

DE ORIENTE A OCIDENTE: ESTUDOS
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL
DE LUSITANISTAS

VOLUME II
SOBRE PORTUGAL

Cláudia Pazos Alonso, Vincenzo Russo
Roberto Vecchi, Carlos Ascenso André

EDITORES

DE ORIENTE A OCIDENTE: ESTUDOS
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL
DE LUSITANISTAS

VOLUME II
SOBRE PORTUGAL

TÍTULO

De Oriente a Ocidente:
estudos da Associação Internacional de Lusitanistas
Volume II – Sobre Portugal

COPYRIGHT

AIL e Angelus Novus

DESIGN

FBA

CAPA

Olharte. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

DATA DE EDIÇÃO

Março 2019

ISBN

978-972-8827-93-9

As atividades da

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

recebem o apoio do INSTITUTO CAMÕES

ANGELUS NOVUS, EDITORA

Rua da Fonte do Bispo, n.º 136, 3.º B

3030-243 Coimbra

info@angelus-novus.com

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

ÍNDICE

<i>LESS IS MORE: A (NÃO) MODERNIDADE COMO IMAGINAÇÃO DO CENTRO</i>	9
Agnese Soffritti	
VALTER HUGO MÃE: O COLECIONADOR DE PALAVRAS NA REPRESENTAÇÃO DO <i>EU</i> E DO <i>OUTRO</i> (<i>HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS</i>)	33
Ana Paula Arnaut	
MARIA GABRIELA LLANSOL: COMO SE CONSTRÓI UMA TRADIÇÃO?	51
Ana Rita Sousa	
NOTÍCIA DA DESCOBERTA DE UMA NOVELA PASTORIL PORTUGUESA DESCONHECIDA: <i>OS DESENGANOS DE FLERÍCIO</i>	69
Aurelio Vargas Díaz-Toledo	
FERNANDO OSORIO DO CAMPO: O DISCRETO COLABORADOR DE BERNARDINO MACHADO NO SEU EXÍLIO CORUNHÊS DE 1927	91
Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes	
A BORBOLETA DE CHUANG TZU E O SONHO DE BERNARDO SOARES	113
Chenxi Fu	
SILÊNCIOS INCÓMODOS, TRAUMAS (PÓS-)COLONIAIS E OS TABUS NO <i>TABU</i> DE MIGUEL GOMES	133
Cláudia Fernandes	
MENTALIDADES EM MUDANÇA NO PORTUGAL DE EÇA DE QUEIRÓS: FRANCISCA WOOD E A IMPRENSA PERIÓDICA	153
Cláudia Pazos Alonso	

NARRATIVA(S) E COMUNIDADE(S) EM CASOS DE LÍNGUA PORTUGUESA: PARA UMA INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR, CONSILIENTE, E SOCIAL	177
Elias José Torres Feijó	
REVOLUÇÃO E POESIA: A RECUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO DA MÚSICA DE INTERVENÇÃO NO RAP DA CAPICUA	215
Federica Lupati	
CELESTE & LÂLINHA – UM TESTEMUNHO PÓS-COLONIAL DA DIÁSPORA PORTUGUESA	237
Izabel Margato	
<i>AS CIDADES E AS SERRAS: GASTRONOMIA E SEXUALIDADE NA CRÍTICA ECIANA</i>	251
José Roberto de Andrade	
UMA CIDADE NÃO É A MESMA CIDADE SE VISTA DE LONGE, DA ÁGUA: A SOBREVIVÊNCIA DO DISCURSO ÉPICO EM <i>UMA VIAGEM À ÍNDIA</i> , DE GONÇALO M. TAVARES	273
Kim Amaral Bueno	
O MODERNISMO TARDIO DE <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i> , DE JOSÉ SARAMAGO	293
Marcelo G. Oliveira	
A REVOLUÇÃO ESTÁ NA RUA: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES DO 25 DE ABRIL DE 1974 NOS MURAI S DO SÉCULO XXI	309
Margarida Rendeiro	
QUANDO CAMÕES FOI RIVAL DE D. SEBASTIÃO: O POETA COMO PERSONAGEM DE TEXTOS DRAMÁTICOS ROMÂNTICOS	339
Maria Aparecida Ribeiro	

NAS DOBRAS DE UM <i>PATER CERTISSIMUS</i> : ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DO PODER NO REINO DE GONÇALO M. TAVARES	359
Maria da Graça Ribeiro da Mata dos Santos	
TEMPO <i>GIUSTO</i> , ESCRITA E FEMINILIDADE: LEITURAS DE MARIA GABRIELA LLANSOL	379
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira	
OS ÓRFÃOS DE LOBO ANTUNES: UMA LEITURA DE <i>O MEU NOME É LEGIÃO</i>	403
Patrícia Martinho Ferreira	
A NAVEGAÇÃO ESTRATÉGICA ENTRE O(S) CENTRO(S) E A SEMIPERIFERIA NA OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS	427
Tom Stennett	
IMAGINAR O OUTRO: A LUSOFONIA EM QUESTÃO NA PEÇA <i>ESTRANGEIRAS</i> , DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO	443
Vânia Rego	
A MEMÓRIA INCOMUNICÁVEL DA(S) COMUNIDADE(S): OS <i>RETORNADOS</i> COMO TEXTO	465
Vincenzo Russo	

LESS IS MORE: A (NÃO) MODERNIDADE COMO IMAGINAÇÃO DO CENTRO

Agnese Sofritti

Ragusa-Universidade de Catânia, Itália

Hoje, talvez mais do que antigamente, o tempo português tem a face de um enigma, devido aos fantasmas inquietos do passado, que continuam a encarnar num presente virado para a procura incessante de uma moderna conceitualização da vida, e devido a uma identidade também inquieta e oscilante que, após a perda das colónias, tem de voltar a definir a sua localização entre a Europa e o Atlântico: é este o país à procura da sua própria “con-temporaneidade”.

Estas inquietações levam-nos a interrogar a história cultural a partir da semântica do espaço e dos objetos, dando particular realce às narrativas, nas quais estes adquirem significado. O nosso objetivo será tentar diagnosticar a construção material da identidade portuguesa enquanto fruto de negociações entre tempos e vozes. A análise focar-se-á deliberadamente no final do século XIX, porque é a partir de aqui que achámos ser possível elaborar uma grelha de interpretação que evidencia dinâmicas que ainda hoje nos parecem pertinentes. Não pretendemos esgotar o assunto, mas antes salientar uma continuidade nos mecanismos de compensação encenados pelo

reuso da modernidade, o que nos leva a reconsiderar a nossa contemporaneidade.

RELENDO MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO:

A MODERNIDADE COMO IMAGINAÇÃO DO CENTRO

Inspirando-se nos estudos do sociólogo Boaventura de Sousa Santos, a crítica Margarida Calafate Ribeiro tem vindo a elaborar a definição de “império como imaginação do Centro” (Ribeiro, 2004, p. 15). Dando seguimento a estas reflexões, defendemos que esta afirmação não pode ser desvinculada de uma outra: “A Modernidade como imaginação do Centro”. Aliás, a ligação entre as duas vertentes já é sugerida pela leitura de Walter Mignolo que entende a Colonialidade como a cara oculta da Modernidade (Mignolo, 2000, p. 22). No século XVI, império e modernidade podiam ser encarados como sinónimos e atributos positivos de um Portugal intérprete das grandes viagens que são o resultado de um processo de implementação científica e técnica. N’Os *Lusíadas* (1572) temos a consagração da identidade lusa enquanto emblematicamente *imperial*, *européia* e *moderna*, sendo o país o símbolo da “vanguarda” da Europa, de um processo pioneiro de expansão e de um valor e de uma cultura (mais tarde denominada de “civilização” e invocada como justificação de um projeto opressor) que roubava a cena aos “antigos”.

Cesse tudo o que antiga musa canta
Que outro valor mais alto se alevanta
(Camões, 2003, canto I, 3)

Os três atributos traçavam as diretrizes de onde situar Portugal como imaginação do Centro, sendo cada um o

complemento do outro. As viagens marítimas instituíram a centralidade do país não só em termos geopolíticos, mas também culturais: “A Modernidade, como novo ‘paradigma’ de vida cotidiana, de compreensão da história, da ciência, da religião, surge ao final do século XV e com a conquista do Atlântico” (Dussel, 2005, p. 30).

Porém, aos poucos, a nação lusófona perde o brilho da sua posição dianteira e adiantada: “Mas rapidamente Portugal deixou de ser contemporâneo desse presente permanentemente impregnado de futuro” (Ribeiro, 2009, p. 42). A parábola descendente do país encontra a sua condensação oitocentista no discurso pronunciado por Antero de Quental, *Causas da decadência dos povos peninsulares* (1871), no qual os três termos referidos são novamente articulados, restituindo-nos um quadro totalmente diferente. A deriva atlântica, junto com a Reforma e o Absolutismo, conduziram o país a um naufrágio histórico, levando-o para longe do centro que a Europa representava. Perdido num mundo autorreferencial, universo-ilha, em que o principal interlocutor eram as colônias, Portugal deixou de acompanhar a evolução do ideário filosófico e científico que conduziu a Europa do Norte à Revolução Industrial e à constituição do movimento denominado por (segunda) Modernidade¹:

1 “A segunda etapa da ‘Modernidade’, a da Revolução Industrial do século XVIII e da Ilustração, aprofunda e ampliam o horizonte cujo início está no século XV. A Inglaterra substitui a Espanha como potência hegemônica até 1945, e tem o comando da Europa Moderna e da História Mundial (em especial desde o surgimento do imperialismo por volta de 1870)” (Dussel, 2005, p. 29).

A Europa culta engrandeceu-se, nobilitou-se, subiu sobretudo pela ciência: foi sobretudo pela falta de ciência que nós desce-mos, que nos degradámos, que nos anulámos. A alma moderna morrera dentro de nós completamente. (Quental, 1979, p. 27)

Portugal saíra do seu eixo e do moderno fluir do tempo, “time is out of joint” num país que desde D. Sebastião conti-nua a seguir o seu caminho sem nunca deixar de ficar parado como a lagartixa² de *O Delfim* (1968), emblema de um tempo imóvel que, ainda no século XX, parece perpetuar a estag-nação dos séculos anteriores num pântano histórico, cujas razões de ser vão além da contingente falta de liberdade do contexto ditatorial. Não é por acaso que toda a literatura está repleta de objetos que simbolizam este tempo parado³.

O tema da “colonialidade” e o tema da modernidade, que é o seu pressuposto e justificação (Mignolo, 2000), represen-tam os eixos do movimento pendular⁴ dos imaginários do Centro e da Periferia entre os quais se debate a identidade da nação semiperiférica. Perdido o Brasil e confrontado com a impossibilidade da reposição do sonho imperial, aquando do Ultimatum inglês de 1890, o país tomou conhecimento da sua marginalidade geopolítica e cultural: um canto do mundo fora do Centro e fora do Tempo.

2 “Espalmada na inscrição imperial, havia uma lagartixa. Parada, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga” (Pires, 2015, p. 52).

3 Veja-se, por exemplo, a análise da casa portuguesa em alguns romances de António Lobo Antunes feita por Ribeiro (2006).

4 Fernando Clara fala, a esse propósito, da dificuldade representacional de um Portugal que oscila entre a imagem do Rosto da Europa e aquele de Finisterra (2006, p. 273).

Vale a pena focar o carácter relacional das representações na senda de uma hermenêutica gramsciana. Estamos a referir-nos aos textos *Alcuni temi della questione meridionale* e aos *Quaderni dal Carcere* sobretudo na leitura proposta por Edward Said que sugere a interpretação do arquivo cultural de forma não unívoca mas em contraponto: “Le forme culturali dell’Occidente possono essere tolte dai compartimenti stagni in cui sono state conservate, per essere invece inserite nell’ambiente dinamico e globale creato dall’imperialismo, a sua volta reinterpretato come un conflitto in atto tra Nord e Sud, metropoli e periferie, bianchi e indigeni” (Said, 1998, p. 76). A literatura da época, em particular, parece tributária de uma contínua visão contrapontista, solicitada pela operação comparatista levada a cabo pela Geração de 70. O carácter relacional destas representações (para que haja um centro é preciso haver uma periferia, para uma modernidade um atraso e para um Norte um Sul) é tornado manifesto por muita poesia do fim de século.

Uma vez que Europa e modernidade são aglutinadas num único imaginário⁵, as obras que retratam a ruralidade e a rusticidade das terras lusas parecem encarnar, nem tanto a distância geográfica que separa Lisboa de Paris, mas sim um desfasamento entre temporalidades opostas. Alguns poemas explicitam este diálogo em ausência como a “Lusitânia no bairro latino” de António Nobre. Aqui, o cenário rural, limpo de qualquer rasto de modernização, povoado por mulheres que ceifam, cantando, carros de bois e sinos de aldeias, evoca,

5 “Europa desde então designa menos uma entidade geopolítica, uma história comum, do que um mito, o da Civilização, do Progresso, da Cultura” (Lourenço, 1990, p. 30).

por uma justaposição muda, o universo urbanizado, barulhento, industrializado e acelerado da *Ville Lumière* presente em ausência no universo lusitano. Outros poemas chegam a explicitar o jogo da dupla perspectiva subjacente à estrutura do livro de autoria de Nobre, *Só* (1892), publicado em Paris, onde o poeta se encontrava a vaguear desamparado; boa metáfora de um Portugal que nunca chegou a integrar-se totalmente na Europa. No seguinte excerto do poema “António” alternam-se e sobrepoem-se as vozes representantes de duas mundividências opostas, quase se apagando uma à outra:

Bairro Latino! dorme um pouco,
Faze, meu Deus, por sossegar!
Ó banzas dos rios, gemendo descantes,
E fados do Mundo!
Ó águas falantes! Ó rios andantes,
Com eiras no fundo!
Cala-te Georges, estás já rouco!
Deixa-me em paz! Cala-te, louco,
Ó boulevard!
Trepava às figueiras cheiinhas de figos
Como astros no Céu:
E em baixo, aparando-os, erguiam mendigos
O roto chapéu... (Nobre, 2005, p. 103)

Na realidade, a maior parte da recolha poética dispensa as referências à cidade francesa, oferecendo-nos cenários naturais incontaminados e quadros de vida tradicionalista que vão emergindo do horizonte da metrópole moderna em que foram escritos. “É Paris que confere presença lírica, dramática

e contraditória a um mundo provinciano condenado” (Lopes, 1990, p. 100).

Se, por um lado, Nobre consegue chamar para o presente o Portugal da infância que ficou a quilômetros e anos de distância, por outro, estes poemas de alma melancolicamente rústica tornam palpável a sensação de uma carência de modernização do espaço luso na hora de uma semantização narrativa: são, num duplo sentido, poemas da ausência. Não se trata de representações realísticas⁶; aliás, Portugal, com o fontismo, atravessou um processo de modernização que deixou rastros relevantes. Trata-se antes de visões da realidade tributárias da perspectiva do Centro⁷, que não foram apropriadas de forma ingênua, mas serviram para realizar uma subtil interpretação dos mecanismos do imaginário⁸. Estas representações estéticas são tão ostensivamente limpas de estridores ao ponto de tornar gritante a ausência do moderno: é como se no momento de colocar Portugal no lugar do Centro (a “Lusitânia no Bairro Latino” do poema), o poeta nos falasse implicitamente da impossibilidade da sua inscrição nesse espaço. Até o tema das viagens, atributo da centralidade de outrora, é retomado para ser reinterpretado: os varões assinalados são

6 João Leal, ao estudar as críticas antropológicas de Adolfo Coelho e Rocha Peixoto, exacerbadamente negativas em relação à cultura popular portuguesa definida como “bárbara” e “grosseira”, explica que essas também não estavam baseadas numa análise de dados reais, mas ressentiam o sentimento de decadência ligado à inviabilidade do projeto imperial. Na nossa opinião, essas representações negativas vinham de outra percepção comum: o sentimento de distância da modernização europeia (Leal, 2006).

7 Sousa Santos fala-nos da “produção da não existência” levada a cabo pela razão metonímica que institui a invisibilidade de qualquer realidade que não corresponda ao paradigma hegemónico (Santos, 2002).

8 Aprofundámos a questão em Soffritti, 2012.

hoje simples pescadores. Analogamente ao que acontece em “O sentimento dum Ocidental” (1880) de Cesário Verde, se por um lado o trivial e popular são enaltecidos, por outro o confronto com o passado não pode senão evidenciar a parábola descendente do presente.

A ruralidade da representação que marca a obra pode, aqui, ser encarada como uma espacialização do tempo: pelo bem (nos idílios campestres) ou pelo mal (nas invetivas dos jovens conimbricenses, nos comentários dos antropólogos) Portugal é significado de “atraso” e é contra isto que a Geração de 70 toma uma posição ao tentar acordar uma nação parálitica e decadente.

A MODERNIDADE COMO FETICHE

Para além de uma necessidade em termos materiais e, sobretudo, culturais tratava-se de um imperativo na gestão, mais uma vez, de dispositivos da ordem do simbólico. Na opinião de Mignolo (2000), o que rege desde sempre os projetos de subalternização e submissão do outro é a retórica da diferença colonial: a construção de narrativas que naturalizam a não homogénea distribuição de princípios, como “razão” e “civilização”, acabam por se transformar em grelhas de interpretação da realidade nas quais a diferença é semantizada em carência e presta-se, portanto, a ser preenchida por intervenções de natureza aparentemente subsidiária, na realidade, simples estratégias de ingerência político-militar⁹. De forma

9 “Já não se tratava de, como no tempo da escravatura, proteger os africanos ensinando-lhes o caminho da redenção religiosa pela evangelização, mas de os promover à civilização dado o seu atraso ‘natural’ e ‘cientificamente’ justificado pela teoria das hierarquias das raças” (Ribeiro, 2004, p. 24).

semelhante, Wallerstein faz questão de desmascarar o falso universalismo da modernidade, apresentada na retórica do poder como uma necessidade histórica (2007, p. 44).

Portugal precisava de acertar as horas com o presente para que, novamente em linha com a Europa moderna, pudesse reclamar para si a retórica da civilização usada a pretexto da ocupação territorial e adquirindo novamente o direito de se imaginar como Centro. Os próprios portugueses parecem interiorizar uma vez mais o ponto de vista hegemónico, mostrando até que ponto o atributo da modernidade (de estruturas, de pensamento) era indissociável do projeto expansionista: “A conquista da Índia pelos Ingleses é justa, porque é civilizadora. A conquista da Índia pelos Portugueses, da América pelos Espanhóis, foi injusta, porque não civilizou” (Quental, 1979, p. 63).

Como já foi referido¹⁰, a obsessão pelo Império em Portugal tem a ver mais com necessidades de ordem simbólica, do que com uma projetualidade de natureza político-militar: se o imperialismo do fim de século tem sido tradicionalmente ligado ao capitalismo incipiente, não é decerto esta a situação de um Portugal atrasado que precisa do império principalmente para resolver questões de tipo identitário.

É nossa opinião que o tema do moderno cumpre uma função semelhante. A modernidade, cuja visibilidade era enfatizada no fim de século pela cultura material (desde a urbanística, ao vestuário, à circulação de livros e espetáculos), dentro do horizonte lusitano, manifestava-se em formas totalmente fantasmáticas e fantasmagóricas, materializando

¹⁰ Veja-se Ribeiro, 2004.

o que Marshall Berman chama de “Modernismo do subdesenvolvimento” (1985, p. 217). Este caracteriza-se por formas de “modernolatria¹¹” e pelo seu caráter emulativo, sendo que, no território nacional, a modernidade é sentida como ausente e, portanto, como algo que precisa de ser “importado”, mesmo que de forma descontextualizada e, só num segundo momento, será apropriado. É o caso da transformação do Passeio Público na Avenida da Liberdade (1882-86), pensada segundo o modelo arquitetónico haussmaniano, embora, de facto, não existisse uma circulação de meios de transporte e pessoas que justificasse tal reestruturação. Outro caso emblemático é o do Palácio de Cristal no Porto (1865), construído com base no *Crystal Palace* de Londres (1851): o edifício de Londres, indicado por Berman como o edifício mais fantas-

11 Em Marshall Berman (1985, p. 17) manifesta-se um interesse totalizante pelas paisagens urbanas e uma admiração incondicional pela produção francesa. No campo literário, a cultura francesa é emulada em qualquer aspeto. A partir do léxico encontramos uma série de termos estrangeiros que entram na linguagem comum, justamente a partir dessa época: estes vocábulos servem sobretudo para identificar objetos típicos da modernidade, “novos” em terras lusas (*chic, cocotte...*). Ou seja, uma vez mais servem para definir juntamente um tempo e um espaço, revelando uma carência dentro do universo português. No entanto, para além do vocabulário, cabe evidenciar um discurso estilístico e programático claramente de maior alcance: o realismo proposto por Eça nasce no ponto de encontro entre Flaubert e Zola; a função revolucionária da poesia invocada por Antero vem de Proudhon, para não falar de uma quase forma de doença, a “Hugolatria” referida pelo autor de *Os Maias*. Em relação aos temas, o da cidade está entre os mais explorados e chega pela mediação de Paris com todos os seus clichés, as paisagens modernas, mas também as novas figuras que moram nas suas ruas como a *femme fatale* ou os miseráveis. Eça de Queirós dedicou-se à análise do fenómeno em artigos como “O Francesismo”: “por toda a parte há vagamente esta tendência, essa aspiração, esse desejo escondido de não se ser como foram nossos avós, mas de outro modo, como se é lá fora. E lá fora – é a França” (1984, p. 156).

magórico e audaz do século XIX (1985, p. 291) foi construído para acolher a Exposição Universal e revela todas as potencialidades expressivas da era industrial, sendo o primeiro exemplo de prefabricação total. Num contexto diferente, os portugueses encarregam um arquiteto inglês, Thomas Dillen Jones, de replicar o modelo britânico com o objetivo de construir um palácio destinado a exposições agrícolas, industriais e artísticas, ou seja, com funções parecidas, mas adaptado à escala local, tanto no seu propósito, como na estrutura em cuja fachada se destacava, porém, o mote celebrativo “progre-dior”, revelando a carga simbólica da operação. Tratava-se de um hino ao progresso tão ausente e tão almejado.

A ideia de cópia ocupa um lugar primário neste fim de século: célebre é a provocação de Eça que vê Portugal como “um país traduzido do francês em calão” (1984, p. 147). O conceito de fetiche, como instrumento de interpretação da realidade oitocentista, parece-nos ainda mais pertinente, já que as manifestações modernas se oferecem como atos de magia vislumbrantes aptos a encobrir um cenário atrasado e provincial, sendo elas próprias objetos de adoração.

Desempenhando a função de fetiche, detetável na impalpável superficialidade da construção de aparatos cenográficos¹², só problematicamente modernos (graças primariamente ao trabalho da literatura que semantiza uma realidade decadente e conservadora em algo diferente¹³), a ideia de modernidade

12 “Por fim, toda a intenção intelectual foi posta de parte e ficou a preocupação meticulosa, requintada da forma – de uma forma que tivesse a extrema originalidade no extremo relevo” (Queirós, 1984, p. 165).

13 Para além do plano da modernização mais ou menos incisiva da realidade, é imprescindível ter em consideração a forma como essa é semantizada

acaba por desempenhar em Portugal o mesmo papel que já teve o império: o de encobrir uma carência e reatar a continuidade com o passado de grandeza, assim como com o presente da Europa.

O que fica de lusitanamente autêntico, depois de uma massiva invasão de padrões estrangeiros em que se pode detetar uma confusão de fundo entre o ser moderno e o ser “como os modernos”, para compensar a relação “complexa e complexada” (Lourenço, 1990, p. 42) com a Europa? Uma paisagem “anacronicamente presente” (Silva, 1982, p. 93).

INVERSÕES DE OLHAR: A NÃO MODERNIDADE COMO IMAGINAÇÃO DO CENTRO

Na realidade, um processo de modernização tecnológica (pense-se na implantação de um eficiente aparato de infraestruturas levado a cabo pelo fontismo¹⁴) e sobretudo de ideias¹⁵ deu-se também em Portugal. Do ponto de vista da análise da cultura material encontramos, lado a lado, manifestações indicativas de uma realidade em mutação, assim como outras

e representada. Se, por um lado, a paisagem portuguesa do fim de século se mantém principalmente rural, a literatura portuguesa moderna devolve-nos principalmente imagens urbanas, quase a compensar o *deficit* de urbanização real. Pense-se na produção de escritores brilhantes, como Eça de Queirós ou Cesário Verde, que realçam e estudam literariamente os novos contextos da sociedade contemporânea, as suas contradições sociais, restituindo-nos a ideia de que realmente vivemos “Num bairro moderno” (1877) (Verde, 2003, p. 116).

14 Fontes Pereira de Melo cria, em 1852, o Ministério e o Conselho das Obras Públicas que trata da tutela e da construção de infraestruturas em todo o reino.

15 É justamente em virtude do seu olhar distanciado e deslocado que encontramos em Portugal alguns dos incontornáveis pensadores, não só do país, mas também da contemporaneidade europeia no seu conjunto, entre os quais Eça de Queirós com a sua aguda ironia.

sintomáticas de um contexto parado e obsoleto. Isto é próprio dos contextos semiperiféricos em que são detetáveis, numa mistura inextricável, elementos simbólicos do centro juntamente com aqueles próprios das periferias¹⁶ (Santos, 1994). A modernidade em Portugal, longe de ser um simples processo derivativo, estrutura-se como estratificação e integração de componentes diferentes.

É interessante analisar como a literatura nos devolve imaginários que realçam um ou outro destes aspetos: vale a pena lembrar que a visão é “socially constructed and culturally located” (Jenks, 1995, p. 10) e orientada dependendo das necessidades. Vejamos um exemplo.

Uma das grandes vagas literárias do fim de século, não só português como europeu, é a neorromântica que povoa o imaginário local com idílios rurais e formas simples e populares: uma literatura aparentemente do povo e para o povo. Seria redutor ver nestas obras, cujo valor literário nem sempre nos parece relevante pela falta de problematização que nos transmitem, uma simples adaptação de uma corrente literária internacional. Tal como o decadentismo em Portugal está carregado de valores que dialogam com o difícil momento histórico (é possível, por exemplo, pensar em “O Sentimento de um Ocidental” como representativo da experiência da decadência nacional), o neorromantismo lusitano de cariz nacionalista, saudosista e tradicionalista (Pereira, 1983) mos-

16 “Por via do tipo e da historicidade do seu nível de desenvolvimento intermédio, a sociedade portuguesa é muito heterogénea, caracteriza-se por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia” (Santos, 1994, p. 60).

tra-se como resposta regeneradora do contexto nacional e internacional, uma verdadeira topografia da reconstrução numa época pós-conflito.

No fim de século assistimos a uma viragem significativa: a primazia da razão é posta internacionalmente em crise pela filosofia idealista e, no próprio Centro, começam a espalhar-se críticas ao mito do progresso, evidenciando as contradições disfóricas que este tem vindo a produzir. É em virtude do distanciamento que desde sempre, até dolorosamente, manteve destas dinâmicas que Portugal pode propor-se como alternativa positiva e criticamente desestruturante das hegemónicas concepções do moderno¹⁷. Como diria Eça de Queirós, nem sempre a um maior grau de modernização corresponde uma forma mais desenvolvida de civilização¹⁸. É mantendo um ponto de observação deslocado e marginal que a antinomia ganha força e se faz trâmite de uma aguda crítica aos mecanismos do Centro. *A Cidade e as Serras* (1901), propondo uma emblemática viagem *à rebours*, da cidade para o campo, do moderno para o tradicional¹⁹, oferece-nos a mais acabada e subtil crítica à mitificação europeia do progresso.

Agamben afirma:

17 Fernando Clara observa este movimento de resignificação ao estudar a tematização da paisagem portuguesa enquanto *locus amoenus* a partir da valorização das qualidades que a Europa já não encontrava em si própria, depois da crescente industrialização (2006, p. 278). Defendemos que esta reviravolta de valores que se depreende das descrições paisagísticas tem um impacto crítico muito forte que atinge a própria semantização do que era considerado Moderno.

18 Eça, depois de nos ter apresentado no início de *A Cidade e as Serras* a equação metafísica: “Suma Ciência x Suma potência = Suma Felicidade” (2001, p. 40), passa o resto do romance a desconstruir a fórmula.

19 Convém acrescentar, apoiando-nos em Jo Labanyi, que “a cultura popular é um dos fantasmas da modernidade” e que, portanto, o seu resgate no fim de

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide verdadeiramente com este, nem está adequado às suas pretensões, e é portanto, neste sentido inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento, e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (2009, pp. 58-59)

Nesta perspectiva, Portugal e os seus mais lúcidos intérpretes, em virtude daquilo que num primeiro momento parecia ser a grande vergonha para emendar, aquele atraso incolmável e desonroso, configuram-se agora como verdadeira vanguarda do pensamento, de alguma forma mais modernos do que o moderno, reequilibrando, assim, aquele antigo complexo desenvolvido em relação à Europa.

