sobre a introdução dos conteúdos culturais em francês língua estrangeira, define “capital pluricultural” como a relação com o estrangeiro em termos de mobilidade transfronteiras guiada por interesses profissionais e de lazer, reativada por escolhas conjugais e transmitida à geração seguinte (Zarate, 1998: 143), define-a menos em termos de “competência” do que de um potencial e de uma situação de desequilíbrio entre sistemas culturais diferentes que são familiares aos indivíduos em questão (*ibid.*). Destas situações complexas dá conta a literatura. Os cruzamentos culturais são um pensamento da tensão da qual não está ausente a dor e a contradição como nos dizem Laplantine e Nouss (1997). Se, segundo estes autores, “a abertura ao outro é sem dúvida um dos primeiros atos de cultura” (*id.*: 59), a mestiçagem⁷ é um pensamento da multiplicidade nascida das trocas e dos cruzamentos de elementos opostos. A lição a extrair daqui é que tal conceito, tal como a natureza do encontro, não é captável em categorias unívocas e preconcebidas. Por isso escapa ao quadro da previsibilidade didática:

La rencontre ne s'annonce pas plus qu'elle ne se prépare.
Nulle stratégie possible, à la différence du combat ou de la
séduction. On n'arrive jamais à une rencontre, une rencontre,
toujours, vous arrive.

(Laplantine e Nouss, 1997: 113)

⁷ O conceito de mestiçagem evoluiu do campo da biologia, onde designa os cruzamentos genéticos, para passar a referir os cruzamentos culturais.

No entanto, uma outra perspetiva provém das definições constantes do QECR. Ressalvando muito embora o “perfil transitório e uma configuração em evolução” (*op. cit.*: 187-188) das competências plurilingue e pluricultural, o QECR refere-as de um modo talvez demasiado positivo e possivelmente utópico: “Isto não implica, de forma alguma, instabilidade, incerteza ou falta de equilíbrio da pessoa em questão, antes contribui, na maioria dos casos, para uma maior consciência da sua identidade” (*ibid.*).

Para finalizar, temos de chegar à conclusão que a dimensão europeia pretende estabelecer um difícil equilíbrio entre conteúdos estritamente comunicativos, por um lado, e interculturais e educacionais, por outro, ora lidando de uma forma simplista com realidades contraditórias, ambivalentes e indefinidas, ora simplesmente as ignorando. Não deve espantar, portanto, que os conceitos de multiculturalismo e interculturalismo sejam encarados, por vezes, como “construções fictícias” (cf. Chavez, 1994).

Referências bibliográficas:

- AA.VV. (2001) *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas - Aprendizagem , ensino e avaliação*, tradução de Joana Pimentel do Rosário e Nuno Verdial Soares, Lisboa: Asa.
- AFONSO, Clárisse Alves e Costa (2002) *Competência Intercultural - Conteúdos Culturais na Aquisição da Língua Estrangeira e sua Integração Didáctica no Ensino do Alemão* (tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa).
- ALIX, Christian (1989) “Formes d` apprentissage dialogiques et communication interculturelle. Eléments conceptuels et méthodologiques pour la définition d` une didactique interculturelle” in J. Retschitzky et al., *La recherche interculturelle* (vol. 2), Paris: Harmattan, p. 295-303.
- BYRAM, Michael e G. Zarate (1994) *Definitions, objectives and assessment of socio-cultural competence* (CC-LANG 94 1), Strasbourg: Council of Europe.

- BYRAM, Michael e G. Zarate (1997) “Defining and assessing intercultural competence”. *Language Teaching*, 29, pp, 14-18.
- BYRAM, Michael (2001) “Landeskunde in der europäischen Auslandsgermanistik” in Gerhard Helbig et al. (ed.s) *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, Berlin: de Gruyter, pp. 1313-1323.
- BYRAM, Michael (2009) “Intercultural Competence in Foreign Languages – The Intercultural Speaker and the Pedagogy of Foreign Language Education” in Darla Deardorff, *The Sage Handbook of Intercultural Competence*, Los Angeles / London / Nova Delhi / Singapore / Washington DC: Sage Publications, pp. 321-332.
- BREDELLA, Lothar (2010) *Das Verstehen des Anderen*, Tübingen: Narr.
- CHAVEZ, L. V. (1994) “Desmistifying Multiculturalism”, *National Review*, 21 Fev. pp. 26-32.
- CHANGNON, Gabrielle Vide Spitzberg (2009).
- CRAMSCH, Claire (1991) “Culture in Language Learning: A View from the U. S.” in Kees de Bot et al. (ed.s). *Foreign Language Research in Cross-cultural Perspective*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 217-240.
- DEARDORFF, Darla (2009) “Implementing Intercultural Competence Assessment” in Darla Deardorff, *The Sage Handbook of Intercultural Competence*, Los Angeles / London / Nova Delhi / Singapore / Washington DC: Sage Publications, pp. 477-491.
- FANTINI, Alvino (2009) “Assessing Intercultural Competence” in Darla Deardorff, *The Sage Handbook of Intercultural Competence*, Los Angeles / London / Nova Delhi / Singapore / Washington DC: Sage Publications, pp. 456-476.
- GALISSON, Robert (1997) “Problématique de l’éducation et de la communication interculturelles en milieu scolaire européen”, *ELA – Études de Linguistique Appliquée*, 106, pp. 141-160.
- HARTMAN, Geoffrey (1997) *The Fateful Question of Culture*, New York: Columbia University Press.
- LAPLANTINE, François e Alexis Nouss (1997) *Le Métissage*, Flammarion.

- LYONS, John (1980) *Semântica I*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença/ Martins Fontes (publicado originalmente em 1977).
- JACOBY, R. (1994) “The Myth of Multiculturalism”, *New Left Review*, 208, p. 121-126.
- LAPLANTINE, François e Alexis Nouss (1997) *Le Métissage*, Paris: Flammarion.
- MERNISSI, Fatema (2001) *O Harém e o Ocidente*, tradução de Maria Adelaide Rodrigues, Porto: Asa.
- NEUNER, Gerhard (2000) “The ‘Key Qualifications’ of Intercultural Understanding and the Rudiments of Intercultural Foreign Language Didactics and Methodology” in Theo harden e Arnd Witte, *The Notion of Intercultural Understanding in the Context of German as a Foreign Language*, Frankfurt a. Main / Berlin / Bern: Peter Lang, pp. 41-52.
- OLIVIÉRI, Claude (1996) “La culture cultivée et ses métamorphoses” in *Le Français dans le Monde*, n° especial Janeiro, pp. 8-18.
- SANSOT, Pierre (1996) “Les actes mineurs de l’ homme dans une culture ont aussi une importance et nous renseignent sur cette culture” in *Le Français dans le Monde*, n° especial de Janeiro, pp. 65-67.
- SPITZBERG, Brian H e Gabrielle Changnon (2009) “Conceptualizing Intercultural Competence” in Darla Deardorff, *The Sage Handbook of Intercultural Competence*, Los Angeles / London / Nova Delhi / Singapore / Washington DC: Sage Publications, pp. 2-52.
- ZARATE, Geneviève (1994) Vide Byram, M.
- ZARATE, Geneviève (1997) Vide Byram, M.
- ZARATE, Geneviève (1998) “Evaluer la structure d’un capital pluri-culturel” in *Lidil - Revue de linguistique et le didactique des langues*, n° 18, pp. 141-151.
- VAN EK, J. A. (1977) *The Threshold level for modern language leaning in schools*, London: Longman.

COMISSÃO CIENTÍFICA PARA O X CONGRESSO DA AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszyńska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.