Este mesmo movimento permite-nos desvendar outra analogia com a teoria de Ribeiro sobre a manutenção simbólica da ideia de império. Sempre com base nos estudos da crítica, voltamos a lembrar o processo de permutação do “fantasma em fantasia”²⁰ (Ribeiro, 2004; Ribeiro et al., 2003) relativo às dinâmicas de significação do sonho imperial nos momentos da sua inviabilidade histórica. O que sugerimos é que o

século evidencia uma viragem crítica em relação aos que foram entendidos como marcas de uma modernidade fracassada. (2003, p. 62)

20 A crítica identifica, no mito de D. Sebastião, o emblema desta transfiguração: “nele se concentra a mais profunda imagem de Portugal como periferia – na imagem da nação chegada ao fim – e a mais exorbitante imagem de centro, pela possibilidade de reimaginar a nação desejada” (Ribeiro, 2004, p. 41). Mas a produtividade desta permutação da carência numa promessa de nova plenitude, a partir da manutenção do dispositivo imperial e dos seus fantasmas, tem múltiplas manifestações, como atestam as análises que encontramos no outro livro curado por Ribeiro, *Fantasma e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*.

imaginário do moderno acompanha uma semelhante dinâmica. Nos anos 70 de Oitocentos, a modernidade do Centro era percebida como ausente em contexto lusitano; porém, a resignificação da carência em potência, na viragem do século, permite dar a volta à situação elevando a debilidade a força. Num horizonte em que a modernidade europeia se manifestava como decadente, é a força do sentimento de marginalidade que volta a colocar idealmente o país como o guia do Centro nas suas tematizações literárias:

Anglo-Saxónios, tendes que invejar!
Ricos suicidas, comparai convosco!
Aqui tudo espontâneo, alegre, toscos,
Facílmo, evidente, salutar!

Oponde às regiões que dão os vinhos
Vossos montes de escórias inda quentes!
E as febris oficinas estridentes
Às nossas tecelagens e moinhos! (Verde, 2003, p. 271)

Quer o fantasma seja o império ou a modernidade, a função da operação de resignificação é a mesma: reequilibrar os eixos das relações de poder internacionais e recentrar o imaginário do amargurado Portugal-ninguém na sua plenitude originária. Mais uma vez, diria Eduardo Lourenço, debilidade ôntica, força ontológica.

A NÃO-MODERNIDADE COMO FETICHE

Perdendo a ocasião para um verdadeiro encontro consigo mesmo, sob o pretexto da redescoberta da veracidade do território nacional, a literatura produz de forma serial a valo-

rização de tudo quanto é rústico, luminoso, rural, fora do tempo, numa verdadeira mitologia meridional²¹ à qual falta espessura. Trata-se de uma contramitologia nascida da impotência e que se presta a ser reciclada em função da ideologia.

Foi o que aconteceu com o regime salazarista que aproveitou o imaginário do jardim à beira-mar plantado²² de derivação oitocentista para dar forma à paisagem nacional oficial, enaltecendo a matriz ruralista e folclórica, alheia às contaminações do mundo moderno considerado corrupto: “Portugal é um país conservador, paternalista e – Deus seja louvado – ‘atrasado’, termo que considero mais lisonjeiro do que pejorativo” (Salazar *apud* MÓNICA, 1996, p. 23).

As feições da paisagem física e literária conjugam-se num plano propagandístico de promoção da “nossa paisagem moral” funcional a recriar, mais uma vez, a ideia de Portugal como ilha ao abrigo de uma perigosa abertura ao mundo livre e democrático, fortaleza defensora dos valores tradicionais, país recuado sobre si, ou melhor, sobre a sua mitologia.

A valorização estabelecia sempre um diálogo implícito entre o dentro e o fora da nação: o facto de o regime ter apostado em “exposições” (pense-se por exemplo no Recinto das Aldeias da Exposição do Mundo Português de 1940) e em Guias Turísticos revelava uma mensagem direcionada tanto para os portugueses, para que orgulhosos das próprias terras

21 Os exemplos são muitos, vão das mais articuladas *Claridades do Sul* de Gomes Leal à copiosa produção neogarrettista, todos reconfigurando aquela aceção negativa do Sul/periferia/atraso num novo apelativo centro regenerador a ser contraposto a um Norte industrial mas degenerado.

22 “Jardim da Europa à beira-mar plantado” é um verso de autoria de Tomás Ribeiro (1831-1901), incluído no poema “A Portugal”.

não procurassem comparações com o estrangeiro, aceitando o imobilismo de que precisava o regime, como para os europeus, de forma a reconhecerem estes imaginários naturais, propositadamente arquitetados, como exemplares e limpos de estridores²³.

Outro aspeto relevante que evidencia uma dimensão fetichista, tal como foi a apropriação da leitura modernizante da realidade, é o facto de se tratar justamente de uma encenação, na qual a espontaneidade e a naturalidade declamadas são cuidadosamente construídas a partir da seleção ou exclusão de elementos funcionais que transmitem uma determinada imagem da nação. Assim, nem todas as aldeias puderam participar no concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal por serem de difícil acesso ou pelo “reconhecido primitivismo” de algumas, só interessando aquelas que respondessem a determinados critérios estéticos. “Afinal, a arte popular estava nas mãos dos artistas do SPN/SNI. Pintores, encenadores, etnógrafos e fotógrafos faziam parte da equipa de campanha estética e de educação do ‘bom gosto’” (Sampaio, 2012, p. 119). Havia uma evidente discrepância entre o discurso oficial e a realidade do país que nos leva a interpretar o projeto político salazarista como uma reescrita da paisagem nacional não muito distante daquela realizada por escritores e poetas no final do século XIX.

O que acontece com o fim da ditadura e a abertura, ou melhor, a necessidade de “entrar” a todo o custo na Europa? Durante décadas de isolamento, a falta de liberdade atrofiou

23 “Essas imagens transportavam uma forte carga sociopolítica condicionando a forma como os visitantes viam as paisagens de Portugal, herdeiros de uma tradição oitocentista e de início do século XX” (Sampaio, 2012, p. 115).

o dinamismo da vida sociocultural, transformando Portugal no “país onde nada acontece²⁴”, e se olharmos para a paisagem nacional, as palavras de Antero de Quental parecem manter uma certa atualidade: “As raízes do passado reben-tam por todos os lados no nosso solo” (Quental, 1979, p. 67). Na tentativa de voltar a colocar-se ao lado da Europa moderna, o país parece atuar uma interessante estratégia de resgate do passadismo numa variante fetichista e modernizante, brincando com a constante presença do passado no presente e com as potencialidades da contemporaneidade do não-con-temporâneo próprias da realidade semiperiférica.

Muitos são os artistas que propõem uma reflexão sobre a relação entre modernidade e tradição no Portugal contemporâneo. Abrangendo diferentes áreas de produção e com resultados variados, pense-se nas esculturas em croché de Joana Vasconcelos que resgata símbolos tradicionais e polémicos como Galos de Barcelos, Corações de Viana ou Terços gigantes, mas também na produção cinematográfica com o sucesso de *Aquele querido mês de agosto* (2008) de Miguel Gomes, passando pelo *design* e pelas operações de revitalização e de *marketing* de alguns dos produtos que refletem a história do consumo em Portugal nas lojas de Catarina Portas, entre outros exemplos.

Os centros históricos das cidades de Lisboa e do Porto, hoje em dia, investem prepotentemente em seduzir o turista pelo fascínio decadente de um imaginário *old-fashioned* que, aliás, parece ser o que mais atrai os visitantes²⁵: dentro de

24 A referência é ao sugestivo poema de Ruy Belo, *Morte ao meio dia*.

25 Pense-se na proliferação de postais a preto e branco à venda nos quiosques de Lisboa, ou em operações de *marketing* turístico como a instituição do

um contexto hipermodernizado, a perspectiva mais aliciante é a miragem de poder realizar uma viagem pelo passado, de experienciar nem tanto o espaço, mas sim a inapreensível substância do tempo. A cidade torna-se um texto cénico, constituindo-se numa paisagem simbólica e mitificada que se coloca no confluir de múltiplas tensões: por um lado, a preocupação que a vaga de modernização possa destruir um património próprio que é preciso salvaguardar, por outro, os próprios mecanismos da moderna economia capitalista levam à mercantilização e rentabilização de qualquer produto passível de comercializado, até o “sentimento tipicamente mais português”, a saudade.

A indústria cultural internacional tem apostado, nos últimos tempos, muito na estética *vintage*. Desde as formas mais *kitsch* até às manifestações artísticas mais subtis, Portugal parece acompanhar estas tendências contemporâneas. Porém, cabe perguntar: até que ponto um fenómeno globalmente difundido na época pós-moderna, como o reuso do passado, não terá implicações e significados diferentes dentro do contexto português, cuja história é constituída por uma contínua dobra do tempo?

Uma vez mais, deparamo-nos com uma situação em que o que é ausente, o fantasma do moderno, é reinventado numa fantasia presente, patente de ser revisitada em cidades-*disneyland*, fruída de *ready-made* ou pensada problemáticamente

Comboio histórico do Douro que promove significativamente uma “viagem no tempo” (<https://www.cp.pt/passageiros/pt/como-viajar/em-lazer/cultura-natureza/comboio-historico>), ou ainda a criação de concursos e espaços virtuais de divulgação das “Lojas com história” que contam com o patrocínio da Câmara Municipal de Lisboa (<http://www.lojascomhistoria.pt/>).

através dos artistas que tornam Portugal o lugar de uma interessante reflexão sobre o que é a contemporaneidade. É em virtude da própria perifericidade que a margem é semantizada em centro, a percepção do atraso transmutada em estética de vanguarda. Na realidade, o artifício retórico do fetiche oitocentista é substituído agora pela ideia de simulacro (Baudrillard, 1981). Se o sentimento de saudade, instaurando uma relação problemática entre passado e presente, nos afunda nos labirintos da identidade, a sua reificação e cristalização em objetos *ready-made*, ao mesmo tempo que nos promete o fácil acesso ao que fomos, afasta-nos inexoravelmente da real possibilidade de bater à porta do labirinto. O jogo de espelhos multiplica tanto as imagens como as miragens, confunde passado e presente: os labirintos da identidade portuguesa ficam ainda por desvendar.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio – *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulações*, Lisboa: Relógio d'Água, 1981.
- BERMAN, Marshall – *L'esperienza della modernità*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- CAMÕES, Luís de – *Os Lusíadas*, Lisboa: Instituto Camões/ Ministério dos Negócios Estrangeiros. (1.ª edição 1572) 2003.
- CLARA, Fernando – O Fim da Europa. Onde a Nação acaba e o Império começa. In Manuela Ribeiro Sanches (Org.): «*Portugal não é um país pequeno*». *Contar o 'Império' na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006. pp. 271-283.
- DUSSEL, Enrique – *Europa, modernidade e eurocentrismo*. In A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas Edgardo Lander (org), Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 55-70.
- JENKS, Chris – *Visual Culture*. London: Routledge, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo – *Nós e a Europa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- MIGNOLO, Walter – *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- MÓNICA, Maria Filomena – *Os costumes em Portugal*. Cadernos do Público, Jornal Público. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1996.
- NOBRE, António – *Só*. Lisboa: Editorial Ulisseia e Editorial Verbo, 2005.
- LABANYI, Jo – O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (Org.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário*

- Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. pp. 59-68.
- LEAL, João – O Império Escondido: Camponeses, Construção da Nação e o Império na Antropologia Portuguesa in Manuela Ribeiro Sanches (ed.), *Portugal Não é Um País Pequeno. Contar o 'Império' na Pós-Colonialidade*, Lisboa: Cotovia, 2006. pp. 63-79.
- LOPES, Oscar – *António Nobre ou uma espécie de solidão*. Cifras do tempo. Lisboa: Caminho, 1990, pp. 97-121.
- PEREIRA, José Carlos Seabra – *Tempo neo-romântico Contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX*. *Análise Social*, vol. XIX, (1983) pp. 845-873.
- PIRES, José Cardoso – *O delfim*. Lisboa: Relógio de Água, 2015.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de – *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1984.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de – *A Cidade e as Serras*. Braga: Biblioteca Ulisseia, 2001.
- QUENTAL, Antero de – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*. Lisboa: Ulmeiro, 1979.
- RIBEIRO, Margarida Calafate – *Uma história de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- RIBEIRO, Margarida Calafate – As ruínas da casa portuguesa em 'Os cus de Judas' e em 'O esplendor de Portugal', de António Lobo Antunes, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Portugal não é um país pequeno: contar o império na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006. pp. 41-62.
- RIBEIRO, Margarida Calafate – *O fim da exceção atlântica e a descolonização da Europa*. *Revista Colóquio/Letras*. n.º 170, Janeiro (2009) p. 41-50.
- RIBEIRO, Margarida Calafate; FERREIRA, Ana Paula (org.) – *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo* Porto: Campo das Letras, 2003.

- SANTOS, Boaventura de Sousa – *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- SANTOS, Boaventura de Sousa – *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 63, Outubro (2002). pp. 237-280.
- SAID, Edward W. – *Cultura e Imperialismo: letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Roma: Gamberetti, 1998.
- SAMPAIO, Joaquim – *Mitificação e paisagem simbólica: o caso do Estado Novo*. Cadernos: Curso de doutoramento em geografia vol. 4, Porto (2012).pp. 101-122.
- SILVA, Augusto Santos – *A cidade e o campo na obra de Eça de Queirós*, *Revista de Estudos Contemporâneos* n.º4, Porto (1982).
- SOFFRITTI, Agnese – *Materiali dell'assenza nella poesia della fine secolo portoghese*, [Texto policopiado] Bologna: [S.n.], 2008. Tese de doutoramento, 2012.
- VERDE, Cesário – *Obra completa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- WALLERSTEIN, Immanuel – *La retorica del potere. Critica dell'universalismo europeo*. Roma: Fazi Editore, 2007.

VALTER HUGO MÃE: O COLECIONADOR
DE PALAVRAS NA REPRESENTAÇÃO
DO EU E DO OUTRO (*HOMENS
IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*)

Ana Paula Arnaut

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Portugal

“a felicidade está na atenção a um detalhe”

(MÃE, 2016, p. 59)

Quem e como são os *Homens imprudentemente poéticos*? O que significam e para o que servem? Não por acaso começamos por nos interrogar sobre o pórtico do romance já que, em regra, o que de um título se espera ou, pelo menos, o que até recentemente se esperava, pois novas (contra) expectativas vão sendo criadas com a dinâmica própria da evolução literária, é a sua capacidade para revelar e não para esconder. Adorno, por exemplo, concebe-o como o “microcosmos da obra” (*apud* Levin, 1977, p. xxiii), assim remetendo para aquela que a larga maioria dos leitores considera ser a função primordial deste paratexto: apresentar o que vai, ou que fica, entre a capa e a contracapa. O efeito, muito prático, que pretende obter-se, respeita à criação de determinados efeitos no leitor, levando-o, ou não, a adquirir um livro em que os universos apresentados, alternativos ao real em que vivemos,

mas, nem por isso, dele desligados, só se atualizarão, de facto, no e pelo ato de ler.

Ora, no caso deste romance de Valter Hugo Mãe, atrever-nos-íamos a dizer que o título escolhido, em estreita conexão com a imagem da capa (em que o leque se assemelha a uma máscara), revela tanto quanto esconde. Com efeito, por um lado, a leitura vai permitir-nos a entrada numa narrativa indelivelmente marcada por uma intensa dimensão poética – no uso da palavra, na construção de personagens e na recriação de ambientes. Por outro lado, para os leitores mais atentos ao percurso literário de Valter Hugo Mãe, o título parece saltar e soltar-se no além texto, remetendo para o próprio autor, que, em entrevista de 2010 a Carlos Vaz Marques, publicada em 2013 com o sugestivo título *Os escritores (também) têm coisas a dizer*, deixa implícita a sua imprudência poética: não por reconhecer que começa “por ser um poeta medíocre” (*apud* Marques, 2013, p. 229, 237) (num juízo de valor com o qual não concordamos), mas, antes, talvez, porque a sua poesia o “despe gravemente”, o “deixa em xeque”, por estar “cada vez mais confessional” (*apud* Marques, 2013, p. 236).

Mas, na linha da interrogação feita por José Saramago em *Manual de pintura e caligrafia* sobre se “Quem escreve? Também a si se escreverá?” (Saramago, 1985 [1977], p. 117), é caso para perguntar, não o põem em cheque, também, os seus romances? Afinal, na mesma entrevista, apesar de deixar claro que os seus “livros factualmente nunca são autobiográficos”, ressalva que, “ao nível das energias, o que diz respeito à intensificação emotiva das personagens tem um pouco que ver com o facto de eu intensificar – se calhar demasiado ou mais do que seria esperado – os sentimentos” (*apud* Marques, 2013, p. 225). Os romances de Valter Hugo Mãe são sempre, por-

tanto, de uma maneira ou de outra, máscaras dele mesmo, homem ou poeta disfarçado nas palavras que escolhe; homem ou poeta escondido por detrás de uma ou de outra personagem. A ilustração da capa, da autoria de Júlio Dolbeth, remete, por conseguinte, tanto para o autor disfarçado nas entrelinhas do romance quanto para o *outro* que se esconde no *eu* das personagens principais – o artesão de leques, Itaro, e o oleiro Saburo – e, porque não, para aquele que se encobre no nosso próprio *eu*.

Caminhamos, deste modo, para uma identificação entre a narrativa dos *Homens imprudentemente poéticos* e uma alegoria da vida, em geral, e do ser humano, em particular, a partir de um enredo situado num Japão que, soando a antigo, como, aliás, é assinalado na contracapa, não deixa de ecoar e infinitamente replicar outros espaços e, por extensão, o presente em que vivemos. “A origem do sol”, “O homem interior a todos os homens”, “A fúria de cada deus” e “A síndrome de Ícaro”, as quatro partes da narrativa, configuram, pois, uma história que, aqui e ali, lembra o ritmo e a ambiência muitas vezes sobrenatural das histórias infantis¹. Mas uma história que, invertendo a célebre epígrafe de *A Relíquia*² de Eça de Queirós (1887), nos permite verificar que o manto diáfano da verdade prevalece (talvez de forma estranha, para alguns) sobre a nudez forte da fantasia.

1 “O homem que mentia aos pássaros”, título parcial de um dos capítulos de *Homens imprudentemente poéticos* (“O homem que mentia às flores, o homem que mentia aos pássaros”), é também o título de um livro para crianças distribuído no dia 2 de outubro de 2106, por ocasião da apresentação do romance na Casa da Música do Porto.

2 “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

E a *verdade* que assim se põe em cena a partir de personagens de sentimentos exacerbados, como os já mencionados Itaro e Saburo, numa linha que vem de romances anteriores de Valter Hugo Mãe, mas não esquecendo as palavras de Saramago sobre o facto de esta “não pode[r] ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes” (Saramago, 1989, p. 26), remete, ainda que por vezes de forma subtil, para certas práticas do nosso passado literário, as do Realismo-Naturalismo de Oitocentos.

Porém, a recuperação não se fará de modo linear. Mantêm-se, é certo, como assinala Miguel Real, “a redução do homem aos limites do seu corpo material e a absolutização do fundo negro e perverso (os ‘aleijões’) da personalidade humana” (Real, 2006, p. 22), mas abandonam-se, tal como sucede em *O nosso reino* (2004) e *O remorso de Baltazar Serapião* (2006), os primeiros romances do autor, “as pretensões científicas e as malformações hereditárias, que modelavam extra-literariamente o antigo naturalismo”. Um Naturalismo que permanecerá “enquanto estilo e horizonte temático”, em *O apocalipse dos trabalhadores* (2008), ou em *A máquina de fazer espanhóis* (2010) (ainda que, neste, de modo mais ténue) (Real, 2010, p. 10), e em *O Filho de Mil Homens* (2011), em cujas páginas surge colorido “pelo lirismo e pela incursão no maravilhoso” (Real, 2011, p. 13), tal como sucede no romance de que nos ocupamos.

A escolha e a composição de Itaro e de Saburo levam-nos, numa primeira instância, a recordar o Prólogo à segunda edição de *O barão de Lavos* (1898), de Abel Botelho, em que, por oposição ao tipo banal, isto é, aquele em que as “faculdades de sentimento, de pensamento e de acção” é igual ou equivalente, o autor manifesta o seu pleno interesse pelo tipo em

que se verificam os “desequilíbrios, [as] aberrações e [os] anormalismos pathológicos” (Botelho, 1898, p. vii).

Sem pretendermos revelar mais do que aquilo que é conveniente, mas, talvez, não podendo deixar de o fazer, Itaro e Saburo constituem-se, cada um à sua maneira, como personagens fora do normal. O primeiro, pelo desajustamento do que Abel Botelho designa por “faculdades de pensamento” (e também de “acção”), não só pela sua capacidade para descobrir “notícias do futuro” (Mãe, 2016, p. 18) mas, principalmente, pela “incontida vontade de matar” (Mãe, 2016, p. 33) qualquer tipo de criatura, como o ilustram, entre outros, os episódios em que, “no exacto momento em que a primavera ia começar”, mata “todas as flores” do jardim de Saburo (Mãe, 2016, p. 94); em que espezinha as violetas da irmã Matsu (Mãe, 2016, p. 66-67); em que esmaga a cabeça de um pequeno gato para nela ler o seu futuro (Mãe, 2016, p. 100); ou, ainda, em que, num prazer que faz durar, mata um bengalim. Citamos:

Agora, incapaz de continuar a dormir, o artesão lembrava-se do regresso a casa naquele dia. Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de alguma maleita. Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de

som e estertor no exacto momento. A terra amolecida disfarçou o corpo espremendo. Itaro teve a sensação de andar por sobre um campo molhado. As flores coroavam a perna do artesão, e ele escusava-se a olhar. Demorava para que a morte continuasse. Demorava para que houvesse nenhuma hipótese de precisar de calcar outra vez (Mãe, 2016, p. 63)³.

O que em Itaro (pelo menos no início do romance) parece revelar a inexistência de qualquer capacidade de afeto⁴ traduz-se em Saburo no seu exato oposto. Por exemplo, numa exacerbação passional que o leva a agir, apesar de adulto, “igual a uma criança imbecil” (Mãe, 2016, p. 64). Talvez por isso tente “curar o destino” (Mãe, 2016, p. 24) adivinhado pelo artesão, que “lhe dissera que um animal esfaimado haveria de baixar a montanha para lhe matar a mulher, Fuyu” (Mãe, 2016, p. 23). Para isso, planta “um jardim sensível”, aquele que Itaro destrói,

3 A vontade de matar e o “impiedoso carácter” da personagem prolonga-se ao domínio do onírico: “Nos seus pesadelos, Itaro decapitava os inimigos com o seu sabre a refulgir no ar. Apartava as cabeças dos corpos, via-as sobrando pelo chão como moedas grandes, em sangue. Um dinheiro que lhe pagava o ânimo do orgulho. Itaro matava noites inteiras, incansável, a vociferar e movendo-se” (Mãe, 2016, p. 61).

4 É conveniente lembrar que, em simultâneo com a apresentação do que de mais negro existe na personagem, somos confrontados com episódios em que não é difícil verificar a sensibilidade e o carinho com que trata Matsu, a irmã cega: “Itaro, um dia, lhe contou, eras pequenina quando nasceste. Uma coisinha enrolada que se metia nos braços à espera que deitasse asas. E ela perguntou: de que cor. E ele respondeu: da cor das pessoas mas a mudar para borboleta. A cega disse: és um generoso homem a mentir. Perguntei de que cor seriam as asas. Eu sei que sou como as pessoas. Sou igual às pessoas. E Itaro respondeu: fazes parte das pessoas diferentes./Ficavam quietos a ouvir-se./Por segredo, Itaro era segundo pai de Matsu. Dera-lhe a vida por resto de candura” (Mãe, 2016, p. 47).

que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza (Mãe, 2016, p. 24)⁵.

Um adulto, ainda que não sabendo “o conceito de matar”, conhecendo embora “com propriedade o de morrer” (Mãe, 2016, p. 133), vive na utópica esperança de tornar melhor o mundo em que vive:

Haveria de celebrar a origem do sol e as pessoas e os animais. Ele haveria de embelezar todas as evidências para melhorar a animosidade do mundo. Deixava a taça de sake no pequeno altar de sua casa, entendia que estar com aqueles amigos era uma prece. Haveria de melhorar a animosidade do mundo. Era verdadeiramente o herói que nunca desistiria (Mãe, 2016, p. 133).

Não deixa de ser muito interessante verificar, no entanto, que, em segunda instância, na esteira do sublinhado por Miguel Real, o lirismo assiste a toda a composição de uma

5 Tal como sucede com as flores de Saburo, que acalmam quem por elas passa, também as palavras que Matsu planta no seu “discursivo jardim” servem para “convidar o irmão à ternura”: “Tendo a criada servido a taça da cega e levado até ela a sua mão, Matsu respondeu: obrigada, mãe perto. E disse: é o contrário de uma qualquer mulher longínqua. A criada comoveu-se imediatamente e se tornou para o fogo, a fazer de conta que ainda aquecia alguma coisa que importava mexer. Por haver feito isso, falhou de reparar que também Itaro se afogou nos olhos. Metido num silêncio que, afinal, apenas a cega conseguiu entender na perfeição. Matsu sorriu. Havia plantado palavras no seu discursivo jardim. A fera seria incapaz de o atravessar ignorando a beleza. Por isso, a fera acalmou” (Mãe, 2016, p. 40).

narrativa cujo desenvolvimento conduzirá à inversão da personalidade de cada uma destas personagens, principalmente a partir do mais longo capítulo do livro, “A lenda do poço” (Mãe, 2016, p. 143-166). Um poço-espaço-tempo que nos traz à memória o mito da caverna de Platão, mesclado por tonalidades rousseauianas de nítida coloração crítica, tão ao gosto de um autor com desejo de “salvar o mundo” (*apud* Marques, 2013, p. 225), que nos lembram que a “matéria negra” do Homem é, afinal, da responsabilidade da sociedade.

Assim, descido às profundezas da terra, isolado do mundo superior durante sete sóis e sete luas, Itaro convive com os seus medos mais terríveis, com a sua incontrolável e tremenda pulsão de matar, apaziguando uns e outra. A fera que com ele se encontra no poço, corporização imaginária de todos os espíritos malignos que o assombram, e com a qual aprende tranquila e afetivamente a conviver, ir-se-á esbatendo, portanto, à medida que é içado para a realidade que sempre habitara. A esta ideia de redenção, ou da possibilidade dela, não é seguramente alheio o facto de sete serem os dias e as noites de permanência nas entranhas do subsolo, no “ventre puro do Japão” (Mãe, 2016, p. 160), na medida em que, além de ser um número simbólico, representativo da perfeição, o sete evidencia também uma ideia de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo (Chevalier, 1982, p. 860).

Saburo, pelo contrário, o velho menino de coração puro, aquele que da mulher morta guardou o amor, e o quimono em sua representação fantasmática, não sendo resguardado do contacto com o mundo terreno, acaba por reverter – ou por ver revertido – o seu carácter inofensivo e delicado. E a vontade de matar começa a ensombrar-lhe os pensamentos

(Mãe, 2016, p. 115, 189), como facilmente depreendemos dos excertos que a seguir transcrevemos:

Saburo, o menino para sempre, terno e só estragado pelo amor, acoosara-se de paz nenhuma. Diziam os amigos que se perdia mais e mais nas preces, a suplicar vinganças e outras maldades, entregue ao desespero como os incautos (Mãe, 2016, p. 187).

Era um assassino. [...] Era finalmente um assassino. [...] Por entre as canas, o sabre do oleiro abria caminho. E o homem enraivecido só queria matar. Itaro, por seu lado, dava-se aos rigores, a ver manchas e imperfeições, a criticar a natureza. Queria apenas as melhores e mais delicadas canas. Zangava-se com o defeito escondido, a mania que as sementes tinham de permitir a dispersão. Pensava que cada coisa devia ser imperiosamente obediente a um modo de ser. Pensava que a repetição do padrão mais esplendoroso da natureza seria o maior sinal de juízo do deus das canas. [...] Quando, num repente, o sabre de Saburo se viu acima das canas fugazmente e a sua voz à vingança se estendeu por toda a parte (Mãe, 2016, p. 189).

Uma vingança que no entanto fica por cumprir, pois “O sabre” queda-se “imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha”, quando Saburo avista o quimono de Fuyu tornado honrada bandeira moral adejada ao vento pela senhora Kame (Mãe, 2016, p. 191), num gesto que nos parece desempenhar na superfície terrena, embora não plenamente, o propósito que a fera de Itaro havia desempenhado no abismo do poço.

No romance, como na vida, no entanto, não é fácil para as personagens livrarem-se da sua íntima “matéria negra” e, por consequência, antes de cumprirem a “lógica de esperança”

(*apud* Marques, 2013, p. 225) assumida pelo autor, e que vemos como muito semelhante ao que na obra saramaguiana se traduz numa crença na redenção humanista e humanitária do Homem, Saburo retrocederá na sua aprendizagem, talvez porque, ao contrário de Itaro, não teve oportunidade para descer ao mais íntimo de si mesmo: queimará, pois, o quimono de Fuyu, escolhendo, por enquanto, “a solidão” e, por consequência, o “poder matar” (Mãe, 2016, p. 197).

O artesão de leques, por seu turno, agora como Pigmalião “apaixonado por sua própria arte” (Mãe, 2016, p. 184), “incrédulo com tanta beleza” revelada (Mãe, 2016, p. 182) e “dotado de incontido afeto” (Mãe, 2016, p. 185), ainda voltará a empunhar o sabre, mas para se defender (Mãe, 2016, p. 191); ainda voltará a calcar as flores do oleiro, mas não com a maldade com que anteriormente o fizera, antes pela urgência em penetrar na floresta e descobrir a origem da melodia de um flautista suicida (Mãe, 2016, p. 198): talvez para o salvar (como, de modos diversos, havia salvado Matsu⁶) (Mãe, 2016,

6 Quando impede os pais de a afogarem (Mãe, 2016, p. 45) ou quando, na montanha do arrependimento, a entrega a um desconhecido, na tentativa de lhe proporcionar uma vida melhor, em episódio que, ilustrando a dimensão poética da narrativa, exemplifica, mais uma vez, a potencial sensibilidade da personagem: “Perguntou: Itaro. Irmão. Depois escutou melhor, voltou a perguntar: Itaro. Irmão. Subitamente, das pedras levantadas sobre o rio se ouviu a aproximação de alguém. O próprio som da água parecia intercalar-se com o corpo de quem lá chegava. Matsu, certa de ser um desconhecido, ainda assim chamou: Itaro. Irmão. Dizia o nome de Itaro para servir de abrigo. Um nome que a protegesse por definição. Como se estendesse o seu jardim discursivo usando apenas o vocábulo mais incondicional e sagrado. E o desconhecido homem lhe respondeu: menina Matsu, bom dia./Então, Itaro se afastou sem palavra. Entregara a irmã tão segura quanto possível. Haveria de ter a graça de atravessar a outra metade da montanha, e até ao cimo do lago Biwa, sem sucumbir aos

p. 201), talvez para continuar a salvar-se até atingir a etapa definitiva, que só se concretizará quando, enrolando-se para sempre dentro de si mesmo, para a si mesmo se olhar e ver, fura os olhos (Mãe, 2016, p. 204) e passa a sentir-se “bem, tão dentro da noite” (Mãe, 2016, p. 205). Tão, finalmente, capaz, como a cega irmã, Matsu, de escutar o sorriso do vento e das gentes e sentir a cor das flores e das cerejeiras da montanha do arrependimento. Como se só pela cegueira conseguisse ver e ver-se, um pouco à semelhança do que sucede com os cegos de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago⁷. Como se só pela cegueira conseguisse que os outros se vissem. Como se só pela cegueira conseguisse aquietar o ódio e o instinto assassino de Saburo. Como se só, pela cegueira, conseguisse que ambos se tornassem “homens imprudentemente poéticos” (Mãe, 2016, p. 207).

Homens, provavelmente, “tão imprudentemente poéticos” quanto este autor, ou o narrador por ele, que, como acima sugerimos, consegue combinar o improvável: a brutalidade e a ausência dela; a feia morte e a formosa ternura, ou, talvez melhor, a feia morte e a formosa ternura com que dela se fala. E não nos referimos apenas ao modo como se

ursos e às serpentes que se contava existirem no Japão./Turvando o olhar, Itaro enfeitou o seu sentimento. Com uma lágrima enfeitou o seu sentimento” (Mãe, 2016, p. 80).

⁷ Também convocado, via *Memorial do convento* (1982), pelos sete sóis e sete luas de permanência de Itaro no poço; pela referência ao facto de os cumes das montanhas demorarem estações inteiras a percorrer “para lhes chegar ao cimo, e talvez nem chegassem, porque os homens faziam outra vida diferente da de poder voar” (Mãe, 2016, p. 31); ou, ainda que obliquamente (porque não se refere a uma pessoa), pela menção de Matsu ao facto de a luz, “espécie de olhar sobre nós”, ser, “No entanto, incapaz de ver por dentro” (Mãe, 2016, p. 46), num comentário que convoca o extraordinário poder de Blimunda Sete-Luas.

encenam no palco da narrativa os ódios e as violências daqueles que vemos e lemos como protagonistas (Itaro e Saburo). Temos em mente, também, a forma como liricamente se contaminam os momentos relativos à pungência da fome e da pobreza vividas no ventre de um Japão mítico e tornadas “honra inteira na palma” de uma mão que pede (Mãe, 2016, p. 60, 82, 209): a mão de Itaro em representação de tantas outras. Temos presente, ainda, a sensibilidade com que se refere à floresta dos suicidas, Aokigahara, “no sopé do monte Fuji”, que neste livro, como confessa em “Nota do autor”, muda “de lugar e de tempo, porque se tornou impossível prosseguir com a minha ideia de inventar um artesão japonês abdicando do que ali senti” (Mãe, 2016, p. 213).

Talvez por isso, a derradeira etapa da consciencialização tranquilamente afetiva de Itaro passe por uma nova entrada nesse espaço de morte, é verdade, mas onde, segundo se contava, “havia uma enorme extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua” (Mãe, 2016, p. 53), dessa forma simbolicamente confortando e honrando a própria morte suicida. E porque do que também se trata é de dar a conhecer, pela História alternativa que a Literatura também é, outras culturas e outras visões do mundo, e não esquecendo que o cenário englobante é o de um Japão “avesso ao homicídio” (Mãe, 2016, p. 148), um dos capítulos se intitule “Os honoráveis suicidas”. E assim, em tom e em cor de tranquilo silêncio, se escreve que

Os suicidas atavam os cordames às primeiras árvores e adentravam a intuitiva floresta. A sapiência do caos haveria de os elucidar na mais profunda e decisiva meditação.

Aqueles que queriam morrer chegavam como pessoas a mudar de interior. Carregando pequenos pertences e agasalhos, aparecendo na curva do caminho impressionados com as flores de Saburo. Dizia-se que alguns suicidas se demoviam da morte só por contemplarem tal jardim. Era por provar. Mas pensava-se que à beleza das flores nem só os bichos se amansavam como também as pessoas se diminuía das tristezas. Estava provado. Subiam a encosta, árvores acima, e espiavam longamente a floresta indecifrável. O labirinto gigante do Japão que só poderia ser desvendado se alguém atingisse o topo, esse promontório para pássaros e gente nenhuma. Caminhavam o mato para se misturarem na natureza, deglutindo tudo. Agarrados sempre aos cordames, voltariam por arrependimento ou melhor decisão. Muitos subsistiam indefinidamente à custa de cursos de água e vegetais saudáveis que reconheciam. Outros pereciam mais depressa, também atacados pelos dentados bichos que se desimportavam com meditações espirituais e tinham nenhuma dúvida acerca da fome.

Os suicidas, pendurados em forcas, iguais a braços pendulares, profundamente verticais, que as árvores inventassem, eram frutos anómalos. Enormes frutos que os corvos paulatinamente debicavam e por onde as serpentes desciam (Mãe, 2016, p. 51-52).

Tal como para Matsu, “os brinquedos” do narrador “são as palavras” (Mãe, 2016, p. 170). As suas próprias, as que o levam a criar imagens de inusitada e estranha beleza, como sucede, além de todas as que acima pairam, quando “Enquanto os dois vizinhos magicavam forma de se matarem, a senhora Kame, ficava entre os dois à míngua de esperança. / Como se uma nuvem desmaiasse ou morresse” (Mãe, 2016, p. 130), mas, como posteriormente se escreverá, “Nunca se ouvira de

um voo de nuvem saber morrer” (Mãe, 2016, p. 127). Outros exemplos podem ser colhidos em pequenos grandes *apontamentos*: sobre o facto de Saburo voltar às plantas, “luzindo apenas um pouco na solidão” (Mãe, 2016, p. 29); sobre “a noite de inverno nos ossos” da criada Kame (Mãe, 2016, p. 18, 20, 58); sobre “os segredos como modo de lonjura” (Mãe, 2016, p. 39); sobre personagens (Itaro, Matsu e Kame) que “Esperaram pelo sono para se mudarem para o dia seguinte” (Mãe, 2016, p. 40); sobre a “lágrima” que “enfeitou” o sentimento de Itaro (Mãe, 2016, p. 80); sobre “amar” como “uma proibição de estar só” (Mãe, 2016, p. 90); ou, ainda, entre tantos exemplos possíveis, sobre “A floresta” ser “um unísono de pressas” (Mãe, 2016: 171), de “A memória” ser “um resto de realidade” (Mãe, 2016, p. 141), e de “o coração” do oleiro “sobra[r] de amor” (Mãe, 2016, p. 132).

Mas as palavras tornam-se-lhe também brinquedo quando estas lhe chegam por intermédio de outros que, como ele, transgrediram os limites da linguagem normal e das fronteiras entre modos literários. Referimo-nos, em conjunto com a menção já feita a José Saramago, a Fernando Pessoa, ele mesmo ou os outros vestidos da pele poética das criaturas Alberto Caeiro ou Ricardo Reis.

O primeiro, e a “horizontalidade vertical” dos “navios” que, em “Chuva Oblíqua” (Pessoa, 1986, p. 173), “passam por dentro dos troncos das árvores”, baila na nossa memória numa frase como “Movia-se [Saburo] no jardim que se imiscuía no arvoredo, subia e descia igual a cantar canções de embalar às flores, que eram só isso, quietas na verticalidade dos pés, erguidas sem oferecer mais nada além da delicadeza das evidências” (Mãe, 2016, p. 26). Pauta de palavras em que é ainda possível descortinar ecos de Alberto Caeiro, na

sua relação com o real circundante e na sua não-aceitação da metafísica em poemas como “Há metafísica bastante em não pensar em nada” (as flores que nada mais são mais do que isso, por exemplo) (Pessoa, 1986, p. 745). A presença do mestre dos heterónimos (bem como a do ortónimo) também se imiscui (para utilizarmos um verbo que nos parece ser do agrado de Valter Hugo Mãe) nas entrelinhas da caracterização imaginária que, à irmã cega, Itaro faz do imperador: “Um homem robusto e feroz. Rico. Com vestes perfeitas e douradas, um semblante ameaçador, sempre de má disposição, como se sofresse das tripas ou tivesse feridas abertas às escondidas” (Mãe, 2016, p. 33). Salvaguardando, como é natural, as devidas distâncias, o imperador de quem se fala, de “semblante ameaçador”, parece convocar o Deus, e o seu poder, de quem o Menino Jesus foge no poema “Num meio dia de fim de primavera” (Pessoa, 1986, p. 749).

Quanto a Ricardo Reis, o seu credo poético e o modo como tempera o desejo de uma vivência epicurista com pitadas de estoicismo, presentes em poemas como “Vem sentar-te comigo, Lídia à beira do rio” (Pessoa, 1986, p. 811), não deixam de ficar suspensos, talvez apenas suspensos, na forma como “A pequena comunidade” via Saburo e Fuyu, notando “bem que se deixavam nos amores igual a serem crianças a vida inteira” (Mãe, 2016, p. 24).

Se de Itaro se diz que “Andou para casa a escolher palavras” (Mãe, 2016, p. 126), pensando “que era como Matsu fazia. Escolhia palavras como se mudasse a realidade segundo o modo de dizer” (Mãe, 2016, p. 126), de Valter Hugo Mãe se pode dizer, enfim, que andou pela casa da língua portuguesa a colecionar as palavras justas e perfeitas, de modo a permitir-nos a entrada num universo curiosamente pontuado

pela ausência da palavra “não” e que, como começámos por sugerir, tem tanto de feérico quanto de real. Não sabemos se com elas irá conseguir salvar o mundo, mas temos a certeza de o ter tentado (*apud* Marques, 2013, p. 225). E mais certeza temos sobre o facto de ter conseguido colocar este livro, como outros que já publicou, nesse “patamar de utilidade” que faz com “Que a arte”, a obra de arte literária, “participe [...] de uma espécie de enternecimento do indivíduo. De uma sensibilização do indivíduo” (*apud* Marques, 2013, p. 227). Assim sendo, lido o romance-quase-quase poema dos *Homens imprudentemente poéticos* não podemos senão dizer que, se “O afecto [...] pede sempre notícias” (Mãe, 2016, p. 202), frase com que Itaro se dirige à senhora Kame já nas páginas finais, então, nós, leitores, pediremos, seguramente mais notícias tornadas livro de Valter Hugo Mãe.

BIBLIOGRAFIA

- BOTELHO, Abel – *O barão de Lavos* [em linha]. Porto: Livraria Chardron, 1898. [Consultado em 16 de dezembro de 2016]. Disponível na internet: URL: <<http://purl.pt/232>>.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain – *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- LEVIN, Harry – “The Title as a Literary Genre”. *Modern Language Review*. Vol. 72, n.º 1, January (1977), p. xxiii-xxxvi.
- MÃE, Valter Hugo – *O nosso reino*. Matosinhos: Quidnovi, 2004.
- MÃE, Valter Hugo – *O remorso de Baltazar Serapião*. Matosinhos: Quidnovi, 2006.
- MÃE, Valter Hugo – *O apocalipse dos trabalhadores*. Matosinhos: Quidnovi, 2008.
- MÃE, Valter Hugo – *Homens imprudentemente poéticos*. Porto: Porto Editora, 2010.
- MÃE, Valter Hugo – *O filho de mil homens*. Carnaxide: Alfaguara, 2011.
- MARQUES, Carlos Vaz – *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Lisboa: Tinta da China. 2013.
- PESSOA, Fernando – *Fernando Pessoa. Obra poética e em prosa*. Vol. I. Int. org., bibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão. 1986.
- REAL, Miguel – “O Neo-Naturalismo”. *Jornal de letras, artes e ideias*, 19 de julho (2006), p. 22.
- REAL, Miguel – “Sem tecto, entre ruínas”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 27 de janeiro (2010), p. 10.
- REAL, Miguel – “A epifania do amor”, in *Jornal de letras, artes e ideias*, 5 de outubro (2011), p. 13.
- SARAMAGO, José – *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 1985) [1977].
- SARAMAGO, José – *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José – *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

MARIA GABRIELA LLANSOL: COMO SE CONSTRÓI UMA TRADIÇÃO?

Ana Rita Sousa

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Portugal

“Prefiro ver com os olhos do que com as páginas lidas”

ALBERTO CAEIRO

“Como da nossa alma não sabemos nada antes de escrevê-la, e como não é dela que sabemos depois de ter escrito”

JORGE DE SENA

BIBLIOTECA DE PASSAGENS

Em *Finita*, segundo volume dos diários¹, encontra-se esta passagem, datada de 25 de dezembro de 1976:

1 Não é muito pacífico o debate sobre o papel desempenhado pelos diários na economia da obra de vários escritores. No caso da literatura portuguesa, os exemplos dos volumes de *Conta-Corrente* de Vergílio Ferreira ou dos *Cadernos de Lanzarote*, de José Saramago são compreendidos como apêndices de curiosidades para os seus leitores, independentemente da qualidade literária inegável de muitas passagens dos mesmos. O caso de Llansol aproxima-se mais dos volumes de *Páginas* de Ruben A., no sentido em que não se trata apenas de repositórios de anos consecutivos de reflexões do autor, mas procuram, tanto pela sua escrita

O fundamento da minha leitura é a pergunta seguinte: “Por quanto **tempo** lês um pequeno período extenso?” Por um segundo, por um minuto, um ano, toda esta noite ou toda esta vida? (Llansol, 1987, p. 132)

Esta reflexão parece-me um bom ponto de partida para os conceitos envolvidos neste trabalho: tradição, autor, cânone. No fundo, de que se fala quando se fala de uma determinada tradição, no caso vertente, de uma tradição literária? Precisamente da intensidade com que determinados períodos extensos se fazem sentir nos livros e nos autores que lhes seguem. No entanto, para que possamos falar de tradição,

como pelo trabalho de edição das passagens seleccionadas, transformar o processo de trabalho criativo e a mundivivência diária na própria obra ficcional. Neste caso concreto, convém ter presente que os três volumes de diários publicados por Llansol – *Um Falcão no Punho*, diário 1 (1985), *Finita*, diário 2 (1987) e *Inquérito às Quatro Confidências*, diário 3 (1997) não são apenas diários cronologicamente ordenados e não podem ser entendidos, como acontece noutros escritores, como “curiosidades” dentro da economia da Obra. Em Llansol, os limites que separam a obra ensaísta da obra ficcional são extremamente ténues e, neste sentido, a maioria dos críticos está de acordo em classificá-los como parte fundamental da Obra. A própria ordem de publicação sugere esta aproximação à ficção, *Um Falcão no Punho* é cronologicamente anterior a *Finita*, mas permite a Llansol iniciar o que ficará conhecido como projecto *Lisboaleipzig* e, paralelamente, fornecer algumas pistas de leitura sobre a sua obra anterior, como a origem das figuras, enquanto que *Finita* reflecte sobre o processo de leitura que se torna pertinente para compreender *Causa Amante* e, mais tarde, *Um beijo dado mais tarde*. Ou seja, os volumes dos diários vão sendo publicados como complementares à obra mas numa disposição cronológica propositada a integrá-los na mesma. No ano de 1985, Llansol decide concorrer ao Grande Prémio de Ficção da APE com este diário e a sua desclassificação ficou a dever-se precisamente ao subtítulo da capa que o indicava como diário, algo que não se repetirá nas capas dos seguintes volumes. Sobre este assunto, consultar: Carlos. 2004. *Diários de um Real-Não-Existente – ensaios sobre os diários de Maria Gabriela Llansol*. Fafe: Labirinto.

sabemos que a mesma resulta em parte de uma confluência de carácter sociocultural destas breves ou extensas linhas que se preservam na memória. Da mesma forma, deve sempre ter-se em consideração que esta confluência não resulta apenas da genialidade ou originalidade dos seus autores, mas, igualmente, dos dispositivos materiais e do funcionamento das próprias instituições culturais, assim como da forma como estas proporcionam e/ou promovem a sua circulação entre o público.

No caso particular de Maria Gabriela Llansol, a assimilação de influências, tanto da literatura como da história, constrói-se a partir de um processo de sobreimpressão² no qual as personagens históricas e as suas respectivas épocas se libertam dos marcos temporais, autorizando assim a convivência de valores, problemáticas e referenciais que dificilmente perceberíamos estarem ou poderem estar conectados. Esta é, possivelmente, a primeira grande batalha de Llansol com a tradição. Se a tradição e a sua influência se pautam por marcos temporais, cujo peso tende a crescer com a passagem do próprio tempo, no texto llansoliano a retirada dos mesmos pode ser entendida como um acto de rebeldia e de resistência para com as instituições e a “supremacia dos humanos”: o tempo é uma necessidade humana e a sua marcação constitui o mais forte instrumento do poder. As datas que balizam a nossa existência são-nos impostas numa postura vertical, são marca da nossa pertença a uma sociedade, impossibilitando

2 A sobreimpressão é uma técnica denominada por Llansol, que lhe permite sobrepor vários espaços temporais e assim aproximar figuras historicamente incomunicáveis como Nietzsche ou João da Cruz. Sobre a origem do termo e o seu desenvolvimento, ver Barrento, 2011a.

qualquer desobediência. Ao retirar todos os fios cronológicos do texto, anulando muitas vezes a própria narratividade da obra, Llansol assume uma posição firme e inequívoca contra toda a continuidade imprescindível à tradição. Num sentido último, a tradição, qualquer tradição, é um dispositivo de regeneração que a sociedade encontra para escapar à morte. Faz parte do legado que herdamos de quem já partiu, e que deixaremos aos vindouros, por outras palavras, são redes de continuidade que lançamos ao mar do futuro.

Mas aqui, no *espaço edénico*, a decapitação de Muntzer³, após a batalha de Frankenhausen, não constitui necessariamente a derrota dos camponeses. O paradigma da memória opõe-se e vence o paradigma da história, recorda os vencidos que a história apagou e reinicia a narrativa que nunca foi, mas que por isso mesmo permanece como ladainha nos ouvidos de quem herdou a derrota. Numa das sentenças mais fortes para *A Restante Vida*, Muntzer, decapitado, tem ainda uma voz “O mistério do mundo não está na ambição dos podero-

3 A batalha de Frankenhausen, travada a 15 de Maio de 1525, é reconstituída no livro *A Restante Vida*. Historicamente, encerra o período das Guerras dos Camponeses contra os príncipes. Thomas Muntzer, teólogo alemão que se revoltou contra Lutero e a tirania dos príncipes, juntou-se aos camponeses e é considerado como o líder dos mesmos. Alguns historiadores encontram nesta figura histórica um precursor do marxismo e a própria batalha como um marco simbólico no qual se iniciam as revoluções sociais. Os camponeses foram derrotados e quase todos mortos, e Thomas Muntzer torturado e decapitado alguns dias depois. Na obra de Llansol, esta batalha simboliza o início de uma luta entre opressores e oprimidos que nunca terminou e, na sua obra, procura-se recuperar do anonimato da história o lugar dos camponeses mortos na batalha. Eles não morrem como na História, eles recuperam um novo fôlego e compõem o bando de pobres e marginais aos quais se juntarão muitas outras figuras reprimidas por qualquer espécie de poder ao longo da História.

sos mas na vontade de servidão dos pobres” (Llansol, 2011, p. 65).

Como é sabido, no texto llansoliano convergem várias figuras da história europeia, que fazem encolher os séculos: Hadewijch, a beguina, Mestre Eckhart, João da Cruz, Thomas Muntzer, Holderlin, Luís de Camões, Sebastian Bach, Copérnico, Giordano Bruno, Friedrich Nietzsche, Baruch Espinoza, Fernando Pessoa, entre vários outros. Notar-se-á, numa primeira abordagem, que dois panoramas culturais se destacam: Alemanha e Portugal. O que todos estes convocados ao espaço do texto parecem ter em comum é de facto uma relação com o acto da escrita. Essa relação assume várias *nuances*, por vezes é difícil, como nos casos de Nietzsche, Holderlin e Pessoa, por vezes é pontual, como é o exemplo de Muntzer, por vezes marginal, como demonstram as beguinas. Observa-se também que, sobretudo na primeira trilogia, *Geografia de Rebeldes*, fundadora da obra, os nomes evocados compõem, nas palavras de João Barrento, “uma dinastia de vencidos que se perfila como linha promissora, mas sempre reprimida por toda a espécie de poderes” (2011b, p. 89).

Ora esta forma de entretecer diferentes fios de escrita recoloca duas problemáticas fundamentais nos estudos literários: o primeiro é da ordem metodológica – como analisar, por exemplo, o rasto de Luís de Camões, quando o mesmo surge profundamente modificado, desdobrado e na companhia de tantas figuras cujas experiências parecem difíceis de coadunar? O segundo é de âmbito mais teórico: se sempre pensamos a tradição e a história através dos marcos temporais, que consequências supõe esta assimilação por parte de alguém que aparentemente desobedece aos dispositivos que precisamente consagram essa mesma tradição?

No caso particular da presença portuguesa, quatro nomes compõem a constelação: Luís de Camões, cuja fulgorização dará lugar a Luís M. e a Comuns, que surge na primeira trilogia e acompanha boa parte da segunda; Fernando Pessoa, Aossê, aparecido pela primeira vez em *Um Falcão no Punho* e elemento central em *Lisboaleipzig*, e Jorge de Sena, Jorge Arnês. Como número suplementar, mas não menos decisivo temos ainda, Vergílio Ferreira⁴, ou *O mais velho*.

Antes de avançar, cumpre lembrar as palavras da autora numa entrevista concedida a João Mendes (Llansol, 1995, p. 167), quando questionada sobre a importância de Camões e Pessoa na sua obra. A resposta é taxativa: “esforço-me por não me lembrar de que são portugueses”. Pese embora, dez anos antes, uma das problemáticas com que a autora se debatia, problemáticas que em Llansol se podem entender como desejos, consistia em “desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas sei que este nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (1985, p. 32).

No entanto, e como aqui se pretende ventilar, ambos os esforços são em vão. A segunda trilogia, intitulada *O Litoral do Mundo*, demonstra uma leitura profunda e atenta dos dois pontos cardeais do nosso cânone, *Os Lusíadas* e a *Mensagem*, sendo que o último volume, *Da Sebe ao Ser*, impregnado ainda

4 No caso deste último não me vou deter no presente trabalho, uma vez que a fulgorização se dá, não apenas em virtude da leitura, mas também e sobretudo a partir da relação próxima e profunda que Llansol manteve com o escritor nos últimos anos de vida deste. A figura de Vergílio como *O mais velho*, companheiro filosófico por excelência, ocupa praticamente todo o volume de *Inquérito às quatro confidências*, terceiro e último dos diários, publicado em 1997, um ano após a morte do autor de *Para Sempre*.

por alusões bíblicas muito comuns nos primeiros livros mas que irão desaparecer da restante obra, se trata, em termos simples mas não simplistas, de um jogo entre estas duas grandes cosmogonias nacionais.

CAMÕES OU A CHAMA QUE ILUMINOU O MAR

Luís de Camões surge como um verdadeiro desconhecido sob o nome de Luís M. em *A Restante Vida*, segundo volume da primeira trilogia, como mais um ser que o texto chamou a si. Podemos chegar sem dificuldade ao fim d'*A Casa de Julho e Agosto* sem o relacionar directamente com o grande poeta português. É em *Causa Amante* que as referências e a paisagem começam a intersectar-se na mente do leitor mais atento como relacionadas ao autor d'*Os Lusíadas*. Luís M., no entanto, não se encontra na casa junto da narradora e das suas companheiras. Está algures, longe, e vai-se aproximando do texto, chamado indirectamente por este, mas não apenas por cartas, como acontecia antes, mas por “pedaços de rochedos” que as mulheres da casa carregam desde a Arrábida. Estas rochas “são colocadas na sala comum, adquirem a forma de uma constelação e declaram, finalmente, o que têm na voz” (1996, p. 25). Que têm eles na voz? Não sabemos. Sabemos apenas que dúvidas podem trazer no olhar “mostrou-me um rochedo o primeiro sinal de que escrever é pouca coisa e que, fechado o livro, é bem maior a abundância da sombra do que o que foi possível iluminar” (*Ibidem*).

Aqui, em que se fecha manualmente *Os Lusíadas*, abrem-se as portas, os olhos e sobretudo as mãos para o que resta. O livro já chegou, foi lido e arrumado, mas Luís M. não está por isso mais perto. Os rochedos, que poderiam ser os cantos, parecem referir-se antes, não à obra, mas ao que não coube

nela: os homens, os milhares de homens que durante esses séculos embarcaram e desembarcaram dessas naus e cujos nomes o mar dissolveu. Mas não é Luís M., uma figura tratada como senhor, quem se dá conta dessas rochas que naufragam na história. Mas sim, Comuns, o pobre, que só pede papel para escrever. Recorde-se que na primeira parte da obra de Llansol, a figura do pobre⁵, preenchida por vários nomes, ocupa um papel determinante. O pobre não se resume ao traço inferior da escala social, e não significa um elemento negativo, não é o pobre de pedir nem é o pobre de espírito. O pobre é o que sofre a opressão de qualquer poder, por oposição ao príncipe, que não tem de ser necessariamente o rico ou o governante, mas o que exerce o poder. É desta dialéctica entre pobres e príncipes, entre oprimidos e opressores, que se alimenta boa parte das duas primeiras trilogias. A linhagem dos pobres, que se inicia com Muntzer e Comuns, constitui a guerrilha que se afirma contra as narrativas do poder. No entanto, num segundo momento da obra, esta dialéctica será ultrapassada para fazer surgir uma linhagem mais pertinente: a dos conscientes. O mundo edénico de Llansol, assim como a sua cosmovisão, não se delimita num binarismo político entre pobres e príncipes, mas numa perspectiva filosófico-literária entre os distraídos e os atentos. E estes últimos surgem indiferenciadamente dos dois bandos anteriores.

5 Ainda que a esmagadora maioria da crítica compreenda a figura do pobre a partir de Thomas Muntzer na obra de Llansol, é importante referir que esboços da mesma, assim como da sua pertinência, já se encontram nas duas primeiras obras da autora, *Os Pregos na Erva* (1964) e *Depois dos Pregos na Erva* (1973); neste sentido, vale a pena ler o Posfácio escrito por Augusto Joaquim à segunda edição de *Os Pregos na Erva* (Rolim, 1987), intitulado “O Limite Fluído” (páginas 179-219).

A opressão não constitui um agente limitador da liberdade de consciência nem a posição privilegiada de um obstáculo à humildade e à ternura.

De volta a Camões, ou antes, a Luís M. e a Comuns, é sintomático que as duas faces da mesma figura convivam ao longo do texto. A figura llansolina, por oposição à categoria convencional da personagem, pode desdobrar-se em outros sem que os mesmos resultem de um artifício retórico, de uma fragmentação inverosímil ou de uma distopia narrativa. Enquanto Luís M. se aproxima da figura de herói que hoje consideramos Camões: está cada vez mais distante da comunidade e da obra, Comuns, pelo contrário, vem acercar-se do chamado povo português, aquele que Camões quis que fosse protagonista da sua epopeia, já que “assim, talvez pudesse contribuir para abalar as proporções de um país morto” (1996, p. 34).

Comuns era então

um homem em que se via, à flor das atitudes, uma rara sensibilidade; e uma verdadeira experiência de viver, sem afectação, a todos os momentos, esquecida. Mas o nome do pobre inscrevia-se em si como um destino dourado na poeira. (1996, p. 39)

Repare-se: um nome que se inscreve naquilo em que nada pode inscrever-se por definição, aquilo que está condenado a ser levado pelo vento. E, no entanto sabemos hoje, que os ventos e as marés da nossa história poliram essas rochas naufragadas pelas nossas praias e conservaram, contudo, aquilo a que chamamos a herança de Camões. Mas Camões não o sabia então. A recuperação das figuras históricas por Llansol tem algo do mecanismo próprio da melhor ficção científica de

um Philip Dick: o que aconteceria se a história tivesse tomado outro rumo? Se à distância crítica a que nos encontramos de Camões conseguíssemos, como a narradora, encontrar uma “passagem secularmente vedada”, e tivesse havido nele uma tomada de consciência, como aquela que demonstra em *Da Sebe ao Ser*, quando confronta Vê Gama⁶ e dom arbusto “Obrigam tantos homens a serem heróis só para que o rei de um reino minúsculo sentisse aumentar o seu fasto e poderio” (1988, p. 63).

Mas voltando ao tema, é longe de Luís M. que desembarcarão os seus textos que

não vêm sozinhos, desembarcarão também, por mar, aqueles a quem os príncipes chamam de marginais, e que são a gente-própria do nosso território, pois, por direito, nós herdamos as margens; acolher os marginais nas margens, que estão sempre em perigo, e em lenta evolução à beira do rio, mar, corrente de água. (1996, p. 30)

Com Comuns, o épico e o heróico cedem lugar ao trágico e ao resto, resto esse que, em Llansol, não se dilui como na história de Portugal. Os bandos derrotados não ficam enterrados no campo de batalha ou afogados no mar de nostalgias. Os homens perdidos em prol das conquistas e descobertas do reino de Portugal são os mesmos camponeses derrotados em Frankenhäusen, porque, afinal, são sempre os mesmos que a história nunca vem esperar. E por isso, eles são os herdeiros

⁶ Atente-se bem à subtileza do nome dado a Vasco da Gama: Vê, não a inicial de Vasco, mas a terceira pessoa do indicativo no singular do verbo ver, ou, melhor ainda, a segunda pessoa do imperativo.

ros, juntamente com as figuras do texto que os esperam na praia, do testamento de Ana de Peñalosa. A Ilha dos Amores de Camões converte-se na ilha de Ana de Peñalosa, lugar fundador de uma estética orgânica, afectiva e inclusiva, em que se inicia a passagem a uma “bio-cracia llansoliana”, expressão de João Barrento (2011a, p. 18), resultante em boa parte de um desencanto da Europa.

JORGE DE SENA: SINAIS DO MESMO FOGO

Enquanto ocorre esta desconstrução da visão imperialista e colonial que sempre, e em certos aspectos ainda hoje, caracteriza os portugueses em particular e a Europa no geral, em Lisboa, a mesma donde partem e chegam navios no século XVI, encontramos Jorge de Sena perseguido, em vésperas da morte, batendo à porta. Não são adiantados quaisquer motivos ou causas prováveis, mas Jorge Anês “vai ser submetido a interrogatório da Santa Inquisição, e confrontado à verdade previsível da Igreja” (1996, p. 94). Sem pré-aviso, assistimos ao deslocamento de uma figura central no nosso panorama literário do século XX, para o vermos ser queimado num auto-de-fé do século XVI. Como é sabido, Jorge de Sena refugiou-se no Brasil antes de poder ser detido pela polícia do Estado Novo, em 1959, onde se doutorou cinco anos mais tarde com uma tese sobre Camões.

A ironia do texto impõe a pergunta à História: Renascimento, Humanismo, Iluminismo, a queda de Deus às mãos de Kant, Revolução Industrial, a queda da Igreja às mãos do capitalismo e, ainda assim, 500 anos passados, nenhuma dessas coisas foi suficiente para que Jorge de Sena não tivesse que suportar o exílio. Que diferença de natureza existe entre o exílio de Sena, e de tantos outros, assim como a repressão e

a tortura que vigoraram em Portugal durante 40 longos anos, para os autos-de-fé da Santa Inquisição? Não tínhamos, afinal, ganho essa batalha? Talvez não, os Príncipes mudam mas

A necessidade de sondar onde o poder sofre e nos dói é tão imperiosa como a de ver, porque tenho o desejo intenso de esta cosmogonia narrativa nunca seja um império, e que nela abra brechas a minha liberdade humana. Contra mim, também. (1988, p. 39)

No entanto, esta é apenas a leitura mais superficial que se pode fazer da inclusão de Jorge de Sena neste livro. Na verdade, a figura de Comuns deve muito ao poeta português não apenas pelos estudos que publicou sobre ele, mas sobretudo por ter sido dos poucos que procurou ficcionalizar a sua personagem. Refiro-me ao conto “Super Flumina Babylonis”, publicado na colectânea *Novas Andanças do Demónio* (1966)⁷, no qual o leitor acompanha os últimos dias de miséria da vida do poeta épico e que Llansol leu com profunda atenção. Mas o seu fascínio por Sena deriva mais dos seus prefácios, cujas linhas classifica como “abrindo fogo” (2002, p. 132), do que dos seus textos literários. No seu entender, Jorge de Sena faz parte “dos poucos autores do século passado que tentaram ultrapassar «as tentações e os impasses» com que, em todo o Ocidente novelístico e romancista, deparou o nosso realismo” (2002, p. 130). À semelhança de outros, também Sena ficou

⁷ O mesmo conto aparece igualmente numa *plaque* publicada pelas Edições Nova, com o título *Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos* (Porto, 1973). No entanto, é a esta edição que Llansol se refere explicitamente, citando-a, quando escreve sobre Sena nos ensaios sobre estética.

algures preso dentro do paradigma do realismo, o grande inimigo teórico de Llansol. É no Sena ensaístico, sobretudo na sua profícua vertente auto-reflexiva, que a autora vai colher inspiração e empatia para compreender e também ela criticar uma série de conceitos, estatutos e teses há muito vigentes na prática literária portuguesa, tanto ao nível das obras, como, sobretudo, dos seus críticos.

É certo que, pese o exílio do qual só a morte o resgatou, Sena construiu a um mar de distância uma obra ímpar na literatura portuguesa, mas neste instante do texto, à semelhança do que acontecia antes com Comuns, o momento é de reflexão no “jardim que o pensamento permite”:

Sem lume que o aqueça – só que o queime – Jorge Anês já está quase insensível, ao lado de Comuns, já não fala sobre ele sobre a fala; os dois balouçam lentamente sentados no mesmo banco compreendendo que para encontrarem coragem para ultrapassar tal transe se perderam mutuamente no ritmo e no sentido das palavras. Depois só uma voz percute, perguntando, perguntando, indagando o infinito dos lugares comuns: o que era a língua? (1996, p. 98)

Tudo isto se passa num projecto de questionamento da história, assimilando duas paisagens em que, para Llansol, se deveria ter dado uma passagem para a liberdade de consciência que continua vedada: a guerra dos camponeses durante o movimento da Reforma na Europa do Norte, e o início das viagens marítimas para o Oriente. Não por acaso *Da Sebe ao Ser* é escrito em versículos: o livro sagrado é mastigado no sentido metafórico por várias figuras do texto, e, de forma mais literal, pela cabeça de Thomas Muntzer, mas também porque

nenhuma frase coincide com o versículo: as frases atravessam os versículos promovendo o leitor a estar constantemente a reiniciar a leitura devido à marcação formal do versículo. Em resultado, o livro está sempre a escrever-se, reafirmando a cada leitura “um deslocamento silencioso para a essência” que faz dele “uma longa metonímia da História” (Guerreiro, 2011, p. 133). No final, encontramos-nos com uma nova batalha, a dos bandos de marginais, pobres, foragidos, perseguidos, oprimidos que se juntam para transpor a sebe até ao ser. Mas aqui, já não há sangue nem feridos, nem vencedores nem vencidos: “Só as palavras se combateram” (1988, p. 158).

PESSOA: O DESDOBRAR DO CORPO PARA O SER

A partir daqui, a obra de Llansol toma, de forma mais assertiva que antes, uma direcção inequívoca na procura do ser, que, na nossa tradição, tem em Fernando Pessoa e Vergílio Ferreira os seus principais representantes. A figura de Pessoa, como Aossê, que surge nos cadernos de Llansol desde os anos 70, assume uma preponderância decisiva uma vez que a luta pela liberdade de consciência, a luta dos atentos, não pode vingar sem o dom poético. Em *Causa Amante*, Dom Sebastião passava a ser um dom, e por influência de Espinoza e da arquitectura do jardim, um dom arbusto. Mas esse dom estava ainda marcado pela nostalgia e pela culpa, e, regra geral, os sentimentos que projectam passados não têm muito futuro na obra de Llansol. O dom de que se precisa agora é um dom alegre, que manifeste vida e que chegue aos outros. Por isso, o Pessoa de *Lisboaleipzig*, sem nunca deixar de ser o poeta nacional da *Mensagem*, é muito mais Alberto Caeiro, muito mais próximo da natureza e que prefere “Ver com olhos e não com as páginas lidas”. E é da Lisboa dos eléctricos, tão fami-

liar quando se evoca a imagem do poeta, que Aossê irá viajar a Leipzig, fazendo-se ele próprio ponte entre estas duas paisagens constantemente sobreimpressas. Mas não é Caeiro quem chega a Leipzig, é muito mais Álvaro de Campos, o poeta dos sons, o que consegue perscrutar Bach e o seu órgão na cidade.

Este encontro entre Aossê, Fernando Pessoa, poeta solitário, sem esposa nem filhos e a numerosa família de Bach, três séculos adiantada, propõe-se a muitas metas: retomar o ponto de partida na procura da liberdade de consciência, devolver a Pessoa a alegria que ele não teve, reconduzir o estilhecimento heteronímico ao corpo do qual Pessoa sempre fugiu. O regresso ao corpo, como retorno ao ser de um poeta como Pessoa, far-se-á não através da sua figura mas pelo texto que ascende, por fim, a figura. A partir do “encontro inesperado do diverso” cujo ponto máximo se atinge em *Lisboaleipzig*, será o próprio texto, que em várias ocasiões tinha ensaiado essa possibilidade, quem se tornará figura central dos livros de Llansol. Mas o que nos diz tudo isto sobre a construção da tradição em Llansol? Sobre livro, autor, texto ou ser?

Em primeiro lugar, a escolha de figuras centrais no panorama português, por oposição às elencadas no panorama alemão, pode ser um indício de que a recusa expressa pela autora na entrevista a princípio citada, pode não ter sido claramente conseguida. Note-se que a leitura das margens tanto d’*Os Lusíadas*, como da *Mensagem*, como de *Andanças de Deus e do Demónio* de Jorge de Sena, indicam não apenas atenção mas verdadeiro interesse em questionar essas obras e esses autores, interrogando-os o mais directamente que é possível, retirando-os da história e trazendo-os para o livro, colocando-os lado a lado, frente a frente, tendo apenas as suas obras como armas. E recordando, a cada passo, a tese de Benjamin

“não há documento de cultura que não seja também um documento da barbárie” (2012, p. 134). A única forma que o texto tem de não se tornar documento, e portanto, história, é torna-se ser, e portanto, vida. Vida: é este o sentido da tradição em Llansol.

E como é que essa vida do texto choca com a nossa, no mundo? Numa das últimas entrevistas, o filósofo Emmanuel Levinas dizia isto:

Penso que, no grande medo do livresco, se subestima a referência “ontológica” do humano ao livro que se toma como fonte de informações, ou como um “utensílio” para aprender, como um manual, quando é, na verdade, uma modalidade do nosso ser. Com efeito, ler é manter-se acima do realismo – ou da política – da preocupação por nós mesmos, sem desembocar contudo, nas boas intenções das nossas belas almas, nem na idealidade normativa do que “deve ser”. (2013, p. 11)

Esta passagem encontra-se copiada do francês no diário *Finita*. Reflecte por um lado, uma certa ideia de organicidade muito procurada por Llansol, e, por outro, atribui ao livro um papel identitário, autónomo e simultaneamente relacional, não apenas em relação ao sistema literário, como já entendido antes por T. S. Eliot no seu famoso ensaio, mas também em relação ao mundo e sobretudo à vida concreta de todos e cada um de nós.

Neste breve e sempre lacunar balanço sobre algumas das possíveis leituras da tradição portuguesa compreendidas na escrita de Maria Gabriela Llansol, julgo que se pode sublinhar não apenas um conhecimento profundo das obras, mas igualmente de parte da exegese crítica das mesmas. Mas

uma interrogação profunda e contínua tanto das obras como dos seus autores, que a leva a perscrutar de forma por vezes subversiva os elementos principais das mesmas, e paralelamente as ausências, os seus espaços em branco. No fundo, trata-se de uma recuperação dessa restante vida riscada tanto dos livros como da história. Esta contínua interrogação que, pese à tendência mais teórica e ao pendor filosófico poético que se verifica nos livros que se seguem a *Lisboaleipzig*, não irá abandoná-la até ao fim da vida. As perguntas que se vão formulando e reformulando ao longo da obra vão, paulatinamente, ensaiando tentativas de respostas que convivem, discutem e nalguns momentos combatem entre as muitas páginas já publicadas.

Voltando ao título, e procurando também eu uma possível tentativa de resposta, talvez uma tradição se construa mais na restante vida do que na que ficou escrita. É mais jardim e menos edifício de biblioteca. Mais casa do que caminho. Mais confronto do que conforto, já que ler é *manter-se acima do realismo*, é aprender a estar de pé. No fundo, “é ser chamado a um combate, um drama” (Llansol, 2000, p. 10).

BIBLIOGRAFIA

- BARRENTO, João. 2011a. «Maria Gabriela Llansol: Europa em sobreimpressão». Em *Europa em Sobreimpressão – Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 15-30. Lisboa: Assírio e Alvim.
- _____. 2011b. «Os filhos do nada: Rebeldes, visionários, iconoclastas». Em *Europa em Sobreimpressão – Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 89-112. Lisboa: Assírio e Alvim.
- BENJAMIN, Walter. 2012. «Teses sobre a filosofia da história». Em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, traduzido por Manuel Alberto, 131-41. Lisboa: Relógio D'Água.
- GUERREIRO, António. 2011. «As fábulas da História». Em *Europa em Sobreimpressão – Llansol e as dobras da história*, editado por João Barrento, 132-36. Lisboa: Assírio e Alvim.
- LEVINAS, Emmanuel. 2013. *Ética e Infinito*. Traduzido por João Gama. Edições 70.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Lisboa. *Um falcão no punho – Diário 1*. 1985: Rolim.
- _____. 1987. *Finita*. Lisboa: Edições Rolim.
- _____. 1988. *Da sebe ao ser*. Lisboa: Rolim.
- _____. 1996. *Causa Amante*. 2.^a. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. 2000. *Onde vais Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. 2001. *A restante vida*. Porto: Relógio D'Água.
- _____. 2002. *O Senhor de Herbais – Breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*. Lisboa: Relógio D'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela, e João Mendes. 1995. «O Espaço Edénico». Em *Na casa de Julho e Agosto*, 139-68. Lisboa: Relógio D'Água.

NOTÍCIA DA DESCOBERTA DE
UMA NOVELA PASTORIL
PORTUGUESA DESCONHECIDA:
OS DESENGANOS DE FLERÍCIO

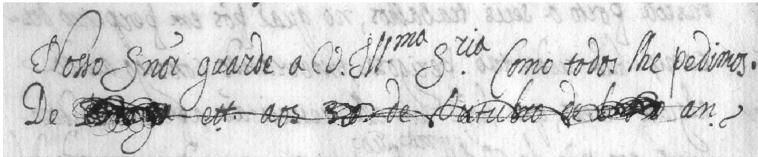
Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Universidade do Porto

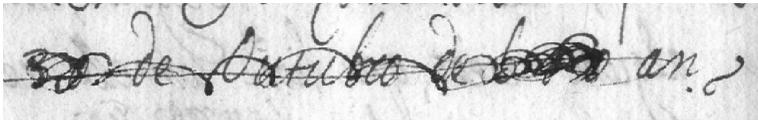
Muitas são as surpresas que ainda ocultam as bibliotecas portuguesas entre as suas estantes, sobretudo no que diz respeito aos fundos manuscritos, ainda tão virgens e inexplorados. E entre elas, não há nada mais satisfatório do que descobrir documentos esquecidos durante séculos que ajudam a preencher lacunas no estudo da história da literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII.

Hoje, felizmente, podemos contribuir para o incremento do acervo literário lusitano graças à descoberta de um manuscrito que conserva uma novela pastoril inédita e desconhecida por parte dos investigadores. Trata-se dos *Desenganos de Flerício*, de cujo autor, um tal de Felício de Araújo, natural de Braga, ignora-se quase tudo, excepto o seu lugar de origem, como ele próprio diz no frontispício da obra. Nem João Franco Barreto (ca. 1648), nem Diogo Barbosa Machado (1741-1759), duas das autoridades principais no que se refere aos estudos bibliográficos, dizem nada sobre ele. Do mesmo modo, os arquivos históricos nacionais também guardam silêncio sobre a sua identidade, pelo menos de momento.

Esta interessante obra, que foi escrita, segundo confissão do autor na dedicatória, durante quatro meses, acabou de se redigir, ao que parece, a 30 de outubro de 1640, isto é, quase um mês antes da Restauração da Independência de Portugal, que, como se sabe, teve lugar no dia 1 de dezembro. Dissemos que parece ser assim, porque tanto o nome do autor como a data do final da dedicatória aparecem tão riscados, que quase não dá para perceber, nomeadamente os três dígitos correspondentes ao ano, segundo se pode ver na seguinte imagem:



Mas se atentarmos mais neles, poderemos ver que o primeiro e o último números são sem dúvida o “6” e o “0”, respetivamente, enquanto que o segundo, apesar dos abundantes rabiscos, se trata de um “4”



Isto é corroborado não só por uma análise do manuscrito *in situ*, como também por uma série de dados históricos, que veremos mais adiante, e que nos ajudam a aceitar, portanto,

o ano de 1640 como o da sua redação. Data que faz com que esta novela pastoril seja o epígono deste género literário em Portugal (Mulinacci, 1999).

Felício de Araújo dedicou o seu texto a uma pessoa muito relevante da primeira metade do século XVII: o Ilmo. e Rvmo. Sr. D. Rodrigo da Cunha¹, arcebispo de Lisboa. De facto, quando encontrámos esta alusão a uma tão alta figura da cultura lusitana no catálogo dos manuscritos da Biblioteca Pública Municipal do Porto (Catálogo, 1893), suspeitámos que por detrás dela devia esconder-se uma obra importante, posto que da Cunha era conhecido, entre outras coisas, pelo seu labor de mecenato cultural neste período.

Nascido em 1577, em Lisboa, destacou-se em diferentes âmbitos sociais. Foi um eminente eclesiástico, escreveu obras historiográficas e, para além disso, teve uma atividade política muito ativa, sendo considerado um dos libertadores da pátria pelos portugueses, e um traidor e “segundo don Oppas” (López-Salazar, 2017)², por parte dos espanhóis. Filho de D. Pedro da Cunha, comendador de São Martinho de Dornes, da Ordem de Cristo, e da sua segunda mulher, D.^a Maria da Silva, formava parte da família dos morgados de Tábua. Estudou Gramática e Retórica nos colégios da Companhia de Jesus, entre Coimbra e Lisboa. Na primeira cidade obteve o grau de doutor em Cânones, em julho de 1604, sendo membro do Tribunal do Santo Ofício quatro anos mais tarde. Em

1 Os dados mais atuais sobre a biografia de D. Rodrigo da Cunha podem consultar-se em López-Salazar (2017) e Carvalho (2015). Para mais informação sobre esta importante figura da cultura portuguesa, veja-se a bibliografia final.

2 Agradecemos à professora López-Salazar pela sua gentileza de nos enviar o seu trabalho ainda no prelo.

1608, em agosto, o Inquisidor-geral, D. Pedro de Castilho, nomeou-o deputado do Tribunal de Lisboa, para chegar depois, em 1615, a converter-se em inquisidor da Mesa de Lisboa. A 6 de julho deste último ano, passou a ser bispo de Portalegre (1615-1618), cargo que abandonou, em 14 de abril de 1619, para ser o novo bispo do Porto (1619-1627). Durante o seu episcopado nesta cidade, da Cunha começou a sua carreira como escritor com a publicação, primeiro, de uma *Resolución de lo que se ha de hazer para ganar el jubileo de nuestro muy santo Padre Gregorio XV, año de 1621*, e, depois, de um *Catálogo e história dos bispos do Porto*, dedicado, em 1623, a D. Diogo Lopes de Sousa, 2.º conde de Miranda.

Mais tarde, a 27 de janeiro de 1627, o papa Urbano VIII concedeu-lhe a nomeação de arcebispo de Braga, cargo que desempenhou até 3 de dezembro de 1635, tempo durante o qual escreveu a Primeira e Segunda partes da *História eclesiástica dos arcebispos de Braga* (1634-1635). Depois, a pedido do rei católico, o próprio papa voltou a lembrar-se do eclesiástico português para o nomear, desta vez, arcebispo de Lisboa (1635-1643), apesar de algumas reticências iniciais devido ao facto de aquele ter defendido a primazia da cidade minhota sobre a capital lusitana, tendo entrado num dilema pessoal que acabou por esquecer. Na capital lisboeta escreveu a sua derradeira obra, a *História eclesiástica da Igreja de Lisboa. Vida e acções de seus prelados e varões eminentes em santidade que nela floreceram* (Lisboa, Manoel da Silva, 1642).

Dado que da Cunha ocupou o arquiépiscopado de Lisboa entre dezembro de 1635 e janeiro de 1643, ano da sua morte, agora ganha sentido o facto de o número “4” ser o único segundo dígito riscado possível, no ano da data da dedicatória, porque nela Felício de Araújo não deixa dúvida nenhuma

de que D. Rodrigo da Cunha era “arcebispo de Lisboa” no momento em que lhe dedica o livro.

No que diz respeito ao labor cultural de Rodrigo da Cunha, graças, entre outras coisas, à correspondência que manteve com D. Francisco de Portugal, comendador da Fronteira (Portugal, 2015), sabemos que teve uma importante atividade intelectual em distintos círculos eruditos de Braga, Porto, Lisboa e até Madrid. Foi leitor e amigo de poetas, conhecia muito bem a obra de Sá de Miranda, travou amizade com Bernardo Roiz assim como com Fernão Correia de Lacerda, e foram-lhe dedicadas várias edições camonianas (Carvalho, 2015, pp. 32-35). Além disso, teve uma extraordinária biblioteca, enriquecida em consequência da compra dos livros que pertenceram a D. Pedro de Castilho, bispo de Leiria, Inquisidor-mor e vice-rei de Portugal, segundo revela D. Vicente Nogueira, um tanto descontente por esta notícia (Carvalho, 2015, p. 36).

Contudo, um dos aspetos mais interessantes em torno desta figura, e que está a ser redescoberto nos últimos tempos (Carvalho, 2015, pp. 42-56), tem a ver com o mecenato que exerceu na primeira metade do século XVII. Assim por exemplo, o dramaturgo Lope de Vega manifestou repetidas vezes a sua admiração pelo eclesiástico lusitano, a quem chamou, entre outras coisas, “dulce Mecenas de mi rude Urania”, “tú solo de mis Musas Apolo”, “tú siempre mi Mecenas”, “tú, que la mayor circunferencia/ llenas de humanas letras y divinas”, ou “Pastor...que el cayado mayor de Luso empuña”. Adjetivos todos eles que falam da relação tão próxima que deviam manter ambas as personagens, provavelmente na cidade de Madrid.

Neste sentido, também o nosso Felício de Araújo, através do desenganado Flerício, procurou amparo no “maior

Mecenas e seu refúgio na adoração do báculo com que Vossa Ilustríssima Senhoria tem sido maior e crédito religioso de outras muitas mitras” (fól. {1v}), assinando a dedicatória como “criado de Vossa Ilustríssima Senhoria” (*ibidem*). Afirmações que indicam claramente que deveria existir uma ligação, ora pessoal ora profissional, entre Rodrigo da Cunha e o escritor. Devido à falta de documentação a esse respeito, não é possível avançar mais notícias sobre este atrativo tema.

O livro dos *Desenganos de Flerício* contém uma estrutura semelhante a alguns dos romances pastoris precedentes, isto é, divide-se em doze “estâncias”. Uma divisão numérica que tem ligações, em primeiro lugar, com a primeira parte de *A Primavera* (Lisboa, Jorge Rodrigues, 1601), de Rodrigues Lobo, intitulada “Vales e montes” e formada por 12 Florestas; em segundo lugar, com *O Pastor Peregrino* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1608), também do mesmo autor, cujos dois livros estão divididos em 12 Jornadas; e por último, com *Os Campos Elísios* (Porto, João Rodrigues, 1626), de João Nunes Freire, também dividido numa dúzia de “Jardins”. Contudo, é preciso notar que a divisão em doze partes fora feita também pela obra que dá início ao género pastoril no Renascimento europeu, isto é, a *Arcádia* (1504), de Jacopo Sannazzaro, cujo argumento se desenvolve em doze prosas.

No que diz respeito ao cenário em que se desenvolve a obra, de acordo com o que acontece na novela pastoril portuguesa, situa-se em território pátrio ou numa região coincidente com o lugar de nascimento dos autores (Mulinacci, 1999, p. 30)³. Assim sendo, os protagonistas do romance que estamos a

³ *A Primavera* situa-se em Leiria, entre Lis e Lena, enquanto que *O Pastor Peregrino* e *O Desenganado* passam-se nos Campos do Mondego e nas Praias do Tejo,

apresentar mexem-se principalmente nos contornos de Braga, junto dos rios Letes, Leça, Ave, Vizela ou Sousa. É aqui onde têm lugar as principais aventuras das personagens do livro.

Talvez agora devamos ter em conta uma alusão numa das cartas que Francisco de Portugal dirige a Rodrigo da Cunha, datada em 22 de maio de 1622, na qual se fala da Quinta de Santa Cruz do Bispo – em referência a Rodrigo Pinheiro, bispo de Angra, que a ordenara construir – como espaço onde os dois, juntamente com outros amigos, costumavam reunir-se e passar o seu tempo livre rodeados de um entorno idílico, nas margens do rio Leça. Um lugar de recreio, cheio de ramadas, fontes e relvados que o convertiam no refúgio ideal para falar e debater ideias (Carvalho, 2015, p. 31). E quem sabe se não foi aqui onde acudia amiúde o nosso Felício de Araújo às tertúlias que periodicamente organizava o senhor eclesiástico, especialmente durante o tempo em que da Cunha fora arcebispo da cidade portuense. Será que o seu texto, de acordo com o que acontece em muitos romances pastoris, pode ser interpretado como um *roman à clef*, com escondidas alusões ao círculo de pessoas que se reuniam em torno desta quinta? Será que a celebração fúnebre em memória de um desenganado natural do Douro, chamado Ângelo, que aparece no final da obra, tem alguma relação com os anteriores? Infelizmente, a partir

respetivamente; a *Lusitânia Transformada*, de Álvares do Oriente, desenvolve-se em torno da vila de Constança, entre o Nabão e o Zézere; *A Paciência constante*, de Manuel Quintano de Vasconcelos, no vale do Tera, nos arredores de Estremoz; as *Ribeiras do Mondego*, de Sá de Sotto Maior, no rio homónimo; os *Desmaios de Maio*, de Ferreira Figueroa, na mesma área do que a anterior, mais Estela e o rio Ceira; e *Os Campos Elísios*, de Nunes Freire, na região Entre-Douro-e-Minho, nas ribeiras dos rios Leça, Ave e Lima.

dos dados de que dispomos atualmente, não nos é possível desenvolver esta hipótese.

O argumento dos *Desenganos de Flerício* conta como o pastor protagonista que dá nome ao título da obra foge de Braga, a sua cidade natal, como consequência da inesperada morte da sua namorada Elisa, que lhe prometera casar com ele uns dias antes⁴. A partir desse momento, Flerício inicia uma peregrinação ao longo da região minhota para o sul, vagueando a causa de um tão forte desgosto amoroso. Nessa viagem iniciática, à qual se lhe vai unindo gente, assistimos ao encontro do protagonista com outras personagens, nomeadamente pastores, alguns dos quais se encontram em situações de desespero semelhantes à sua.

Assim por exemplo, participa como padrinho nos desposórios entre os pastores Anfrisa e Montano, a cujas extraordinárias festas acodem pegureiros de todos os lugares; assiste ao confronto entre as respetivas famílias do cavaleiro Leriano e a dama Dionisa, opostas a essa relação; ouve uma noite os queixumes de Doriso, que andava à procura do soldado Anteo para se vingar dele porque tinha abandonado a sua irmã Marfida depois de lhe ter prometido o seu amor; ou ainda assiste atónito a um encantamento num bosque, numa cova de onde saem dois gigantes de cristal que lhe vaticinam que não devia desesperar e que a ventura lhe reservara ocasião mais segura para o coroar de flores.

4 A semelhança com a *Arcádia*, de Sannazzaro, é evidente. Não obstante, neste caso o pastor-narrador foge de Nápoles devido ao amor e quando regressa ali descobre a morte da sua amada. Uma história que, segundo os investigadores, se pode interpretar em clave autobiográfica.

Ao longo deste itinerário, a pastora Antea, que se unira a Flerício quase desde o início da novela, apaixonou-se por ele e não hesita em disfarçar-se de pastor para o acompanhar, sem ele saber a sua verdadeira identidade. Mas este disfarce vai criar confusões, nomeadamente na pastora Cíntia, que, por sua vez, fica loucamente apaixonada por Antea, dando lugar a uma situação típica das novelas pastoris, e mais exatamente entre personagens femininas, em que é habitual encontrarmos estas relações ambíguas entre pessoas do mesmo sexo (Mulinacci, 1999, p. 156). Em geral, estas costumam acabar mediante a revelação final da identidade da pessoa disfarçada e com a conseqüente desilusão por parte da mulher apaixonada. Assim acontece neste romance, quando Cíntia pede Antea em casamento e esta revela-se finalmente como uma mulher, impossibilitando desta maneira tal matrimónio.

Contudo, os momentos mais interessantes da novela desenvolvem-se nas últimas quatro estâncias, quando Antea e Flerício atingem o Bosque de Apolo e das Musas, um lugar mágico cujas ruas estavam custodiadas, de um lado, pelas “estátuas dos famosos homens que de Aganipe beberam as águas claras”, e do outro, pelas das famosas mulheres que também “por seus poemas foram conhecidas”, e no fim da rua, sobre um trono, a Fama. Entre as primeiras, destacam-se poetas como Dante, Bembo, Tasso, Ariosto ou Petrarca, enquanto que nas segundas aparecem Fermone, Pola, Teono ou Ipocrália. Para além das fontes tão nomeadas de Cabalina, Aganipe e Castália, aqui encontra-se a Poesia em figura de uma galharda dama, a qual falava em verso e fazia com que todo o vale acordasse ao seu som. De seguida, uma Ninfa conduz as personagens até ao Templo da Fama, onde estavam representados os mais insignes poetas portugueses, todos

com os seus atributos e elementos identificativos. O lugar mais eminente, como não podia deixar de ser, está ocupado por Camões, ao lado do qual estão também Gabriel Pereira de Castro, Francisco Rodrigues Lobo, Sá de Miranda, Diogo Bernardes, o infante D. Pedro, D. Dinis, “com o senhorio a quem deve Lusitânia muitas glórias, pois a honrou com a imitação dos versos heróicos muito de antes que Boscão e Garcilasso, como hoje testemunha um livro seu impresso em Roma”, Francisco de Portugal, Jorge de Montemor, António Ferreira, Paula Vicente ou Violante do Céu, entre muitos outros. Uma seleção de autores que forma parte da procura de um Parnaso lusitano que, como consequência da complicada situação política e linguística da primeira metade do século XVII, estava a tentar configurar-se para fixar o cânone poético do país (Carvalho, 2007). Exatamente o mesmo que estava a acontecer em Espanha com obras tão conhecidas como a *Viagem do Parnaso* (1614), de Cervantes, ou o *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega, que sentiam a necessidade de saber quais eram os clássicos da língua em que escreviam (Ruiz Pérez, 2010 e Vélez-Sainz, 2006). É neste contexto que deve ser entendido o comentário patriótico de Antea antes de se ir embora do templo: “Quantos entre suspiros – disse Antea –, fogem da Lusitânia a vea rica e, esquecendo a mãe que os criou, vão peregrinando terras e vendo climas até falarem na língua estrangeira, despresando a própria, publicando ser limitada pera se excusarem de ingratos!” (fól. 119r).

Uma vez abandonado o santuário, após terem sido feitos prisioneiros por um grupo de uns quarenta bandoleiros comandados por um capitão, que pretendia vendê-los em Berberia caso não chegasse a tempo o dinheiro do resgate que pedia por eles, Antea e Flerício continuam o seu cami-

nho, desta vez junto de Tarso e Leonida, até chegarem ao fundo de um vale, onde contemplam o magnífico Templo do Desengano⁵, arrasado, em ruínas e situado no alto de um monte elevado e fragoso. Esta imagem ruínosa do prédio, tão habitual na literatura barroca – lembre-se, por exemplo, a descrição do Templo da Poesia, da *Lusitânia Transformada*, que simboliza o estado lamentável em que se encontrava esta arte em Portugal –, serve para realçar a vida bucólica frente ao mundo civilizado, que costuma estar representado pela cidade, ou pelo que resta dela (Mulinacci, 1999, p. 35). Ao chegarem ao cume, enquanto ouvem vozes divinas a cantar canções em honra da Natureza e de Deus, “autor de todo”⁶, várias figuras alegóricas, como a Fortaleza, a Esperança, a Firmeza, o Desejo, a Paz, a Vitória, o Trabalho, o Tempo, e a deusa Fortuna com a sua famosa Roda, antecedem a entrada ao paço, e:

suspensos com admiração os quatro pastores, tomaram do misterioso templo a entrada livre e, apresentados por seus ministros, ficaram de si alheos e em si absortos vendo a magestade e o senhorio, a firmesa e segurança com que o Desengano se ostentava; era a nobresa do templo inefável, a soberba de sua pompa a mais sublime, a traça a mais engenhosa que se conformou com exemplar artífice, e por isso mais verdadeira, guardando em tudo

5 Outras novelas pastoris também inserem lugares ligados ao Desengano, sentimento próprio do mundo barroco. Lembrem-se, por exemplo, a Casa de Desengano, nas *Ribeiras do Mondego*, a Fonte do Desengano, no *Pastor Peregrino*, ou a Casa do Desengano, nos *Campos Elísios*.

6 Este sentimento religioso dentro de uma novela pastoril também o achamos na *Lusitânia Transformada*, de Álvares do Oriente, e desenvolvê-lo-emos na futura edição do texto.

o primor com excelência nas partes da Architectura, que são Ordem, Disposição, Ferosura, Simetria, Decoro e Distribuição (fól. 148r).

Absortos perante a contemplação deste lugar, encontram-se logo com o humanizado Desengano, e atados a seu trono, como vencidos, o Engano e o Mundo. Cumpre trazer à colação aqui a sua descrição graças ao seu realismo:

Era o Desengano um velho ilustre, um parto de todos os tempos, a quem descreveram os dias com tinta branca, os anos na cabeleira, sendo cuada fio dela ãa letra de prata, na qual tinha a certidão de sua idade, a qual lhe passara debaixo da árvore proibida o pai das gentes, filho do campo damasceno, não lhe levando o mundo mais que seis dias de idade. Liso papel veneseano era o seu rosto com três arrugas em mea testa, como que por ali se dobrava a carta, e assi como em outro tempo costumou Roma coroar as que mandava, também esta, por ser de Desengano, tinha ãa capela de efímeras e campainhas (fól. 149r).

De seguida, quatro velhos, que eram as quatro estações, precedidos da Sabedoria e da Predicatura, procedem a celebrar a memória de um desenganado, natural do Douro, de nome Ângelo, que, como dissemos anteriormente, é possível que por detrás desta figura se escondesse alguma pessoa real, morta recentemente. Deste modo, este episódio poderia ser interpretado como uma sincera homenagem a ele. Deixando de lado esta suposição, todas as figuras anteriores acabam por dar sepultura ao corpo, enquanto seis ninfas cantam uma declaração de amor a Cristo. Neste templo, o descon-

solado Flerício, que “começava a esquecer seus males”, tem conhecimento da história de mais dois desenganados que se encontravam ali, histórias muito semelhantes à sua: por um lado, Isbela, que, após ter sido “desposada e juntamente viúva de Fínio”, não chegou a atingir os braços do himeneu; e por outro, o galhardo Délio, que, quando ia casar com a bela Aulisa, foi feito cativo pelos turcos berberiscos afogando-se Aulisa no mar, o que fez com que aquele, uma vez livre, acudisse ao Desengano, “aonde só acho firmesa”.

As vidas destas duas personagens fazem Flerício meditar, decidindo finalmente ficar naquele magnífico lugar, dando remate aos seus trabalhos, e, junto de Antea e Leonida, lança ao fogo as prendas e cuidados a fim de fazerem sacrifício das memórias ao Desengano, momento aproveitado pelo primeiro para, além de contar a sua vida até lá chegar, proferir o seguinte discurso:

Venturosos moradores deste vale, que em glorioso descanso e companhia lograis seguramente a dourada idade, livres dos poderes da Fortuna e isentos de suas tiranias, sabei que eu sou um estrangeiro, até de mi tão desconhecido que sou segundo peregrino em minha pátria, por não haver algũa que contra mi se não conjure, pois ainda eu mesmo com meu dano me persiguo pera maior extremo de desgraças; sendo qual tendes ouvido, nasci nas ribeiras do rio Letes, o qual, sendo-o no Paraíso de seus campos, os fas Elísios⁷ assi na frescura e abundância com que os veste como na veneração de suas águas, com as quais cria tantos espíritos ardentes (fól. 162r).

7 Possível alusão à obra de João Nunes Freire, *Os Campos Elísios*, que se publicou no Porto, em 1626.

Após o som de alguns instrumentos a celebrar a “façanha heróica do vencimento de Flerício”:

chegando todos por ordem a abraçá-lo, o coroaram de flores, vestindo-lhe ãa roupa branca roçagante e, sentando-o em um trono de verdura, lhe apresentaram dous escudos: en um deles, pintada a Ferosura humana divinamente com muitas galas e enfeites; no outro, ãa Morte pálida com a guedanha empunhada, pura negação de vida. E topando-se os dous escudos, se rompeo o da Ferosura largando por artefício alguns pós de cinza. Logo passou um andor com ãa figura de cera que representava a Fortalesa, diante da qual ãa tocha ardia, com cujo calor e actividade se ia a estátua consumindo (fól. 163r).

E a partir deste momento, Flerício deixa de ter temores, “tudo era nele segurança e em todos geralmente alegria”, pondo ponto final ao seu sofrimento.

Ao redor desta história de peregrinação amorosa, que pode ser interpretada como um desabafo pessoal por parte do ignoto Felício de Araújo, surgem outros temas importantes ligados ao género pastoril que cumpre assinalar, embora seja de maneira sucinta⁸.

Usa-se uma estrutura híbrida, com mistura ora de prosa ora de verso. A novela é atemporal e a-histórica, sem avanço real do tempo, indicando-se somente alguns momentos do dia, como o pôr-do-sol, a aurora, a sesta ou o *locus amoenus*. Os pastores, penados, desiludidos ou arrependidos, convivem

8 Quando publicarmos a edição do texto, que está a caminho, falaremos mais extensamente daquelas coisas que, por falta de tempo, não o pudemos fazer aqui.

com criaturas mitológicas, como ninfas e deuses que habitam em templos, fazendo uso amiúde dos seus dotes musicais. Entregues à música e ao canto, costumam cantar, ao som da sanfonha, da frauta, da lira, dos arrabis e salteiros, um repertório de composições poéticas que é possível agrupar em dois, de acordo com um critério linguístico: por um lado, em português, em cuja língua se recolhem 79 poemas de diferentes metros, sobretudo romances, cantigas, sonetos e letras; e por outro, em castelhano, na qual se recitam até dez poesias, sendo os romances os mais numerosos. Muitos dos nomes destes pastores são familiares a outras obras pastoris anteriores, tais como Felício ou Antea. A magia e a presença do maravilhoso formam parte da trama da novela, bem como os painéis alegóricos através dos quais não é estranho ver figuras como a Fortuna, a Fama ou o Amor. Do mesmo modo, às vezes os protagonistas assistem ora a grandes celebrações que acabam em magníficos banquetes, ora a cerimónias fúnebres de algum membro do ofício causado quer por morte natural quer por morte violenta. Assistimos também a amores não correspondidos bem como a cenas sanguinolentas provocadas por triângulos amorosos, ambas próprias deste género literário. Entre os primeiros, é preciso notar o caso de Briolanja, pesarosa porque o pastor a quem amava não lhe correspondia, apesar de por ela ser amado. Entre as segundas, cumpre salientar o trio formado por Teodora, que andava atrás de Leonardo, que, por sua vez, gostava de Júlia, e que acaba com a morte da última às mãos da primeira, que também morre assassinada por Leonardo.

Outro aspeto digno de destaque tem a ver com a tão debatida “questão da língua”, perante a qual tradicionalmente existe uma atitude dúplice, isto é, ou a aceitação ou a repulsa.

Entre a primeira, encontramos Nunes Freire, legitimador de uma diglossia literária; no entanto, na segunda está o caso paradigmático de Álvares do Oriente, grande defensor do idioma nacional. No caso particular de Araújo, há uma posição intermédia, isto é, defende o uso patriótico da língua portuguesa, mas não acha mal incluir alguns versos em castelhano compostos pelo seu engenho, “assi por me acomodar com o uso que há neste reino de se cantarem versos castelhanos como por nos ser já quasi própria esta língua, pela muita comunicação de seus naturaes e o exercício que dela temos, e também por variar de algum modo a poesia e contentar aos nossos, a quem sempre o estranho foi maes aceito e melhor admitido”⁹.

Em último lugar, deixámos propositadamente um outro tema que, além do facto de dar a conhecer uma obra pastoril inédita, faz com que esta descoberta seja ainda duplamente

9 Eis o texto completo: “Contudo, porque minha temeridade seja menos culpável, digo que um dos motivos que tive pera esta empresa foi ver os muitos castelhanos que hoje escrevem, e quantos portugueses, engeitando a língua própria, mendigam a estrangeira. Dívida e devida é esta compaxão, pois ‘Amor patriae est pietas quae debetur patriae’; esta dívida pago com o sentimento, e com intentar por meo deste humilde estilo despertar as águias de meu tempo a que, doendo-se da consciência nesta matéria pecaminosa, se animem a não buscar o sol em outra esfera. E se, a troco deste ânimo alcançar maior calúmnia, ‘duplicabitur mihi Corona ad iustitiam’, e, depois de morto, com as sem-razoes dos críticos me será coroa de glória aquele verso de Homero na *Ilíada*: ‘Non illi indecens pugnanti pro patria mori’, posto que não quis refutar por estrangeiros e castelhanos alguns versos próprios, partos de meu engenho, assi por me acomodar com o uso que há neste reino de se cantarem versos castelhanos como por nos ser já quasi própria esta língua, pela muita comunicação de seus naturaes e o exercício que dela temos, e também por variar de algum modo a poesia e contentar aos nossos, a quem sempre o estranho foi maes aceito e melhor admitido” (Prólogo).

interessante. Estamos a falar das duas alusões ao *Quixote* que aparecem disseminadas nas estâncias V e XI, respetivamente, e que convertem este livro num dos primeiros a documentar a receção de Cervantes em Portugal na primeira metade do século XVII. A primeira enuncia-se pela boca do pastor Solino, que, incrédulo perante o sentimento amoroso, confessa a Antea que “essas quintas essências do querer disem que se acabarão com um cavaleiro da Mancha, ao qual, por ser manchego, se manchou e desmanchou o siso conquistando o mundo loucamente” (fól. 49r), em clara referência ao Cavaleiro da Triste Figura, oferecendo, para além de um sentido profético, um tom jocoso no qual destaca o aspeto mais doido da personagem cervantina. A segunda alusão sai dos bandoleiros que tinham cativos Antea e Flerício, quando cantam, embriagados durante a celebração das “Bacanárias”, uns versos divertidos aludindo a três das personagens principais do *Quixote* e, temos de confessá-lo, de difícil interpretação. Eis o texto¹⁰:

Que a Flandes vá dom Quixote,
ou em pelo ou sem pelote,
e que despois Sancho Pança
melhore a pagem de lança;
que Dulcinea del Toboso,
por caso mais espantoso,
seja dama de Madrid,
qué se me da a mí? qué se me da a mí? (fól. 132r)

10 No congresso cervantino que teve lugar em Argamasilla de Alba, entre os dias 23-25 de novembro de 2017, desenvolvemos mais extensamente a importância e interpretação destas alusões e a receção de Cervantes em Portugal durante o século XVII.

Em modo de conclusão, a descoberta dos *Desenganos de Flerício*, do autor bracarense Felício de Araújo, preenche uma importante lacuna na história da literatura portuguesa, posto que representa o epígono da novela pastoril em Portugal, lugar que ocupava até agora *Os Campos Elísios* (Porto, João Rodrigues, 1626), de João Nunes Freire, ou os *Desmayos de Mayo em sombras do Mondego* (Vila Viçosa, Manoel de Carvalho, 1635), de Diogo Ferreira de Figueroa, se tivermos em conta uma determinada tradição filológica portuguesa. Além disso, o texto que agora damos a conhecer é também interessante porque recolhe uma das primeiras manifestações da receção do *Quixote* em terras lusitanas, não o esqueçamos, em 1640. Discordamos, portanto, do comentário que, de maneira manuscrita, escreveu um leitor anónimo numa das folhas de guarda do volume a dizer que a obra é uma “par-voice encadernada”.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- ARAÚJO, Felício de, *Desenganos de Flerício*, Porto. Biblioteca Pública Municipal, ms. 989.
- CUNHA, Rodrigo da, *Catálogo e história dos bispos do Porto* (Porto, João Rodriguez, 1623).
- CUNHA, Rodrigo da, *História eclesiástica da Igreja de Lisboa. Vida e acções de seus prelados e varões eminentes em santidade que nela floreceram* (Lisboa, Manoel da Silva, 1642).
- CUNHA, Rodrigo da, *Primeira e Segunda partes da História eclesiástica dos arcebispos de Braga* (Braga, Manoel Cardozo, 1634-1635).
- CUNHA, Rodrigo da, *PRO Sanctissimi D. N. Papae Pauli V. Statuto, Nuper emisso in confessarios fæminas solicitantes in confessione motæ. solutæ quæstiones aliquot* (Benavente, Apud Matthæum Donatum, 1611).
- CUNHA, Rodrigo da, *Resolución de lo que se ha de hazer para ganar el jubileo de nuestro muy santo Padre Gregorio XV, año de 1621* (1621).
- FIGUEIROA, Diogo Ferreira de, *Desmayos de mayo em sombras do Mondego* (Vila Viçosa, por Manoel Carvalho, 1635).
- FREIRE, João Nunes, *Os Campos Elísios* (Porto, João Rodrigues, 1626). Edição, introdução e notas de António Cirurgião, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *A Primavera* (Lisboa, Jorge Rodrigues, 1601), Lisboa, 3.^a impressão por António Alvarez, 1619. Ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Vega, 2003.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na aldeia e noites de inverno* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1619). Ed. de José Adriano de Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1991.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *O Desenganado* (Lisboa, António Álvarez, 1614). Lisboa, por Mathias Pereira da Sylva & João Antunes

- Pedrozo, 1721. Ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Vega, 2007.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *O Pastor Peregrino* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1608). Lisboa, por Mathias Pereira da Sylva & João Antunes Pedrozo, 1721. Ed. de Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Vega, 2004.
- ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada* (Lisboa, Luis Estupiñán, 1607), introdução e actualização do texto de António Cirurgião, Lisboa, IN-CM, 1985.
- Sermão que pregou o padre Frei Nuno Viegas, carmelita calçado, Lente de Teologia de Vespera no Conuento do Carmo de Lisboa, nas Exequias que ao Illustrissimo E Reverendissimo Senhor dom Rodrigo da Cunha, arcebispo de Lisboa, fizeram os religiosos do mesmo convento, na Sé da mesma cidade, ao 6 de Fevereiro de 1643* (Lisboa, Na Officina de Domingos Lopes Rosa, 1643, Com todas as licenças necessárias). Porto. Biblioteca Pública Municipal, Res.-XVII-A-143(58)[8].
- SOTTO MAIOR, Eloy de Sá, *Ribeiras do Mondego* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1623), nova edição revista e prefaciada por Martinho da Fonseca, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- VASCONCELOS, Manuel Quintano de, *A Paciência Constante* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1622), introdução, edição e notas de António Cirurgião, Lisboa, IN-CM, 1994.

Bibliografia secundária

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La Novela Pastoril Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- BARRETO, João Franco, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, Biblioteca Nacional, ca. 1648. 6 volumes. Lisboa: Biblioteca Nacional, B 1206-1211, vol. V, p. 874v-876r: 874v.

NOTÍCIA DA DESCOBERTA DE UMA NOVELA PASTORIL

- BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O bucolismo português. A égloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988.
- CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., “El origen português de la novela pastoril castellana”, em *Literatura Portuguesa y Literatura Espanola. Injluencias y relaciones (Anejo nº XXXI de la Revista Cuadernos de Filología)*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, Universitat de Valencia, 1999, pp. 327-345.
- CARVALHO, José Adriano de Freitas de (ed.), Francisco de Portugal. *Epistolário a D. Rodrigo da Cunha, bispo de Portalegre, do Porto e arcebispo de Braga (1616-1631)*, Porto, CITCEM-Edições Afrontamento, 2015.
- Catálogo da Bibliotheca Publica Municipal do Porto. 6º Fascículo, litteratura*, Porto, Imprensa Civilização, 1893, p. 20.
- CIRURGIÃO, António, *Fernão Álvares do Oriente – O Homem e a Obra*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- COELHO, Jacinto do Prado, “Rodrigues Lobo: poeta bucólico”, *Aqui e Além*, n.º 2, maio-agosto 1945, pp. 36-40.
- COSTA, P. Avelino de Jesus da, “Centenários natalícios dos Arcebispos de Braga D. Frei Baltasar Limpo e D. Rodrigo da Cunha”, *Bracara Augusta*, Braga, 33 (1979), pp. 67-125.
- FREIRE, José Geraldês, “Temas de actualidade: notícia sobre poesias latinas dedicadas a D. Rodrigo da Cunha”, *Theologica*, Braga, 15 (1980), pp. 442-446.
- JORGE, Ricardo, *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo Biográfico e Crítico*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1920.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.
- LÓPEZ-SALAZAR, Ana Isabel, “D. Rodrigo da Cunha”, em *Bispos e Arcebispos de Lisboa*, Lisboa, CEHR-UCP. No prelo, 2017.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana historica, critica e chronologica, na qual se comprehende a noticia dos auctores portuguezes*

e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação de lei da graça até ao tempo presente, Lisboa Occidental, 1741-1759. 4 volumes.

MULINACCI, Roberto, *Do Palimpsesto ao Texto. A Novela Pastoral Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

PEREIRA, Isabel da Rosa, “No 4º Centenário da morte de D. Rodrigo da Cunha, Arcebispo de Lisboa”, Separata dos *Anais*, II Série, vol. 30 (1985), pp. 269-326.

PORTUGAL, Francisco de, *Epistolário a D. Rodrigo da Cunha, bispo de Portalegre, do Porto e arcebispo de Braga (1616-1631)*, ed. José Adriano de Freitas CARVALHO, Porto, CITCEM-Edições Afrontamento, 2015.

RAMOS, Luís A. de Oliveira, “Os legados do bispo do Porto dom Rodrigo da Cunha”, Porto, s.n., 1979. Separata *Voz Portucalense*.

RAMOS, Luís A. de Oliveira, “Questões e comentários sobre D. Rodrigo da Cunha (1577-1643)”, Separata da Revista *Bracara Augusta*, tomo XXXIII, Fasc. 75-76 (87-88), jan.-dez. de 1979, pp. 3-20.

RUIZ PÉREZ, Pedro (coord.), *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*, Madrid, Abada editores, 2010.

SOARES, Franquelim Neiva, “No quarto centenário de D. Rodrigo da Cunha: três visitas inéditas aos cabidos de Braga e Valença”, *Theologica: revista de ciências sagradas*, vol. 12 (1977), pp. 293-310.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El Parnaso español. Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.

FERNANDO OSORIO DO CAMPO: O DISCRETO COLABORADOR DE BERNARDINO MACHADO NO SEU EXÍLIO CORUNHÊS DE 1927

Carlos-Caetano Biscainho-Fernandes

Universidade da Corunha. Grupo ILLA

1. O EXÍLIO NA CORUNHA DE BERNARDINO MACHADO
Após a baldada revolta de fevereiro de 1927 contra a Ditadura Militar instaurada em Portugal pela sublevação no ano anterior, desde o governo militarista luso foi dada ordem de exílio para o resignado presidente da República. Como outros exilados políticos portugueses, Bernardino Machado escolheu a Galiza. Nos meses prévios à chegada do presidente – que aportou a Vigo em 25 de fevereiro – constituía-se nesta cidade um ativo núcleo de emigrados políticos portugueses e lançaram-se os fundamentos da Liga de Defesa da República ou Liga de Paris¹ (Pereira, 2013, p. 70-71).

Porém, na madrugada do último dia do mês de março desse ano o doutor Machado transfere residência para a

1 “A fundação da Liga de defesa da República ficou a dever-se à iniciativa de quatro oficiais de revolta do Porto, que se refugiaram na Galiza. Aí definiram eles as bases programáticas da futura associação. Corria então, ainda, o mês de Fevereiro. Todavia, depois de terem estanciado aí uns dias, esses militares mudaram-se para Paris. Em 12 de Março já estavam lá. Na capital francesa se fixou definitivamente. Por isso a alcunha de ‘Liga de Paris’” (Costa, 1990, p. 1).

Corunha. Embora o novo cônsul luso nesta cidade referisse que a mudança de residência era motivada por motivos de saúde – “pues los médicos le han recomendado el clima de La Coruña” (*El Pueblo Gallego*, 30 de março de 1927) –, por detrás da sua saída de Vigo estava, em boa verdade, o facto de o Governo português exigir à ditadura de Primo de Rivera o internamento dos opositores exilados a mais de 100 quilómetros da fronteira.

Esta providência veio reforçar o grupo herculino da embrionária Liga de Defesa da República, que resolveu enviar o capitão Jaime de Morais para oferecer o apoio dos exilados corunheses às ações conspirativas da “reviralista” Liga de Oficiais Republicanos². As autoridades ditatoriais portuguesas premuniram os manejos de Morais, e, em vista disso, desvelaram-se as operações concebidas na Corunha e foi malograda qualquer manobra conspirativa conjunta. Diante dessa situação, em agosto, Bernardino Machado determinou encaminhar-se para França.

2. A RECEÇÃO DE MACHADO NA CIDADE

Nesta estada de quatro meses, o presidente foi acolhido na Corunha pela resistência republicana portuguesa sediada na cidade, bem como pelos círculos republicanos galegos – à frente dos quais se colocaram Gerardo Abad Conde, Santiago Casares Quiroga e o presidente da Câmara Municipal, Manuel

² Também conhecida como União Militar Republicana, estava chefiada “pelo destacado militar ‘reviralista’ tenente-coronel António Germano Guedes Ribeiro de Carvalho, natural de Chaves e vitorioso defensor daquela cidade raioita durante as incursões monárquicas dos ‘paivantes’ campados em Vila Verde da Raia correndo o ano 1912” (Pereira, 2013, p. 71-72).

Casás Fernández – e, também, por vultos da reivindicação nacional galega da cidade herculina.

Como relatava o cônsul de Portugal em Montevidéu da altura – Eduardo de Carvalho – numa missiva endereçada a Machado a 19 de junho de 1927, não havia dúvida nenhuma da simpatia de certos sectores da sociedade corunhesa pelos valores republicanos, nem da vontade galega de aproximação aos vizinhos do sul:

Muito estimei o acolhimento que a Corunha fez a V. Ex.^a A Corunha é o centro galego onde temos simpatias maiores, onde o espírito republicano está mais desenvolvido. Quando por ai andei nos tempos antigos, em que os emigrados não éramos nós, notei o mesmo que V. Ex.^a agora observa e até me convenci de que, se a nossa política fosse melhor e mais feliz, a Galiza viria ter connosco (Arquivo da Fundação Mário Soares).

O acolhimento na Corunha foi caloroso desde o primeiro momento³ e a Câmara Municipal nomeou Machado hóspede de honra da cidade por proposta do seu presidente. Este último agendou ainda uma excursão para visitarem povoações próximas como Sada ou Betanços. De mais a mais, o presidente exilado teve parte na vida social da cidade – assistiu à recepção do cônsul cubano na Corunha por ocasião da comemoração da proclamação da independência do país caribenho e foi

3 Elzira, uma das filhas que acompanhava o exílio de Bernardino Machado, descreveu como “ao meio do caminho [de Vigo à Corunha] vieram esperar o Papá um grupo de republicanos espanhóis que nos acompanharam em automóveis até ao hotel” (carta do espólio do bisneto Manuel, reproduzida no seu blogue <<http://manuel-bernardinomachado.blogspot.com.es/>>).

agasalhado por sociedades como o Sporting Clube, o Círculo de Artesãos ou o Casino Republicano – e foi frequente a sua presença na imprensa galega – quer por meio de entrevistas, quer com a publicação de escritos da sua autoria.

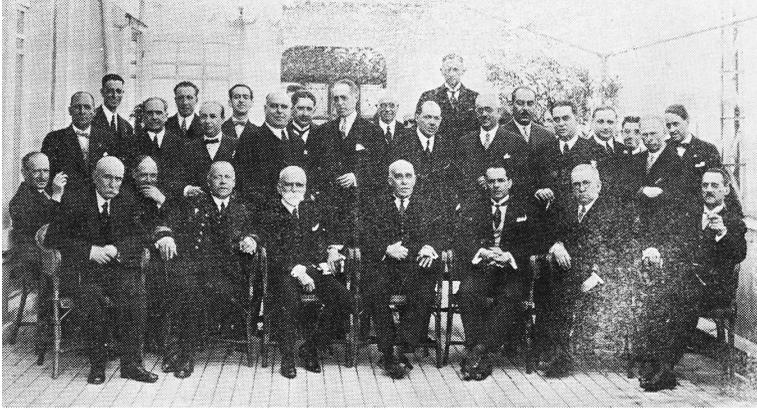


FIG. 1. “Visitó don Bernardino la mayor parte de las sociedades coruñesas donde se le hizo objeto de cariñosos agasajos y donde la agudeza de su talento juvenil, antípoda de su pergeño físico senecto, ha conquistado innúmeras simpatías. Recibió muestras de consideración de las personas más significadas de la ciudad que le ha conferido el título de huésped de honor” (Villar Ponte, 1927). Foto da receção do cônsul cubano na Corunha (*Galicia industrial y comercial*. Ano 1. N.º 14. mai. 1927. p. 19).

Serviram também de grande apoio para Bernardino Machado militares lusos exilados – como o capitão de Artilharia Manuel Vaz de Carvalho – e antigos representantes diplomáticos portugueses entre os quais avultaram Anthero Dias de Alte da Veiga e Carlos Adolfo da Cunha e Vasconcelos – anteriores cônsul e vice-cônsul na Corunha, nessa altura destituídos.

Como já foi assinalado, entre os republicanos herculinos que se preocuparam em atender Machado no seu desterro na

Corunha salientaram-se alguns membros distintos de coletivos comprometidos com a emancipação nacional galega, como António Villar Ponte, Manuel Lugrís Freire ou Álvaro Cebreiro⁴. O presidente português imprimiu neles uma profunda marca, mas com este vínculo, Machado também ficou a conhecer melhor a reivindicação nacional da Galiza e o movimento cultural e político que estavam a desenvolver. Desta maneira, o presidente luso congratulava-se pela agita-

4 Os três galeguistas iriam conservar uma agradável memória do convívio com o presidente muito tempo após a sua passagem pela Corunha. Cebreiro (1903-1956), autor de um retrato de Machado, frequentou o deposto presidente durante o seu exílio em Paris e ainda iria manter contacto epistolar com ele e com a sua filha Elzira: “Do seu Paizinho querido tenho saudades imensas, não esqueço nunca os belos passeios que com ele dei e as belas conversas que com ele teve [sic]. Longe d’ele a sua figura é mais bela ainda e longe d’ele é como mais sentimos o seu valor. Nenhum homem tem influído tanto na minha vida, só eu sei bem quando lhe devo. Para mim tem sido sempre um amigo e um mestre e eu serei sempre para ele um devoto e um amigo certo” (carta datada na Corunha a 8 de novembro de 1929, Museu Bernardino Machado). Durante a estada de Cebreiro em Paris, Lugrís pediu para ele apresentar os seus respetos a Machado: “Rogo-lhe que me faça a mercê de saudar no meu nome ao Senhor Bernardino Machado, a quem não esqueci, e por cuja felicidade fago votos de todo coração” (carta de 3 de maio de 1928, Arquivo da Real Academia Galega). Por sua vez, Villar Ponte (1881-1936), escrevia em janeiro de 1933: “Meu ilustre amigo: Não me tem d’estar obrigado pelas lembranças carinhosas que faço de VEx. É que o bom patriarca português que eu conhecim na Cruña pessoalmente, pois pelas suas obras já o tinha conhecido d’antes, não é dos que possam esquencerse. Inda ando a lembrar aquela fina atenção de VEx. interesando-se pela minha saúde quando estive doente e perto da morte. E as suas cultas e requintadas conversas connosco quando nos honraba com a sua nobre companhia pelo passeio ou no hall do Hotel. Também meus filhos, então unhas criancinhas e hoje já estudantes de 2º ensenho, lembram ao ilustre Presidente d’um Portugal que foi e voltará a ser livre. Desejando-lhe de todo coração um ano moito feliz [...]. Ao Cebreiro fixen presente seu saúdo” (Arquivo da Fundação Mário Soares).

ção cultural que encaminhavam e até pelo “sonho histórico” da Galiza a que aspiravam:

Quem trate de perto com este caroavel povo, tão inteligente e operoso, e conheça bem a brilhante plêiade de espíritos de eleição que ele tem à sua frente, não poda deixar de ver com enlevo como o seu íntimo sonho histórico se vai convertendo, cada dia mais, em ação potente. O seu avanço excede mesmo a acoleração do seu grande desenvolvimento material. A Galiza entrou resolutamente, com todos os seus belos dons nativos, no período fecundo de seu pujante renascimento (Machado, 1927).

3. UMA OUTRA DISCRETA ACOLHIDA

Houve, no entanto, mais uma rede social que se interessou pela sorte de Machado na Corunha e colaborou nos desígnios do presidente desterrado em relação à resistência à ditadura militar e à sua denúncia internacional, mas de que muito pouco se tem falado a este respeito: os círculos maçônicos.

Se não conjuntamente, a sua participação produziu-se pelo menos de maneira individual, visto que determinadas pessoas iniciadas nesta sociedade discreta de presença maciça na cidade da Corunha – designadamente aquelas que mantinham ou mantiveram um vínculo especial com Portugal – trabalharam de mãos dadas com Bernardino Machado, que, por sua vez, teve um percurso maçônico muito relevante.

Nessa altura, a maçonaria estava intensa e largamente instalada na vida pública e atravessava o dia-a-dia dos círculos, sociedades de ajuda mútua, casinos e ateneus corunheses, ao ponto de funcionar como modelo de sociabilidade. Foi focada também a importante função das lojas maçônicas no espalhamento dos valores progressistas nas vilas galegas:

fue la masonería quien vehiculó la ideología y la praxis liberal en Galicia. Más aún, fue también la masonería quien generalizó y propagó el republicanismo [...]. Ayudó, asimismo, a la penetración del socialismo doctrinario. Finalmente, añadimos nosotros, cuando se conozca en detalle la intrahistoria del nacionalismo gallego [...], nos encontraremos con más de una sorpresa al respecto. Es decir, que hoy no puede ya abordarse la interpretación de nuestra evolución política contemporánea [i.e., a galega] sin este referente (Barreiro, 1996, p. 157).

Relativamente às relações das fraternidades corunhesas com Portugal, tem de ser lembrado o facto de alguns coletivos maçónicos galegos terem procurado no século XIX obediências lusas (Valín, 2006, p. 40) e há motivos para suspeitar que certas lojas selvagens⁵ corunhesas – como a misteriosa Hércules – tinham na verdade dependência portuguesa (Vázquez Souza, 2000).

Com efeito, eram iniciados maçónicos uma parte muito importante dos galegos que se relacionaram com o presidente português durante o seu exílio na Corunha – Gerardo Abad Conde, Santiago Casares Quiroga, Manuel LUGRÍS Freire, Ángel Casal Gosenge, Ugio Carré Alvarellos⁶... –, bem como o ex-cônsul Anthero da Veiga⁷ – um importante colaborador de Machado nesta altura na defesa da legitimidade republicana.

5 Designa-se de “selvagem” a loja maçónica que não é reconhecida por uma Grande Loja e, por conseguinte, que não tem dependência nenhuma.

6 Também Álvaro Cebreiro, interessado pela teosofia, uma corrente espiritista defensora de valores comuns com o hiramismo, como a fraternidade universal.

7 No Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca (Espanha) custodia-se uma ficha do Tribunal Especial para a Repressão da Maçonaria e do

O governo militar decretara a dissolução da maçonaria lusa e a clausura de todas as sociedades secretas – que considerava organizações criminosas. Assim sendo, os maçons portugueses também engrossavam a nomenclatura de transterrados.

4. FERNANDO OSORIO DO CAMPO, O CÚMPLICE RECATADO

Numa das fotografias mais conhecidas da estada de Bernardino Machado na Corunha em 1927, para além das filhas Jerónima e Elzira e dos nacionalistas galegos António Villar Ponte e Álvaro Cebreiro, aparece à direita do doutor Machado um homem novo com chapéu-palheta que nunca é reconhecido. Recentes investigações (Biscainho-Fernandes, 2017) identificaram o desconhecido como Fernando Osorio do Campo (1894-1974), um ator corunhês educado em Lisboa⁸ que estivera em 1919 à frente do grande projeto teatral da Irmandade da Fala⁹ corunhesa – o Conservatório Nacional de Arte Galega (CNAG) – e que na altura trabalhava na Câmara Municipal da Corunha e exercia jornalismo nessa cidade.

Comunismo que documenta a pertença de Anthero da Veiga à loja corunhesa “Pensamento y Acción número 11” (1932-1936).

8 Fernando Osorio estudou na Escola de Arte de Representar do Conservatório de Lisboa de 1911 a 1915.

9 A Irmandade da Fala da Corunha foi fundada em 1916 como um coletivo para a reivindicação da língua e da cultura galegas. O seu modelo foi rapidamente secundado em muitas cidades e vilas da Galiza, bem como em capitais com numerosa população galega como Madrid, Porto ou Buenos Aires. Na I Assembleia das Irmandades – celebrada em Lugo em 1918 – estas organizações aprovaram o “Manifesto nazonalista”, documento de que parte o movimento de emancipação nacional para a Galiza.



FIG. 2. A Corunha, 1927. De esquerda para a direita, Jerónima e Elzira (filhas do presidente), Cebreiro, Villar Ponte, Machado e Osorio (Wikimedia Commons).

Machado tinha encontrado Osorio em Lisboa nos primeiros anos da década de 1910: o presidente assistira às récitas no Teatro Nacional da Escola da Arte de Representar (Dantas, 1915, p. 7) – onde Osorio estudava – e até mesmo convidara o alunado da instituição para apresentar os seus trabalhos cénicos em “serões de arte” que oferecera na sua casa. Um destes convites foi recolhido por Fernando Osorio na sua peça *Sem porta nem tranca* quando ainda era estudante dessa escola:

Era então o Bernardino
Dos ministros presidente
Quando deu um salsifré
Todo chic e todo fino
E os rapazes já se vê

Convidou cordealmente (Lemos e Osorio, 1913, p. 8-9).

Como Machado, Osorio era maçom – integrava a loja Hércules, da que ia ser secretário em 1930, e está documentada a sua exaltação ao grau 4.º. Aliás, é factível que mantivesse algum contato com coletivos maçónicos portugueses.



FIG. 3. Cartão universitário de Fernando Osorio, 1935 (arquivo familiar).

Desconhecida até datas recentes¹⁰, hoje podemos constatar a intensa colaboração de Fernando Osorio na edição e

¹⁰ Ernesto Vázquez Souza dera já alguma pista no seu texto “De cânones e cânões: Lugrís, Cebreiro e Bernardino Machado com Fernando Osório ao fundo”, publicado transitoriamente no Portal Galego da Língua <<http://www.pglingua.org/>>.

distribuição em Portugal de textos do presidente a favor da República e contra o militarismo ditatorial que governava o seu país.

O episódio mais importante desta cooperação com o movimento que comandava Bernardino Machado é o da publicação do manifesto *O Militarismo* – da autoria deste último – e a sua atribulada introdução clandestina em território luso. Osorio, juntamente com Lugrís, Cebreiro e Villar Ponte, foram “os responsáveis de que a imprensa de Leandro Carré e Ánxel Casal se atrevesse numa das mais sugestivas aventuras de colaboração com a democracia portuguesa” (Vázquez Souza, 2000b).

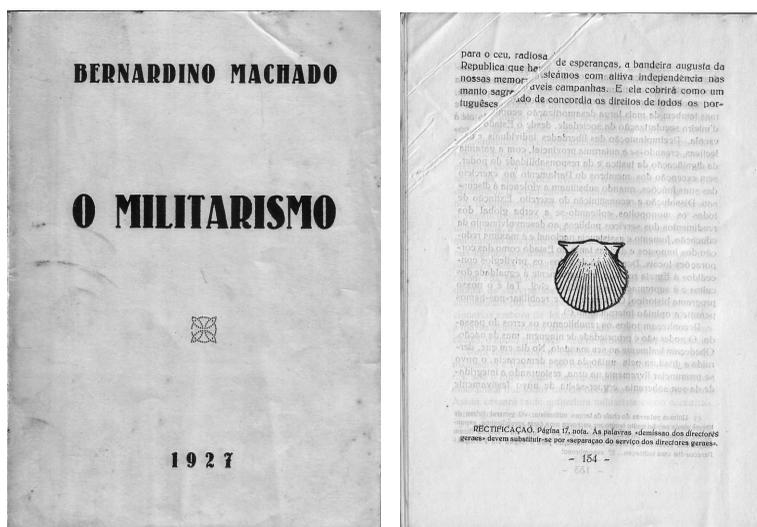


FIG. 4. Mesmo que o volume “apareceu sen pé de imprenta porque fora editado clandestinamente” (Capelán, 1999, p. 27), a concha de vieira do colofão – desenhada por Cebreiro conforme o modelo da usada por Castelao em *O bendito San Amaro* de Cabanillas – é um indício inequívoco do local em que foi impresso.

O manifesto – um “alegato vibrante, disección histórica del sino funesto de todos os militarismos y singularmente de Portugal, que aherroja a la sazón las libertades del país vecino (Blanco Torres, 1933) – foi impresso na Editorial Lar a petição, entre outros, de Fernando Osorio:

– Recuerdo ahora – dice Casal – una tarde en que nos apareció por allí don Bernardino Machado con Villar Ponte, Cebreiro y Fernando Osorio. Quería que le editásemos su obra “O militarismo” que nadie se atrevía a imprimir. Corrimos gozosos la aventura: el libro fue impreso a espaldas de la policía e introducida toda la edición en Portugal (Casas, 1934).

Não pode ser esquecido que nessa altura o governo ditatorial espanhol exercia um férreo controle sobre a produção editorial, aplicando a censura e inspeccionando policialmente a atividade das imprensas.

Contornada a vigilância policial que impedia a edição dum manifesto deste teor, ainda restava o difícil encargo da passagem dos volumes. Para esta tarefa, serviram-se da rede de contatos que Anthero da Veiga, Carlos da Cunha e Vaz de Carvalho tinham nas vilas galegas de Tui e A Guarda, assim como nas portuguesas Caminha e Âncora.

No mês de agosto, quando Bernardino Machado já não estava mais na Corunha, o ex-cônsul Carlos da Cunha informava-o dos movimentos realizados por Fernando Osorio para introduzir os exemplares em Portugal:

Hoje foi a Vigo Osório com um caixote com o seu *Militarismo*: vai recomendado a um amigo meu de La Guardia, com quem tratei a passagem do volume entre La Guardia e Caminha, onde

deve ser entregue ao juiz Moraes Cabral. Agora mesmo tornei a escrever para La Guardia, a dispôr as coisas e a lembrar o pedido. Espero que tudo corra bem e que depressa se faça a sua passagem. O rapaz a quem encarreguei o assunto é sério, inteligente, conhece admiravelmente a fronteira e é sinceramente meu amigo. Como o Virgílio Sobral foi expulso de Vigo, perdendo-se por isso algumas ligações que ele lá tinha, achei conveniente para não se demorar mais tratar do caso por La Guardia (Arquivo de Fundação Mário Soares).

Após várias tentativas, a arriscada operação de passagem em barco foi agendada para a noite de 25 de agosto. O capitão Vaz de Carvalho referia os preparativos numa missiva endereçada a Bernardino Machado – já instalado em Cambóles-Bains (França):

Não tenho escrito a V. Excia. tão somente porque o queria fazer quando pelos menos alguns livros já estivessem em Portugal ou próximos a lá entrarem. Creia V. Excia. que não tenho descorado o assunto mas as dificuldades tem sido superiores à minha vontade. Muitos foram os processos tentados mas todos sem o resultado desejado. Finalmente consegui um que creio satisfará. Acaba de chegar de Vigo o Osorio que foi ali acompanhar uma remessa de 550 e despacha-los daquela cidade para a de La Guardia. Desta cidade saíram para o alto mar, onde passaram a um barquito de pesca que os conduzirá a Âncora e a casa do Juiz de Caminha. [...] Pareceu-me ser um meio seguro e por isso o utilizei. Contudo, aguardemos o resultados pois que já faltam poucas horas, visto que esta noite se fará a tentativa (Arquivo da Fundação Mário Soares).

Na escamoteação marítima participaram o poeta Manuel António e o jornalista Roberto Blanco Torres¹¹, quem relatou o episódio em 1933:

En La Guardia, atravesando el Miño, hemos hecho entonces en pequeños botes un cargamento de centenares de ejemplares de aquel libro, escrito en la emigración por un casi octogenario con el río combatiente de un pensamiento juvenil (Quiero recordar con lágrimas en los ojos al héroe de aquella hazaña expedicionaria, Manuel Antonio, poeta y marinero, segado en flor por esa hoz ciega y sarcástica que respeta tantas vida inútiles). En aquella otra orilla teníamos manos amigas que sembraron aquellos libros como una semilla redentora, en toda la tierra portuguesa (1933).

Com efeito, os livros chegaram à posse do juiz João de Barros Morais Cabral. Uns meses depois, Fernando Osorio lembrava ao próprio Machado o seu desempenho bem-sucedido:

Desde Agosto estou de novo na Corunha e como ao meu regresso fui louvado oficialmente pela forma como desempenhei a minha comissão lembrei-me que a notícia de tal facto, devido ao bondadoso espírito de V.^a Ex.^a lhe havia de agradecer, mas como deixei passar algum tempo sem o ter feito, depois já não me pareceu oportuno (carta de 8 de dezembro de 1927, Arquivo da Fundação Mário Soares).

11 Integrantes ambos da Irmandade Nacionalista Galega (ING), Manuel António [Pérez Sánchez] (1900-1933) concluíra estudos de náutica e Roberto Blanco Torres (1891-1936) era na altura editor-chefe do diário viguês *El Pueblo Gallego*.

As cautelas e o estilo críptico do corunhês são compreensíveis quando se considera que as comunicações podiam ser intercetadas com graves consequências para os seus autores. Ora, restava ainda mais uma encomenda: arrecadar na sua casa os exemplares que não puderam seguir para Portugal. O pedido foi feito por Vaz de Carvalho:

Meu Caro Osorio

Peço o favor de levar para sua casa os livros que não foi possível mandar e que assim ficou combinado com o Dr. Bernardino Machado. Mais peço a fineza de entregar ao Cebreiro os dois livros: “La Vuelta al mundo de um nortista” e “Por terras de Portugal y España”¹². O Dr. Sobral ha de entregar-lhe 11 pesetas que são o que resta do dinheiro que o Dr. B. M. me mandou para despesas; disso o informei (carta de 30 de setembro de 1927, Arquivo da Fundação Mário Soares).

O doutor Machado acompanhou a sorte dos volumes que não tinham transposto a fronteira e numa missiva endereçada a Álvaro Cebreiro interessava-se sobre a situação de Osorio:

Meu Prezado Amigo

Não tenho já ahí nem o Vaz de Carvalho nem o C. de Vasconcelos, que me davam noticias suas, e venho pedirh'as. Como está? D'ahí ninguém me escreve. E estou sem saber da filha do Sr. Abad Conde, a Nini, que adoecera; nem o Fernando Osorio, a quem ahí telegrafei, sôbre um assunto de meu interesse. Substrairão a minha correspondência? O Vilar Ponte, fez mitins? Diga-me de

12 Obras do escritor espanhol Vicente Blasco Ibáñez, ativo combatente anti-monárquico e antiditatorial.

todos. Tão pouco sei nada de nosso Cônsul [Anthero da Veiga]. Cordiaes votos nossos pelos Seus. E creia-me saudosamente. Todo seu, B. Machado (carta datada em Cambó-les-Baines em 6 de outubro de 1917, Busto, 2003).

Por fim, estes exemplares chegaram a Caminha em 11 de outubro, desta vez por meio de uma atribulada operação terrestre. Carlos da Cunha relatou ao presidente este novo sucesso:

Depois de dificuldades inúmeras e de inúmeros sustos – a principal e quasi única dificuldade era a excessiva vigilância desta parte da fronteira espanhola e o tamanho de um dos caixotes – passaram esta noite o Minho os livros e a estas horas já devem estar em mãos do destinatário, o Dr. Morais Cabral, juiz em Caminha, com quem hoje me avistei na fronteira. A única maneira de os fazer seguir o seu destino foi entrega-los a contrabandistas portugueses (os espanhóis negaram-se a prestar esse serviço) que tarifaram os volumes como fardos de alpargatas, pelos vistos a actual unidade da tarifa do contrabando. Creio que as despesas pouco subirão de 300 escudos. Enfim: passaram que era aquilo que importava, e já há mais tempo teriam passado se eu estivesse há mais tempo na fronteira (Arquivo da Fundação Mário Soares).

O exonerado vice-cônsul Carlos da Cunha e Vasconcelos também informou o doutor Bernardino Machado das dificuldades dessa incursão:

Sobre a remessa dos livros, como dizia na minha última carta, conseguiu-se fazê-los passar para Caminha no dia 11 deste mês.

Passaram sem novidade de maior, e fôram entregues ao juiz de Caminha, Dr. João de Barros Moraes Cabral, que reside habitualmente em Âncora. Creia, meu querido amigo, que a demóra, desde que eu vim da Corunha, foi apênas motivada pela excessiva vigi-lância da fronteira pela Guardia Civil e pela conveniência de se passarem juntos os 3 caixotes. E os caixotes tinham sido armaze-nados numa fábrica de serrar madeira, a uns 50 metros da porta da polícia no cais de embarque e do colégio de jesuítas portugueses de El Pasaje, óptimos e dirigentes polícias da Ditadura de Lisboa. Nestas condições a mais ligeira imprudência podia conduzir à sua total apreensão, como aconteceu a uma remessa da *Revolta*, que aqui foi apreendida pela polícia espanhola há mês e medio (carta de outubro de 1927, Arquivo da Fundação Mário Soares).

Após estes episódios, Fernando Osorio manteve o contato com o presidente Machado e – a despeito dos graves proble-mas de saúde da sua esposa – não hesitou em se oferecer para ulteriores incumbências.

Mas agora, em quente e sem deixar perder um só dia, permita-me V. Excia. que lhe faça perder uns minutos com a leitura da pre-sente cujo objecto aparte do consignado ao princípio é o de dizer a V. Excia que me encontro em Corunha onde me tem à sua dis-posição para quanto tenha a bem dispor (carta de 8 de dezembro de 1927, Arquivo da Fundação Mário Soares).

Para evitarem a intercetação da correspondência ende-reçada desde Portugal ao doutor Machado, as missivas dos republicanos lusos faziam escala na Corunha e outras cida-des galegas: “As cartas vão para Espanha, e de lá seguirão para França. Demóram mais, mas vão mais seguras”, relatava

Carlos da Cunha ao presidente no mês de novembro (carta de 9 de novembro de 1927, Arquivo da Fundação Mário Soares). A morada de Osorio pode ter sido uma dessas escalas.

O transvasamento de livros continuou durante meses e não devem ser excluídas outras participações de Osorio nestas tarefas clandestinas. Ainda em abril de 1930, o corunhês estava a colaborar com o presidente Machado:

Excmo. Snr.

De volta de uma comissão de serviço, encontro a sua muito prezada do dia 23 do mês passado e como já passou bastante tempo desde tal data, estou no dever que cumpre com a presente de não demorar um so dia a minha resposta. Procurei ver o Cebreiro e como o não encontrei, sabendo somente que raras vezes sae porque tem uma tia bastante doente penso ir ainda hoje ou amanhã à sua casa para porme de acordo com elle respeito a forma de enviar a V. Excia. os volumes que interessa. Assim é que amanhã ou depois voltarei a escrever a V. Excia. ainda que o faça agora para não impasientá-lo pela demora. Oportunamente recebi o folheto que teve a gentileza de enviar-me, “A Ditadura Clerical Militarista em Portugal”, que aparte do seu valor uma prova seja do espírito cívico e liberal característico de V. Excia. Por aqui esperamos os acontecimentos em uma etapa de grandes esperanças, ainda que desgraçadamente há muitíssimas dificuldades a vencer, sendo uma d’ellas este período de ditadura disfarçada de bons propósitos de restabelecer as liberdades com censura na imprensa e de rigorosa repressão ante cada acto que signifique a verdadeira opinião do pais. Com os meus respeitosos cumprimentos para a sua Excma. família e com a promessa de escrever-lhe de novo immediatamente que veja o Cebreiro fico de V. Excia. Admirador amigo e obrigado (carta de 12 de abril de 1930, Arquivo da Fundação Mário Soares).

Não podemos esquecer, também, que outro ilustre português exilado em 1930 na Galiza, Francisco Cunha Leal¹³, escreveu na Corunha vários ensaios sobre as causas do malogro da Primeira República e em 1931 publicou o volume *Ditadura, Democracia ou Comunismo? O Problema Português* na Imprensa Moret – um local de reunião para os republicanos e maçons corunheses frequentado por Fernando Osorio. Assim sendo, não podem ser desestimados outros desempenhos subsequentes do antigo diretor do CNAG no contexto da oposição democrática à ditadura militar portuguesa desses anos.



FIG. 5. Fernando Osorio – à direita, de casaco claro – com o governador civil García Lavella e Álvaro Cebreiro, entre outros, na Imprensa Moret da Corunha em fevereiro de 1933 (Arquivo particular de Elvira Varela Bao).

13 O militar Francisco Cunha Leal (1888-1970) fora presidente do Ministério, reitor da Universidade de Coimbra e vice-governador do Banco Nacional Ultramarino.

CONCLUSÕES

A correspondência do presidente Bernardino Machado conservada no Arquivo da Fundação Mário Soares (Lisboa) e no Museu Bernardino Machado (Vila Nova de Famalicão), juntamente com as notícias publicadas na imprensa galega da altura, o testemunho do jornalista Roberto Blanco Torres e os espólios europeu e americano de Fernando Osorio do Campo ajudaram a identificar este último como anfitrião e discreto colaborador na Galiza do deposto presidente da República Portuguesa durante o seu segundo exílio. Ainda, foi constatado o intenso labor clandestino de apoio a Bernardino Machado deste ator, dramaturgo, jornalista e funcionário da Câmara Municipal da Corunha – correligionário na maçonaria e fortemente comprometido com os valores republicanos e com o antimilitarismo –, particularmente na atribulada missão de custodiar na Corunha os exemplares do manifesto político *O Militarismo* e, logo depois, fazê-los passar para Portugal numa época de especial vigilância policial dum regime político espanhol solidário com a ditadura lusa.

Igualmente, foi posta a questão – ainda em aberto – da importância da maçonaria nas relações transnacionais ibéricas e apresentaram-se algumas hipóteses que podem subsidiar o conhecimento das relações intelectuais e políticas republicanas entre Portugal e a Galiza.

BIBLIOGRAFIA

- BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón – Prensa masónica en Galicia. In VALÍN FERNÁNDEZ, Alberto; DÍAZ MARTÍNEZ, Carlos, coord. – *Masonería universal, una forma de sociabilidad: "Familia Galega" (1814-1996)*. A Corunha: Fundación Ara Solis, 1996. pp. 157-162.
- BISCAINHO-FERNANDES, Carlos-Caetano – *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*. Ferrol: Embora, 2017.
- BLANCO TORRES, Roberto – Bernardino Machado en el destierro. Una conversación con el insigne repúblico. *Céltiga* (Buenos Aires). N.º 57 (10 mai. 1927) pp. 25-26.
- BLANCO TORRES, Roberto – Una fortaleza que no se rinde. *El Noroeste* (13 jun. 1933).
- BUSTO, Humberto – Epistolario portugués de Álvaro Cebreiro: Bernardino Machado. In AGRA ROMERO, María Xosé; RODRÍGUEZ RIAL, Nel, coords. – *Galiza e Portugal: identidades e fronteiras. Actas do IV Simposio Internacional Luso-Galaico de Filosofía*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003. pp. 305-340.
- CAPELÁN, Antón – Blanco Torres e Bernardino Machado con Manuel Antonio ao fondo. *A Nosa Terra*. N.º 904 (14 Out. 1999) 26-27.
- CASAS, Álvaro de las – La Editorial Nós. *El Pueblo Gallego* (21 set. 1934).
- COSTA, António Luis Pinto da – A primeira frente de oposição à ditadura militar portuguesa: a Liga da Defesa da República ou Liga de Paris. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova. N.º 5 (1990). Acessível em: <<http://hdl.handle.net/10362/6691>>.
- DANTAS, Júlio – *Escola da Arte de Representar. Relatório do director (1913-1914)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1915.
- MACHADO, Bernardino – No Día da Galiça. *El Pueblo Gallego* (24 jul. 1927) p. 3.

SOBRE PORTUGAL

PEREIRA, Dionísio – *Emigrantes, exilados e perseguidos*. Ourense: Através, 2013.

VALÍN FERNÁNDEZ, Alberto – Política, apoio mutuo e República: A masonería provincial coruñesa durante a Segunda República. In ASOCIACIÓN CULTURAL MEMORIA HISTÓRICA DEMOCRÁTICA – *A II República e a guerra civil. Actas do II Congreso da Memoria (Culleredo, decembro de 2005)*. Culleredo: Edicións Embora, 2006. pp. 39-63.

VILLAR PONTE, Antónío – El recreo de D. Bernardino. *El Pueblo Gallego* (3 jul. 1927).

A BORBOLETA DE CHUANG TZU E O SONHO DE BERNARDO SOARES

Chenxi Fu

Universidade da Califórnia - Santa Bárbara

1. O SONHO DECADENTISTA QUE PERSISTE NO *LIVRO DO DESASSOSSEGO*

O *Livro do Desassossego* é um constante devaneio, como confessa o seu autor. Para abordar esse tema, precisamos, antes de tudo, de contextualizar a escrita de Bernardo Soares entre as literaturas anteriores sobre o sono e o sonho. Diferentes de Bernardo Soares, que é voluntariamente insone, os poetas decadentistas e simbolistas ainda vêem no sono uma promessa do sossego que lhes faz tanta falta na vida social.

Os poetas do Neorromantismo destacam intencionalmente o sonho entre as várias faculdades e vivências do Homem, concedendo-lhe um valor de supremacia¹. Procura-se no Neorromantismo uma coexistência saudável e equilibrada da sensibilidade com as faculdades racionais, porque a presença de Graça na natureza, que leva a alma dolorosa ao reencontro com Deus, exige uma relação harmoniosa do Homem

¹ Pereira, 1999, p. 406.

com o universo e consigo próprio. Aí se insere o primado do sonho da poesia neorromântica. Em contraste com isso, a prosa pessoana, que nasce no seio do Modernismo, manifesta um espírito sem precedente: negar Deus como o centro cósmico, confessar abertamente o desprezo e o abandono do racional e do útil, ser perpetuamente cético da plausibilidade de conhecer a verdade e sempre incerto da existência do Eu e do mundo.

O sonho que Fernando Pessoa herda dos seus percursores terá sido o sonho como evasão. Segundo a análise de Liliana Swiderski, persistem no *Livro do Desassossego* os traços centrais do decadentismo *fin-de-siècle*, nomeadamente “tedio, búsqueda de la sensación, anomia, refugio deliberado en el arte y en la experiencia estética, escepticismo, desprecio hacia la vulgaridad, nihilismo, viaje interior” (2001, p. 423). Não faltam fragmentos no *Livro do Desassossego* que exprimem o tédio e o terror frequentes da monotonia da existência vulgar. Como Eduardo Lourenço (2002, p. 160) observa, “não podia fingir que a realidade não existe sob fundo de não-realidade”. Reconhecendo o mundo real sufocante e monótono como um julgamento, um exame diário, Pessoa/Soares também tenta fugir a esse sofrimento através de sonhar. Eis precisamente o sonho decadentista que Swiderski revela no *Livro do Desassossego*, em que “Sólo en sus sueños y fantasías existe un espacio alternativo, secreto, privado, cerrado en sí mismo” (p. 423).

Porém, não devemos negar que, além dos sonhos de ser imperador, viajante, tudo o que não poderia ser no escritório da Rua dos Douradores, há atividades ou paisagens interiores da alma de Pessoa/Soares que são capazes de se confundir com a realidade exterior ou até se erguer como a única verdade

existencial, dominando a realidade que a consciência conhece no estado de vigília. Uma vez, essas meditações metafísicas a que Soares chama igualmente “sonhos” proporcionam-lhe uma experiência de matiz esotérico, pela qual poderá aceder ao mistério de existir; outras vezes, o que o semi-heterónimo celebra como a única realidade são os sonhos transformados em palavras, isto é, a literatura. Trata-se de um sonho superior que tem como matéria-prima tanto a vida como os sonhos. É precisamente nessa prevalência da semiótica, ou seja, a precissão dos simulacros, que notamos um traço pós-moderno que existe no *Livro do Desassossego*.

2. “NÃO SEI SE NÃO SONHO QUANDO VIVO”

– O SONHO DA BORBOLETA

No Bernardo Soares optimista, observamos uma primazia do sonho baseada na alta valorização do sentimento. Como o ajudante de guarda-livros não é ninguém e possui pouco na vida centrada na Rua dos Douradores, reage a essa pobreza da realidade quotidiana com a lógica de que “sonhar é possuir”², possuir não só os próprios sentimentos mas também o psiquismo dos outros membros do ser humano, enquanto “o Universo, a Vida – seja isso real ou ilusão – é de todos, todos podem ver o que eu vejo, e possuir o que eu possuo”³. Porém, o semi-heterónimo há de despertar quando também sonha o provável como os outros, perdendo tudo o que possui no sonho, por mais magnificante que seja.

No entanto, há outros sonhos dos quais Soares provavelmente nunca despertará porque existe neles uma clareza

2 *Livro do Desassossego (LD)*, “Via Láctea”.

3 *LD*, fragmento 326.

eterna que faz o sonhador não ser capaz de distinguir o sonho do mundo empírico: “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais”⁴. Nem reconhece frustradamente o mundo que o rodeia no estado de vigília como a única realidade, nem pretende negar-lhe a existência verdadeira, pois ambos os mundos parecem-lhe ao mesmo tempo realidade e ilusão, por isso “São paralelas” (*ibidem*).

Nesses momentos, desaparece o sonhador otimista que acredita firmemente na necessidade de substituir a existência monótona pelos sonhos impossíveis, exibindo uma mente permanentemente perdida e duvidosa que seriamente questiona se a realidade não é o sonho do *eu* com quem sonhamos.

Estou quase convencido de que nunca estou desperto. Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho [...]. Às vezes, em plena vida activa, em que, evidentemente, estou tão claro de mim como todos os outros, vem até à minha suposição uma sensação estranha de dúvida; não sei se existo, sinto possível o ser um sonho de outrem.⁵

Sendo Fernando Pessoa “menos o raciocínio e a afectividade”⁶, segundo o autoconhecimento do poeta, Bernardo Soares leva a cabo um questionamento radical da existência e da realidade, tendo apenas certeza de que ele não é e não possui nada senão os seus sentimentos. A busca vã da verdade e o questionamento da realidade sem fim suspenderão para sempre o sonhador/pensador no desassossego devido ao seu

4 LD, fragmento 96.

5 LD, fragmento 285.

6 Pessoa, *Correspondência (1923-1935)*, p. 346.

instinto inexorável de meditar metafisicamente no Infinito e à inevitável “ânsia de aprofundar”⁷.

No entanto, Bernardo Soares não parece ter pressa de afastar esse nevoeiro de dúvida e de incerteza. Encontramos fragmentos do *Livro do Desassossego* que apresentam experiências misteriosas e devaneios metafísicos do Sonho, às vezes até com um tom esotérico. Em *Nossa Senhora do Silêncio*, entrevemos uma outra presença, talvez humana, que será a chave para conhecer a Verdade do sonho:

Quem sabe se as paisagens dos meus sonhos não são o meu modo de não te sonhar? Eu não sei quem és, mas sei ao certo o que sou? Sei eu o que é sonhar para que saiba o que vale o chamar-te o meu sonho? Sei eu se não és uma parte, quem sabe se a parte essencial e real, de mim? E sei eu se não sou eu o sonho e tu a realidade, eu um sonho teu e não tu um Sonho que eu sonhe?⁸

Essa série de interrogações abre uma visão de muitas possíveis verdades alternativas àquela que julgamos certa. Como não haverá respostas para essas interrogações, nunca podemos saber ao certo se o nosso sonho é uma ilusão que temos quando dormimos nessa realidade ou a realidade é o sonho do sujeito que sonhamos. O agnosticismo em questão que Bernardo Soares manifesta poderá ter origem na filosofia clássica sobre o conhecimento da realidade, tal como Sócrates, Platão ou Pirro de Élis. Todavia, a expressão dessa atitude, especialmente as interrogações que se articulam em *Nossa Senhora do Silêncio*, interessantemente, parece ser mais aná-

7 LD, fragmento 250.

8 LD, “Nossa Senhora do Silêncio”.

loga a um escrito famoso da filosofia antiga oriental, isto é, o Sonho de Chuang Tzu.

Sendo Chuang Tzu (ca. 369 a.C.-286 a.C.) contemporâneo de Pirro (ca. 360 a.C.-ca. 270 a.C.), constitui um caso raro mesmo na história filosófica chinesa. O nome Chuang Tzu, às vezes também grafado como Zhuang Zi, indica ao mesmo tempo o autor, o título, o narrador e uma personagem do livro que o sábio chinês nos deixa. Trata-se de uma colectânea de textos, ou seja, fragmentos, que contém prosa, poesia, humor e disputa. Entre todos esses trechos fascinantes, o mais conhecido e discutido terá sido o chamado *Sonho da borboleta*:

Once upon a time, I, Chuang Tzu, dreamt I was a butterfly, fluttering hither and thither, to all intents and purposes a butterfly. I was conscious only of following my fancies as a butterfly, and was unconscious of my individuality as a man. Suddenly I awoke, and there I lay, myself again. Now I do not know whether I was then a man dreaming I was a butterfly, or whether I am now a butterfly dreaming I am a man. Between a man and a butterfly there is necessarily a barrier. The transition is called metempsychosis.⁹

É mesmo interessante observar a semelhança da ideia sobre o sonho e da expressão dela entre o génio português do século XX e o filósofo chinês do século IV a.C. Ambos procuram na atividade onírica uma experiência esotérica que revelará o mistério profundo do Ser; ambos pensam na possibilidade de que a nossa vida no estado de vigília talvez seja

9 Chuang, 1926, p. 15.

o sonho do sujeito com o qual sonhamos; ambos exaltam o sonho como uma realidade plausível, perante a qual nunca teremos certeza se a nossa vida não passa de uma ilusão da consciência do sujeito do sonho.

Além de serem igualmente agnósticos, Pessoa e Chuang Tzu também aproveitam, nas respectivas criações literárias, o sonho para fazer uma metáfora da transição da vida para a morte, do ser ao não-ser, da existência conhecida ao mistério incognoscível do Além. Nas palavras do filósofo chinês, é o processo chamado “metempsicose” que separa as duas realidades que a mesma alma experimenta, embora não se saiba qual é a mais real.

Enquanto o conceito de metempsicose se traduz, geralmente, na teoria que admite a transmigração das almas, de um corpo para outro, o sonho da borboleta contado por Chuang Tzu denotará um sentido mais amplo do que isso – a mesma alma ou consciência não se transfere entre corpos de diferentes indivíduos ou seres vivos, mas sim entre o domínio material, aquele que julgamos mais real, e o imaterial ou espiritual, isto é, o sonho. Seja ele um filósofo chinês ou uma borboleta, é a mesma consciência que mantém a coerência das experiências nos dois mundos distintos, apesar do enorme mistério incompreensível que constitui a fronteira entre eles. Como a consciência nunca morrerá, mas apenas transmigra entre diferentes dimensões da existência, e nós não seríamos capazes de discernir qual é a mais real e válida, o sonho de Chuang Tzu, naturalmente, conduz o Taoísmo para uma primazia da liberdade da alma e da estética da vida espiritual, sem se limitar ao espaço e ao tempo em que temos consciência apenas do nosso ser individual muito condicionado:

While they dream, they do not know that they dream. Some will even experience a dream within a dream; and only when they awake do they realize they dreamed of a dream. By and by comes the great awakening, and then we may find out that this life is really an extended dream. Fools think they are awake now, and flatter themselves they know if they are really princes or peasants. Confucius and you are both dreams; and I who say you are dreams – I am but a dream myself. This is a paradox.¹⁰

Por não conseguirmos nunca adquirir o conhecimento da Verdade fundamental da existência, a certeza da realidade não passa de ser uma grande ilusão dos iludidos que se julgam sábios; e, para aqueles que já partilham o mesmo estado de dúvida e de agnosticismo de Chuang Tzu, o que mais importa é a verdade da alma, quer no sonho quer na vida, que “realmente é um sonho estendido”.

Se voltarmos a atentar na teoria do sonho de Bernardo Soares, admiraremos o paralelismo impossível entre os dois pensadores, que chegam à mesma conclusão pelo mesmo caminho de raciocínio:

Desde que possamos considerar este mundo uma ilusão e um fantasma, poderemos considerar tudo que nos acontece como um sonho, coisa que fingiu ser porque dormíamos. E então nasce em nós uma indiferença subtil e profunda para com todos os desaires e desastres da vida. [...] E o nosso próprio sofrimento não será mais que esse nada.¹¹

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *LD*, fragmento 471.

Este fragmento de 21 de junho de 1934, composto um mês antes do último texto datado do *Livro do Desassossego*, pode ser representativo da opinião final de Pessoa/Soares sobre a realidade dividida em vida e sonho, ou vida e morte. Devido à incapacidade e impossibilidade de negarmos que a nossa experiência nesse mundo não é um sonho e somos mais reais nos nossos sonhos, só podemos reconhecer então, suspensos nas dúvidas metafísicas insolúveis, que a Ilusão é absoluta e a Realidade torna-se relativa. Por isso, devemos olhar com indiferença os factos “sólidos” que constituem a nossa existência, o frustrante nada sem sentido, e celebrar a única Verdade da alma/consciência, seja existência empírica ou sonho a sua forma de realização e de manifestação.

Curiosamente, Pessoa/Soares não só desenvolve a mesma indiferença em relação à realidade como conclusão do mesmo raciocínio de Chuang Tzu, mas também afirma nessa “opinião última” que, apesar da mortalidade dos corpos humanos e da natureza incognoscível do mistério da morte, ainda acredita na imortalidade da alma, a qual apenas transmigra, em vez de perecer, de uma dimensão de ser para outra, como virar a uma esquina, isto é, a metempsicose:

Os que morrem viraram a uma esquina, e por isso deixámos de ver; os que sofrem passam perante nós, se sentimos, como um pesadelo, se pensamos, como um devaneio ingrato.¹²

Embora os dois pensadores, muito distantes um do outro no tempo e no espaço, expressem ideias próximas em palavras

¹² *Ibidem*.

quase idênticas – a vida é como um sonho, Bernardo Soares exhibe no livro de cerca de 500 fragmentos mais nitidamente as várias etapas pelas quais evolui a enunciação de que “Toda a vida é um sonho”.

Essas palavras primeiro aparecem no fragmento 70, em que o guarda-livros insone vê com pena e certo desprezo a banalidade humana, simbolizada pelas “costas vulgares” do homem adiante dele, como se fosse o “único consciente” do mundo. Trata-se de um caso relativamente raro no *Livro*, porque neste trecho, o sonho, em vez de ser sinónimo do Sentimento ou da vida alternativa na imaginação, serve como uma ironia e crítica da inconsciência dos seres humanos que passam toda a vida num esquecimento integral da Realidade misteriosa.

Na fase seguinte, testemunhamos uma tentativa de reverter a relação unidireccional entre a vida e o sonho:

Aquela relação que há entre o sono e a vida é a mesma que há entre o que chamamos vida e o que chamamos morte. Estamos dormindo, e esta vida é um sonho, não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro.¹³

Nesse fragmento, conjecturalmente datado de 1931 segundo a organização textual de Teresa Sobral Cunha, a dicotomia continua a existir, dividindo a vida em duas dimensões distintas, só que a posição da realidade e a do sonho ficam trocadas na óptica do sonhador entediado com a vida repleta de ações sem sentido.

13 *LD*, fragmento 178.

E como já verificámos num dos trechos que nascem mais tarde do *Livro*, a alma desassossegada, finalmente, reconhece que é mesmo impossível saber ao certo se a vida é mais real do que o sonho ou o contrário, com “a ciência sempre incerta e a verdade sempre por descobrir”. Inclinado para o agnosticismo, enquanto pondera inutilmente sobre a verdade da existência, chega a perceber que, por mais que pense e sinta a presença misteriosa no outro lado do sonho, só a (sensação da) Ilusão é absoluta – e relativa é a realidade tangível para nós. É neste sentido que podemos “considerar tudo que nos acontece como um sonho”, porque a Realidade é incognoscível, e o que experimentamos na vida e no sonho é, fundamentalmente, sentimento, matéria metafisicamente homogénea que constitui a nossa consciência permanente. Sendo assim, o estado de insónia e de sonhar acordado será a forma mais adequada para se aproximar da Verdade, porque nesses momentos o sonho fornece-nos o ambiente ideal para espreitar por um instante e logo perder a visão vaga da verdade incognoscível e indizível – tudo oculto, tudo suspenso, tudo em dúvida. Por outras palavras, a única conclusão que o sonhador da cidade de Lisboa consegue extrair da vida e do sonho é que a verdade fundamental nunca poderá ser corretamente formulada senão em interrogações, as quais, com todas as hipóteses da Verdade única, fazem-nos ter que abandonar o absoluto e aceitar a relatividade da realidade. Será preciso mais uma vez citar um clássico taoísta que exprime uma percepção análoga do mundo e da verdade: “O Tao do qual se pode discorrer não é o eterno Tao”¹⁴.

14 Frase conhecida da abertura do *Tao Te Ching*, o primeiro e um dos mais importantes livros do Taoísmo, da autoria do filósofo Lao Zi. O termo *Tao* literal-

3. “QUERO SER UMA OBRA DE ARTE” – O SONHO DE ARTE
Como pudemos observar nas citações e análises anteriores, a insónia irremediável e o sonho que até se confunde com a realidade, são ambos a causa e o resultado ao mesmo tempo do Desassossego metafísico de Bernardo Soares. Encarando as interrogações sem resposta sobre a verdade do Eu e do Ser, confessa francamente a sua incerteza, ou seja, a impossibilidade de chegar a uma conclusão satisfatória, e atribui à arte um valor incomparável, cuja criação da Beleza basta para ignorar a questão do real e justificar o próprio ser. Nesta perspectiva, a vida pode parecer insignificante ou até desprezível só porque “A vida prejudica a expressão da vida”¹⁵. A estética prevalece sobre a metafísica em Bernardo Soares, por mais que pondere nos seus sonhos:

Enchi as mãos de areia, chamei-lhe ouro, e abri as mãos dela toda, escorrente. A frase fora a única verdade. Com a frase dita estava tudo feito; o mais era areia que sempre fora.¹⁶

“Encher as mãos de areia, a que chama ouro” terá sido a melhor imagem inventada pelo próprio sonhador que revela a natureza essencial dos seus sonhos evasivos e triunfais de serem apenas uma ilusão, que inevitavelmente resultariam em derrotas quando desce de novo à realidade. Porém, o texto também insinua que existe um outro Bernardo Soares, que assiste com a consciência despertada, cheia de ironia, à tal

mente significa, em chinês, “caminho”, “via” ou “princípio” e, especificamente, no Taoísmo, designa a fonte e a força motriz por trás do Universo.

¹⁵ LD, fragmento 114.

¹⁶ LD, fragmento 221.

tragédia do sonhador Soares, que sofre as altas e baixas “como a criança num balouço”¹⁷. Até observa tudo isso com certa indiferença e *detachment*, e transforma essa “história com histórias, como as *Mil e Uma Noites*”¹⁸ em palavras, a única verdade eterna de que tem a certeza, apesar de todas as incertezas do ser.

No *Livro do Desassossego*, a “única verdade, que é a literatura”¹⁹, é a verdade de uma literatura construída com palavras que são essencialmente simulacros. Dizemos “simulacro” em vez do termo “significante” da ciência linguística ou “sinal significativo” da semiótica geral porque a visão da relação do mundo das palavras com a realidade que Bernardo Soares exprime é mesmo revolucionária, até nos nossos dias. Sendo sonhador supremo e crítico literário, Soares entende a língua como um sistema semiótico, com o qual manufacturamos realidades que nascem de signos sem correspondência à realidade primitiva:

A civilização consiste em dar a qualquer coisa um nome que lhe não compete, e depois sonhar sobre o resultado. E realmente o nome falso e o sonho verdadeiro criam uma nova realidade. O Objecto torna-se realmente outro, porque o tornámos outro. Manufacturamos realidades.²⁰

Neste sentido, nós não fazemos cópias nem imitações da realidade, que simplesmente existe lá, mas a “manufatura-

17 *LD*, fragmento 59.

18 *LD*, fragmento 285.

19 *LD*, fragmento 268.

20 *LD*, fragmento 66.

mos”, realizando uma construção artificial destituída de um modelo original e incapaz de se constituir ela mesmo como modelo original. Essa perspectiva da civilização baseada na semiótica, de facto, vai precisamente ao encontro da definição do simulacro do filósofo italiano Mario Perniola. Chama-se simulacro, em vez de uma cópia da realidade, como na definição platónica da arte, ou qualquer outra coisa, porque constitui uma realidade diferente e independente da realidade empírica que ele simula.

É com os simulacros que Bernardo Soares faz dos seus sonhos uma realidade mais verdadeira e eterna do que as outras. Em alguns trechos, o artista do sonho ainda nos revela explicitamente o processo da “fabricação” da sua literatura do sonho:

a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. [...] A realidade verdadeira dum objecto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. [...] A minha visão das coisas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar.²¹

Assistimos neste texto ao processo de abstracção subjetiva da realidade, que lhe apaga os atributos triviais incapazes de se transformar no Sonho de Arte e que lhe conserva ou até acrescenta os tons da Beleza eterna:

Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. Quem sabe escrever é o que sabe ver os

21 *LD*, “Via Láctea”.

seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina do devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual.²²

Com uma consciência muito lúcida da artificialidade das atividades semióticas da civilização humana, Pessoa/Soares manufactura a sua própria realidade, mais pura e mais fixa do que a empírica, criando sob o nome da literatura uma simulação constituída de simulacros absolutos, que ele chama Sonho.

Para o sonhador estético, a paisagem sonhada, ou “irreal”, por ser fruto da abstracção subjetiva, possui uma beleza eterna, que o sonhador/escritor vê mais nitidamente. Como observa Rosa Maria Martelo, espectadora do “cinema na poesia”, a paisagem interior de Bernardo Soares é, essencialmente, sensação subjetiva esculpida em forma²³. Uma vez, na medida em que essa paisagem interior parece-lhe igualmente clara e real como a exterior, vê as duas realidades distintas com a mesma nitidez e mesmo encanto, que poderá viver ao mesmo tempo as duas ou ainda mais realidades, interseccionando as visões diversas e as vidas múltiplas:

22 *Ibidem*.

23 “Deste modo, o sonho alastra como uma onda de irrealidade generalizada, e as imagens perceptivas são tomadas como emergências *em imagem* de sensações essencialmente subjectivas, embora trabalhadas plasticamente, no sentido em que, como explica Bernardo Soares em ‘Educação sentimental’, é necessário que a sensação ‘se esculpa em forma’ (Soares, 1998, p. 436)” (Martelo, 2012, p. 75).

Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais. [...] As figuras dos sonhos não são para mim iguais às da vida. São paralelas.²⁴

sobreponho o que sonho ao sonho que vejo e intersecciono a realidade já despida da matéria com um imaterial absoluto. Daí a habilidade que adquiri em seguir várias ideias ao mesmo tempo, observar as coisas e ao mesmo tempo sonhar assuntos muito diversos, estar ao mesmo tempo sonhando um poente real sobre o Tejo real e uma manhã sonhada sobre um Pacífico interior.²⁵

Outras vezes, contudo, o processo de fazer dos sonhos uma literatura, ou seja, uma simulação, traz-lhe a experiência de uma realidade não existente mais que real:

Como então me não engano sobre os meus íntimos processos de ilusão de mim? Porque o processo que arranca para uma realidade mais que real um aspecto do mundo ou uma figura de sonho, arranca também para mais que real uma emoção ou um pensamento.²⁶

A realidade manufacturada com simulacros, que se chama literatura ou arte, não só proporciona ao sonhador uma experiência paralela à vida real, mas também é capaz de subverter a realidade empírica, instalando-se como a única verdade. Esta perspectiva bem radical e revolucionária da Realidade, naturalmente, faz os leitores da posterioridade, sobretudo do

24 *LD*, fragmento 96.

25 *LD*, “Via Láctea”.

26 *Ibidem*.

século XXI, se lembrarem da tese sobre simulação de Jean Baudrillard. O ilustre teórico francês descreve-nos a visão de uma era pós-moderna em que os signos, já sem relação direta com o real, são mais reais do que a realidade, situação que ele designa como “hiper-realidade”. No reino do hiper-real, o real e o imaginário colidem-se constantemente um com o outro, apagando gradualmente as diferenças que antigamente distinguem as simulações da realidade²⁷. Como resultado, os simulacros precedem e anulam o real, cujo processo Baudrillard esclarece com uma bela metáfora:

Hoje a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros.²⁸

Apesar de a teoria da simulação do teórico francês servir principalmente como uma crítica social que censura a mediação absoluta da sociedade pós-industrial, não deixa de ser válida para nós detectarmos certo teor da pós-modernidade que contém o *Livro do Desassossego*. O pensamento ocidental desde Platão tem assumido a relação natural entre um objecto verdadeiro e uma imitação ou cópia. Sendo isso a origem e a base da arte e da literatura, uma primeira edição ou uma obra original vale muito, enquanto uma reprodução, ou, até, uma cópia de cópia, vale muito pouco. Porém, uma característica

27 Pires, 2006, pp. 150-152.

28 Baudrillard, 1991, p. 8.

marcante da idade pós-moderna é que os simulacros ganham a sua autonomia, cortando radicalmente a correlação com o real e até precedendo a realidade por eles serem mais reais.

Se conhecemos bem Fernando Pessoa, percebemos logo que o jogo pessoano de heteronímia funciona na base da mesma autonomia. Soares confessa abertamente no fragmento 100: “Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim”²⁹. A escrita do desassossego, que é ao mesmo tempo o palco e a peça do teatro íntimo pessoano, constitui a única verdade para Bernardo Soares, o qual sonha e existe apenas no reino independente de signos. Neste sentido, cada fragmento sobre cada sonho de cada personalidade pessoana é essencialmente um simulacro, e todo o projeto impossível do *Livro do Desassossego* é, afinal, uma grande simulação dos fenómenos internos, o ideal da chamada Arte Pura.

29 *LD*, fragmento 100.

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*, tradução de Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- CHUANG, Tzu, *Chuang Tzu, Mystic, Moralist, and Social Reformer*. Tradução de Herbert A. Giles, Londres, Bernard Quaritch, 1926.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Gradiva, 2002
- MARTELO, Rosa Maria. *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta, 2012.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*. Coimbra, 1999.
- PESSOA, Fernando.
- ___ *Correspondência (1923-1935)*, edição Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- ___ *Livro do Desassossego*, edição Richard Zenith, 4.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- ___ *Livro do Desassossego*, edição Teresa Sobral Cunha, Lisboa, Relógio D'Água, 2008.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*, 2.^a edição, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2006.
- SWIDERSKI, Liliana. «Huellas del decadentismo finisecular en el 'Livro do Desassossego' de Fernando Pessoa», in *Hispanic Journal*, vol. 22, n.º 2 (outono, 2001). Indiana University of Pennsylvania. pp. 413-425.

SILÊNCIOS INCÓMODOS, TRAUMAS (PÓS-)COLONIAIS E OS TABUS NO *TABU* DE MIGUEL GOMES

Cláudia Fernandes

Universidade de Viena

A 62.^a edição da Berlinale, em 2012, assistiu à estreia de *Tabu* de Miguel Gomes, que a partir daí foi recebido tanto pela crítica internacional como pelo público com grande entusiasmo. Nesse certame, foi premiado pelas suas características inovadoras com o Prémio Alfred Bauer, sendo igualmente galardoado pelo prémio de melhor filme pela Associação Internacional de Críticos de Cinema. Desde a sua estreia que o filme foi recebido também tanto pela crítica internacional como pelo público com grande entusiasmo, sendo possivelmente o filme português com maior distribuição das últimas décadas.

Tabu, todo ele filmado a preto e branco, desdobra-se em três partes: um prólogo, a 1.^a parte que dá pelo nome de “Paraíso Perdido” e a 2.^a parte que é intitulada de “Paraíso”. Estas opções de realização fazem com que *Tabu* dialogue com a obra homónima de F.W. Murnau de 1931, que o realizador pretendeu homenagear (Pereira, 2016, p. 336). No entanto, segundo Paulo de Medeiros outra leitura poderá ser feita no sentido da comparação temporal da época em que o filme foi lançado e a década de 30, pondo em evidência e simulta-

neamente em causa as relações de poder, culturais e políticas entre centro e periferia (Medeiros, 2016, p. 205-206). A obra de Murnau consiste numa referência do cinema mundial e articula-se em duas partes “Paradise” e “Paradise Lost”, que se desenrolam em dois espaços diferentes. *Tabu* de Miguel Gomes segue esta mesma estrutura, mas tem como ponto de partida um “Prólogo” que reencaminha o espectador para África num passado remoto, num período monárquico, onde a personagem principal é um explorador europeu que, face às agruras da sua vida amorosa, acaba por se lançar a um lago de crocodilos. Este Prólogo serve de introdução ao filme, apresentando muitos dos ingredientes-chave que mais tarde o espectador verá desenvolvidos entre as 1.^a e 2.^a partes, o “Paraíso Perdido” e o “Paraíso”. No entanto, no início, o Prólogo surge como se fosse um filme que é visto por uma das personagens no cinema e é esta cena que serve de ponte para o enredo principal e para a 1.^a parte, o “Paraíso Perdido”. Aí, o espectador é transportado para a actualidade num espaço urbano ou suburbano em Lisboa, onde se encontram três mulheres mais velhas que contracenam entre si: Aurora, Santa e Pilar. Numa dinâmica própria, as três coabitam o mesmo espaço e interagem umas com as outras de forma por vezes mais harmoniosa, por vezes mais desaguisada. Porém, a morte de Aurora proporciona a chegada de uma personagem masculina, o Senhor Ventura, que revela ser a chave para a compreensão de toda a trama. O relato do passado de Aurora pelo Senhor Ventura lança o filme para a 2.^a parte, o “Paraíso”. O “Paraíso” situava-se numa colónia portuguesa em África, nos anos 60, em vésperas da eclosão da Guerra Colonial. Neste tempo e neste espaço, o espectador assiste à vida de Aurora e das personagens que a rodeavam (o marido,

os empregados e o próprio Senhor Ventura, que nesta parte é apresentado como Gianluca, e alguns amigos) na colônia. A dinâmica entre Aurora e as demais personagens proporcionam o desenvolvimento da trama e acabam por explicar algumas das suas atitudes na 1.^a parte do filme.

A opção de conceber um filme tripartido permite a Miguel Gomes conjugar várias épocas para se reportar à mesma temática. A correlação entre dois espaços: Europa vs. África ou, mais concretamente, Metrópole vs. Colônia consta implícita ou explicitamente nas três partes do filme. Este constante diálogo entre os dois espaços pode ser visto como o tabu mais abrangente, uma vez que abarca a relação colonial e pós-colonial, não apenas de facto durante o período colonial, mas também a questão das memórias e de práticas de um período em que as colônias já tinham obtido a sua independência.

Nessa medida, será importante referir a condição específica e o papel concreto de Portugal neste contexto. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2002), Portugal ocupava uma posição semiperiférica em relação ao centro real (Europa) e por isso a sua colonização foi também ela semiperiférica, ou seja, um colonialismo subalterno, que se verificava tanto a nível de práticas como de discursos.

A par do conceito de tabu, que será mais adiante aplicado ao enredo do filme, valerá a pena introduzir a noção de silêncio e de trauma. Tabu, silêncio e trauma poderiam formar uma figura geométrica de pendor negativo que prima pela ausência de som, pela interdição ou pela passagem por uma experiência violenta. Qualquer uma destas palavras não seria descabida para título do filme nem para a caracterização do período colonial e pós-colonial português. Todas elas encerram em si fantasmas do passado articulando

a estrutura binária que enformou o pensamento e a política coloniais (nós/ eles; civilizado/ selvagem; metrópole/ colónia). Ao positivarem o que antes era negativo, carregam fantasmas do passado e, conseqüentemente, os significados negativos inicialmente atribuídos, causadores de incómodo pós-colonial, alojados num mesclado de sentimentos confusos ligados não só à revolta, ao ressabiamento ou à desconfiança, mas também à nostalgia, à remissão, à dor, à inquietação e ao remorso. (Ribeiro et al., 2003, p. 15)

Tabus e silêncios foram com certeza meios utilizados pelo Estado Novo para fomentar determinadas realidades e ocultar outras, a questão dos Descobrimentos e das conseqüentes colónias foi uma delas. O Estado Novo procurou reivindicar o papel histórico de Portugal, enquanto promotor da civilização e evangelização dos povos, garantindo que os territórios ultramarinos eram inalienáveis e tentando mostrar internacionalmente que Portugal consistia numa unidade multicontinental: o Império Colonial Português. No artigo 2.º do Acto Colonial de 1933¹, lia-se: “É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendam”; e no artigo 7.º: “O Estado não aliena, de nenhum modo, qualquer parte dos territórios e direitos coloniais de Portugal”. Nesta postura missionária, Portugal justificava as suas pretensões imperiais, de forma quase altruísta e prolongava de certa maneira a época dourada dos Descobrimentos para tempos mais recentes. Por outro lado, ao reivindicar este papel, Portugal tentava obter

1 Acto colonial: Decreto-lei n.º 22.465 de 11 de Abril de 1933.

ou recuperar eventualmente uma posição central existente ou imaginada, assim “o seu papel de mediador dos mundos, que eleva a condição de fronteira de Portugal a um elemento de comunicação e de domínio entre os mundos, papel veiculado por uma imagem duplamente central” (Ribeiro, 2003, p. 7).

Embora o Portugal Ultramarino já não exista, foi esta a perspectiva do Império Português que se manteve na memória colectiva, continuando viva e a ser cultivada, mesmo que inconscientemente. Ribeiro (2003, p. 25) caracteriza-o como o “sossegado Portugal sonâmbulo, sentado nos seus valores de um humanismo e colonialismo descansado”. Não se pretende com isto diminuir os feitos dos navegadores portugueses, de maneira nenhuma. No entanto, continua-se a glorificar as façanhas marítimas de forma desmesurada e sem se referir o outro lado da moeda. Que as viagens de Vasco da Gama ou de Pedro Álvares Cabral foram grandiosas e mudaram o *status quo* do mundo de então, ninguém tem dúvidas, mas houve igualmente acções menos dignas e posturas mais questionáveis de que pouco ou nada se fala, resultando daí silêncios.

Repare-se na omnipresença da imagem dos “heróis do mar” que surge entoada no final do século XIX para alertar e galvanizar o povo para uma situação que punha em causa o Império (o Ultimatum Inglês) e que supera a queda da monarquia. Foi esta mesma marcha militar que foi utilizada para hino nacional pelos republicanos, com uma ligeira alteração da letra, mantendo-se até aos dias de hoje, conseguindo a proeza de sobreviver às várias repúblicas e respectivos regimes políticos. Os “heróis do mar” servem de espelho para o que se pretende que seja a imagem do carácter luso, recorrendo a essas figuras grandiosas, que justificam o “nobre povo” e a “nação valente imortal” do passado e do presente.

Esta comparação não perdeu a sua validade com o passar dos anos (nem dos séculos), bastando para isso atentar num exemplo bem manifesto dessa realidade: A Exposição Mundial realizada em Lisboa, em 1998, que reabilitou grande parte da zona ribeirinha norte de Lisboa, que ganhou vários novos monumentos de referência na cidade como a Ponte Vasco da Gama, a Torre Vasco da Gama ou até o Centro Comercial Vasco da Gama, o Oceanário, o Pavilhão Atlântico e toda uma arquitectura e decoração cuja temática marítima era notória. Celebrava-se, entre outros, o quarto centenário da viagem inaugural de Vasco da Gama à Índia, também por isso o tema geral Expo'98 foi precisamente "Os oceanos – Uma herança para o futuro". Seria fácil estabelecer pontos de contacto com a Exposição do Mundo Português de 1940, mas procurou-se apresentar as diferenças entre o Portugal do Estado Novo e o Portugal democrático. O discurso inaugural do então Presidente da República, Jorge Sampaio, foi bem elucidativo desse facto, tal como José Carlos Almeida (2004, p. 17) recordou: "Portugal fez do mar, o caminho para se encontrar consigo próprio, com os outros, com o mundo [...]. Portugal encontrou no 25 de Abril a democracia, um sentido de abertura e renovação [...]. Encontrou-se de novo com o universalismo, abertura ao exterior, comunicação com os outros [...],] na minha geração nós estávamos orgulhosamente sós. Hoje estamos orgulhosamente com os outros".

Com estes exemplos, pretende-se mostrar que a memória dos Descobrimentos, conseqüente Expansão Marítima e Império Português continua bastante viva no imaginário colectivo português, por isso a consubstanciação do seu fim tornou-se um assunto delicado e daí muitas vezes se preferir o silêncio. Além do peso histórico, ainda se acresce que o fim do

Império surge agregado a um período bastante sombrio, traumático e de memória bastante recente: a Guerra Colonial, o que não facilita a sua verbalização. Por estes e outros motivos, falar-se do fim do Império tornou-se problemático, roçando o tabu. É irónico o assunto da Guerra Colonial fazer parte da história de tantas famílias em diferentes dimensões do conflito e de consistir mais num silêncio talvez incómodo do que num assunto abertamente discutido. Talvez ainda se esteja a superar o período traumático do pós-guerra e a desmistificar o tabu que a Guerra Colonial foi ou ainda é.

No curto trecho do discurso de Jorge Sampaio acima referido é bem manifesto o intuito de Portugal voltar a assumir uma postura europeia que tinha sido esquecida ou mesmo abafada por várias décadas. O facto de Portugal no pós-25 de Abril ter aderido à União Europeia tornou a questão do passado colonial ainda mais incómoda. Portugal durante o Estado Novo nunca se sujeitou às pressões internacionais para dar a independência às suas colónias, sendo estas as últimas a tornarem-se países independentes no continente africano.

O largo intervalo de tempo entre a concessão da independência às várias colónias pelas diferentes potências europeias pode justificar a fronteira ténue entre uma dimensão colonialista e pós-colonialista entre os vários países. Os primeiros estariam mais preparados e maduros para repensar e reajustar a sua perspectiva, enquanto os últimos ainda se encontram a digerir o que lhes aconteceu. Mesmo podendo estar Portugal neste limbo entre a dimensão colonialista e pós-colonialista, o certo é que tanto uma como outra parecem ter sido alvo de um pacto de silêncio. Tal como se mencionou anteriormente, o assunto parece ser tabu ou então simplesmente finge-se que ele não existe, que correu tudo bem, que está tudo bem.

O silêncio pode justificar-se então pela negativa, por se tratarem ainda de feridas abertas que estão em processo de cicatrização ou por outro lado pela positiva, que a integração correu de feição e que não houve problemas de maior, daí não ser necessário falar do assunto. Neste sentido poder-se-ia observar os assuntos pós-coloniais na imagem literal de pós coloniais, ou seja, poeiras coloniais, aquilo que se vai acumulando com o passar do tempo, mas tanto invisível quanto indesejável, que está lá mas não se vê, que não se quer que lá esteja, que se quer limpar para se obter algo limpo.

O exercício que os estudos pós-coloniais preconizam é um diálogo mútuo entre as sociedades colonizadoras e colonizadas redefinindo as relações entre as duas realidades. A relação metrópole – colónia perde a carga hierárquica de sentido único, ganhando uma nova direcção para as influências que se fizeram sentir. “A teoria pós-colonial chama decisivamente a atenção para o facto de que a colonização não transformou simplesmente o mundo colonizado, mas implicou do mesmo passo, uma transformação profunda das sociedades colonizadoras. Por outro lado, a questão pós-colonial desestabiliza a distinção centro-periferia” (Ribeiro, 2010, p. 115). A metrópole também se desenvolveu de maneira diferente por ter tido colónias e esse é um facto que durante muito tempo não se teve em conta, por se concentrar atenções no impacto e nas influências da metrópole para a colónia. De qualquer modo, tendo em conta que Portugal foi uma potência colonial semiperiférica, as suas acções e práticas coloniais também deixaram a desejar. Se Portugal não foi capaz de praticar um colonialismo de forma eficaz, também não terá conseguido preparar as colónias para a sua independência (Santos, 2002, p. 35), o que faz com que a relação pós-colonial não tenha

sido a mesma de outras antigas colónias com outros antigos colonizadores.

Este reajustamento da história de uma forma mais equilibrada encontra no contexto português a tentativa de resolução de vários mitos. Não se tratava apenas da influência do colonizador no colonizado, mas também da imagem do “colonizador português simpático” muito mais amigável que os outros colonizadores de outros países. “A necessidade de revisão da narrativa da história colonial. [...] No caso português, destaca-se frequentemente a necessidade de se questionar a denominada “excepcionalidade do colonialismo português”, que difundiu durante muitos anos a ideia de que a colonização portuguesa foi menos violenta que as outras, sendo antes baseada na mestiçagem” (Restivo, 2016, p. 4). Santos (2002, p. 17) sublinha que a miscigenação não consiste na ausência de racismo, mas sim num outro tipo de racismo.

Todo o processo de reajustamento histórico requer tempo para que ele esteja amplamente disseminado e substitua o que está enraizado na memória colectiva. Obviamente que o facto de estes assuntos envolverem situações traumáticas propiciam assuntos tabus e silêncios que abrandam o desenvolvimento, por implicarem questões delicadas e feridas abertas. Uma possível solução para agilizar este processo poderia ser através da arte. A arte como forma de chamar a atenção para assuntos melindrosos, dinamizando consciências e trazendo para a discussão temas sob a capa da ficção. No entanto, também este exercício ainda se encontra nos seus passos iniciais. Segundo Barreiros (2009, p. 24), citado por Restivo (2010), “o país, de certa forma, se auto-exclui destes debates, talvez porque ainda não tenha feito o processo de anamnese em relação ao seu passado imperial”. José Marmeleira (2011, s/p) ainda vai

mais longe dizendo que “a arte portuguesa não descobriu o fim do império”, reconhecendo, todavia, através de Fernando Dias que “têm surgido coisas interessantes na literatura e no cinema, mas o mundo da arte portuguesa continua a entender o colonialismo e o pós-colonialismo como assuntos difíceis”.

Na literatura (ex.: *Caderno de Memórias Coloniais* de Isabela Figueira, *O Retorno* de Dulce Maria Cardoso, *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes), no cinema (ex.: *A Costa dos Murmúrios* baseado na obra de Lídia Jorge, *Posto Avançado de Progresso* de Hugo Vieira da Silva, *Tabu* de Miguel Gomes) e até em séries de ficção televisiva (ex.: *Conta-me como foi* e *Depois do Adeus*), a temática colonial tem surgido, sendo abordada de forma crítica, o que mostra que há um processo de reflexão e até de amadurecimento em marcha.

O objecto de estudo que propiciou toda esta reflexão foi *Tabu* de Miguel Gomes e é para ele que será dirigido o foco nos parágrafos que se seguem. Neste filme, encontram-se vários temas delicados que proporcionam tabus, *strictu sensu*, ou seja, questões que são interditas à discussão, das quais não se deve nem se pode falar, por serem incómodas. Torna-se num jogo paradoxal de “mostra e esconde” pois, apesar de serem apresentadas ao espectador, são de certo modo silenciadas ou abordadas de forma superficial, mas em duplicado, tanto em “Paraíso Perdido” como em “Paraíso”. No “Paraíso Perdido”, a actualidade reflecte o “cinzentismo” associado à antiga metrópole, talvez até retrate o atraso verificado para quem vinha das colónias. “A metrópole era suja, feia, pálida, gelada. Os portugueses da metrópole eram pequeninos de ideias [...]. Que triste gente!” (Figueiredo, 2015, p. 199). “A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos

aos sábados de manhã, se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos” (Cardoso, 2011, p. 83). Por outro lado, o “Paraíso” era sem dúvida a colónia, numa ideia quase onírica de que África era um espaço perfeito. Trata-se da idealização de um passado, que pode ter a ver com a geografia, mas também com a idade dos protagonistas. A estratégia usada de se recorrer a um narrador que conta o que se passava no “Paraíso” faz com que o espectador tenha acesso a todos os factos através dos olhos do Senhor Ventura (o narrador), o que proporciona uma perspectiva subjectiva dos factos, uma vez que ele poderia escolher o que foi contado e o que foi silenciado.

De seguida serão enumerados e contrapostos vários temas tabus que são mostrados ao longo do filme e que curiosamente surgem nas duas partes (“Paraíso Perdido” e “Paraíso”), sendo retratados em tempos e espaços distintos.

Talvez o assunto tabu mais omnipresente seja precisamente o colonialismo. O colonialismo surge na actualidade contemporânea e suburbana lisboeta (“Paraíso Perdido”) através da relação desfasada entre Aurora (patroa) e Santa (empregada). Ambas seriam retornadas de África, no entanto, em Lisboa, ambas continuam a preencher os papéis hierárquicos que lhes estavam associados em tempos coloniais. Aurora, a patroa branca, Santa, a empregada de cor. Aurora é autoritária e até agressiva verbalmente para Santa, que se preocupa e trata de Aurora com alguma abnegação. Esta mesma relação hierárquica aparece em “Paraíso”, todos os empregados são africanos, enquanto todas as outras personagens são brancas. Apesar de os papéis sociais serem aliados à cor de pele, em contexto colonial, isso não parece estranho ao espectador, nem que seja por parecer uma situação mais harmoniosa

em que cada um está satisfeito/conformado com o papel que lhe cabe, não se verificando também a brusquidão vocabular que se sente quando Aurora fala com Santa na 1.^a parte. Em África, as personagens africanas não passam de figurantes facilitadoras da acção, em Lisboa, Santa – a única personagem de cor – apesar de pouco ou nada falar, tem uma presença muito mais marcante e que estorva em certa medida a vida de Aurora. Na 1.^a parte, Aurora e Santa são retornadas, tal como já foi referido, porém não há palavra sobre essa sua condição, nem sobre o processo de saída de África, nem a chegada a Lisboa. Já na 2.^a parte, refere-se a Guerra Colonial em vários momentos, mas de forma sem importância, por vezes até com um tom anedótico. Por exemplo:

Começaram a correr rumores de revoltas e massacres perpetrados por negros noutra ponta da Colónia. À luz da pacatez da nossa comunidade as notícias pareciam infundadas talvez até irreais. A confirmação de que “qualquer coisa” se passava chegou através de um militar que batia o território em acções de esclarecimento público. Os brancos animaram-se e organizaram milícias, patrulhamento nocturno e exercícios de tiro ao alvo acompanhados de chá e biscoitos. (1:16)

A questão da educação ou, em última análise, da emancipação feminina consiste num outro tema tabu. No “Paraíso”, Aurora surge como uma mulher bastante à frente do seu tempo. Mesmo tendo em conta que nos anos 60 se verificaram vários acontecimentos (desde o uso da mini-saia à pilula anticoncepcional), o filme passa-se mesmo no início daquela década, por ser nas vésperas do conflito colonial, por isso Aurora não cumpriria certamente os preceitos de uma mulher

do Estado Novo. Pelo contrário, ela é apresentada como tendo tirado uma licenciatura, a fazer desporto e com apetência para actividades tendencialmente masculinas, como a caça, e nunca em qualquer tipo de actividade doméstica. No “Paraíso Perdido”, o espectador volta a ser brindado com um anacronismo, o analfabetismo de Santa – que se torna mais manifesto em comparação com a licenciatura de Aurora meio século antes. Santa frequenta um curso nocturno de alfabetização e em casa lê curiosamente *Robinson Crusoe*, que reflecte um texto com assimetrias coloniais. No entanto, na 1.ª parte, a emancipação feminina poderá ser observada por outro ângulo: são três as personagens femininas que dominam as sequências fílmicas, Aurora, Santa e Pilar. A dinâmica entre três mulheres da terceira idade consiste no ponto de partida para o filme, sendo as personagens masculinas nesta parte meramente acessórias (o amigo de Pilar e no final o Senhor Ventura). Apesar de Aurora ser o elemento aglutinador do enredo, Pereira (2016, p. 339) chama a atenção para a simetria dos papéis de Santa e Pilar:

Pilar é branca, Santa é preta. Pilar reza, Santa fuma. Pilar aconselha Aurora, Santa remete-se ao silêncio. Pilar preocupa-se com as coisas, Santa mostra indiferença. Resumidamente, parece que Pilar quer ser uma santa, procurando ser uma boa cristã em tudo o que faz, enquanto Santa se comporta como um verdadeiro pilar de resistência e estoicismo, face aos abusos de Aurora.²

Outro tema tabu que se apresenta como duas faces da mesma moeda consiste na dicotomia solidão vs. ausência. No “Paraíso

2 Tradução da autora.

Perdido”, Aurora, Santa e Pilar são personagens solitárias, todas elas sofrem de solidão, apesar da companhia que acabam por fazer umas às outras, trata-se de solidões paralelas. Enquanto Aurora e Santa vivem vidas fechadas sobre si mesmas, Pilar é a única das três que parece mais activa, sociável e até expansiva. Porém, todas as actividades que leva a cabo não a preenchem, não a recompensam, nem a fazem sentir-se acompanhada. Seja a participar em manifestações, a ir ao cinema com um amigo ou a candidatar-se como casa para acolhimento de uma estudante Erasmus, ela mantém-se só. Neste último exemplo, sente-se a desilusão de Pilar quando a estudante de Erasmus finge não ser a própria para não ir para casa da primeira. No “Paraíso”, a vítima principal da solidão é Aurora, pela morte do pai, pela ausência do marido, pela partida de Gianluca. Por isso, a ausência é uma constante na vida de Aurora, mesmo no “Paraíso”, como acabou de ser dito, mas no “Paraíso Perdido” a ausência toma outras proporções. A filha de Aurora é referida pela mãe inúmeras vezes, mas nunca aparece. Aurora fala da filha continuamente, nunca se queixando da sua ausência, justificando-a até por ser ocupada e viver fora e longe. A grande ironia consiste em que única presença da filha se revela numa enorme coroa de flores aquando do funeral da mãe.

O ocultismo continua a ser um tema tabu pelo mistério que encerra em si. É curioso em ambas as partes ele ser associado às personagens africanas. Na 1.^a parte, Aurora acusa Santa de fazer macumbas contra si. Na 2.^a parte, o cozinheiro-feiticeiro de Aurora prediz o futuro dela nas entranhas de uma galinha. Nesta parte, ainda se faz referência às forças mágicas e espíritos do Monte Tabu.

Um outro assunto que conserva o rótulo de tabu é o jogo e mais uma vez ele ocorre em vários momentos do filme, sem-

pre associado a um comportamento problemático e como causa de má fortuna. Aurora, no “Paraíso Perdido”, é a única que aparece efectivamente num casino a jogar e a perder dinheiro. Pela forma como ela é apresentada, Aurora surge retratada como uma velha louca, a jogar a fortuna no casino. No “Paraíso”, o espectador confronta-se novamente com o vício do jogo em várias personagens principais e secundárias, mas em todas elas como sinal de ruína: o pai de Aurora que perdeu a fortuna no jogo. Gianluca que foi para África para fugir às dívidas do jogo. O dono da casa da piscina que jogava na roleta russa.

A loucura, outro tema tabu, surge de mãos dadas com o jogo e é mais uma vez Aurora que dá mote a esta dicotomia no início do filme. Quando se encontra no casino depois de ter perdido, ela relata uma série de sonhos com macacos e crocodilos. Nesse momento e sem qualquer outro tipo de enquadramento, o espectador facilmente atribui-lhe o rótulo de louca, uma vez que o que ela diz parece não ter qualquer ponto de contacto com a realidade. No entanto, poderá ler-se nesses sonhos a aventura colonial, o desejo pelo exótico que contrasta com a realidade da perda do império na perda do jogo. Na 2.^a parte, os referentes dessas alusões são esclarecidos, no entanto, surgem outras personagens com comportamentos associados à loucura. O tal dono da casa da piscina e a sua família: o pai, como já se mencionou, jogava na roleta, a mãe fugiu de casa abandonando o filho e o marido, e o filho é caracterizado como “fraco dos nervos” e que “em situações de pânico, disparava para outra realidade e como D. Quixote investia sobre inimigos invisíveis”. A própria Aurora dispara sobre Mário, um amigo de Gianluca, num acto de loucura. Além disso, a banda sonora do filme, de Joana de Sá, dá pelo

título de “Variações pindéricas sobre a insensatez”, o que permeia a trama com esse tom.

Por fim, o tabu mais óbvio do filme que acaba por ser o menos relevante é o amor proibido. No Paraíso, a relação extraconjugal de Aurora com Gianluca funciona como motor da acção. Os avanços e recuos nesta relação movem o enredo até à fuga de Aurora e conseqüente crime por ela perpetrado, todavia assumido por ele, mas que acaba por se desvanecer no seio do conflito colonial. No “Paraíso Perdido”, Aurora é assombrada por este crime cometido e refere-se frequentemente às suas “mãos de sangue”, revelando a culpa que a acompanhou pela vida fora.

Apesar de se ter focado a primeira e a segunda parte, não se olvide o “Prólogo” do filme, em que muito encriptadamente quase todos estes tabus são apresentados: colonialismo, ocultismo, ausência, solidão, loucura, amor proibido. A personagem do explorador, caracterizado de uma forma ridiculamente colonial, surge sozinho em África numa missão real, onde se encontra com um séquito africano. No entanto, por sofrer um desgosto de amor, ele lança-se num lago onde terá sido devorado por crocodilos e que faz com que o dito séquito cante e dance numa manifestação de alegria muito exagerada.

O crocodilo acaba por ser a personagem silenciosa que é transversal a todo o filme. O crocodilo é o tabu que vai aparecendo estrategicamente. O crocodilo é lugar de memória, o exemplo da adaptação ao meio, da resistência, da ferocidade e da cobiça. O crocodilo pode ser visto também como o próprio sistema colonial, pelo seu poderio que, entretanto, entrou em decadência. O crocodilo aparece com papéis diferentes nas três partes do filme, o “crocodilo melancólico” no

“Prólogo”, o “crocodilo em fuga” no “Paraíso” e a “memória do crocodilo” no “Paraíso Perdido”. A imagem do “crocodilo melancólico” que sofre de amor é bastante paradoxal e até irônica, mostrando que até as entidades mais duras e resistentes podem apresentar as suas fragilidades. O “crocodilo em fuga” no Paraíso é o motor do filme. Tratava-se de um presente a Aurora do seu marido, o crocodilo como animal de estimação, mas foi a sua fuga para casa de Gianluca que proporcionou e desencadeou o caso que os dois mantiveram. Por fim, a “memória do crocodilo” no “Paraíso Perdido” recupera toda a imagem idílica do passado e em última análise evoca o sonho colonial desfeito. O crocodilo acaba por se revelar como símbolo da situação colonial, a sedução e o perigo que nele concentra (Medeiros, 2016, p. 207).

Todos os tabus apresentados no filme são aspectos que ainda hoje continuam a causar algum incômodo, daí ser mais conveniente não serem abordados. Não se fala, não se pergunta, não se discute – mantém-se o silêncio, mas é um silêncio inconveniente. A arte pode ser terapêutica e poderá funcionar como gatilho que desencadeia a reflexão e o debate para questões que continuam a fazer parte do quotidiano, apesar da distância temporal dos factos. *Tabu* de Miguel Gomes é um caso exemplar de como a arte pode servir como meio para reavivar consciências e repensar na história, na sociedade e fazer o devido luto à morte do império. Como Macedo (2004, p. 37) conclui “uma boa morte e um corpo bem enterrado para os fantasmáticos impérios do passado, como o português, se torna cada vez mais premente. Caso contrário, dado o nosso longo treino sebastiânico, ficaremos com este Romeiro à perna até ao fim dos tempos”.

BIBLIOGRAFIA

- Acto colonial 1933. Diário do Governo, I série, n.º 83 de 11 de Abril de 1933, págs. 650-652.
- ALMEIDA, José Carlos. 2004. “Memória e Identidade nacional. As Comemorações Públicas, As grandes exposições e o Processo de (re)construção da Nação.” (<http://www.ces.uc.pt/lab2004/pdfs/JoseCarlosAlmeida.pdf>).
- CARDOSO, Dulce Maria. 2011. *O retorno*. Lisboa: Tinta-da-China.
- FIGUEIREDO, Isabela. 2012. *Cadernos de Memórias Coloniais*. Lisboa: Caminho.
- MACEDO, Helder. 2004. “Sonhos imperiais” in JL. 17 Mar. 2004.
- MARMELEIRA, José. 2011. A arte portuguesa ainda não descobriu o fim do Império. *Buala*. (<http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/a-arte-portuguesa-ainda-nao-descobriu-o-fim-do-imperio>).
- MEDEIROS, Paulo de. 2016. “Post-imperial Nostalgia and Miguel Gomes’ Tabu”, *Interventions*, 18:2, págs. 203-216.
- PEREIRA, Ana Cristina. 2016. “Otherness and Identity in Tabu from Miguel Gomes” in *Comunicação e Sociedade*, vol. 29, págs. 331-350.
- RESTIVO, M.^a Manuela. 2016. “O pós-colonialismo e as instituições culturais portuguesas: o caso do programa Gulbenkian próximo futuro e do projeto Africa.cont” in *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP*. N.º 4. Maio. (<http://www.buala.org/pt/a-ler/o-pos-colonialismo-e-as-instituicoes-culturais-portuguesas-o-caso-do-programa-gulbenkian-proxi>).
- RIBEIRO, António Sousa. 2010. “Pensamento pós-colonial” in *Revista Janus* (https://www.janusonline.pt/arquivo/popups2010/2010_3_1_7.pdf).
- RIBEIRO, Margarida Calafate. 2003. “Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo”, in *Oficina* n.º 188,

SILÊNCIOS INCÓMODOS, TRAUMAS (PÓS-)COLONIAIS

Oficina do CES. (<https://ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/188.pdf>).

RIBEIRO, Margarida Calafate e Ana Paula Ferreira (orgs.). 2003. *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.

SANTOS, Boaventura Sousa. 2002. "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity" in *Luso-Brazilian Review*, 39, 2, págs. 9-43.

MENTALIDADES EM MUDANÇA
NO PORTUGAL DE EÇA DE QUEIRÓS:
FRANCISCA WOOD
E A IMPRENSA PERIÓDICA

Cláudia Pazos Alonso

Universidade de Oxford, Reino Unido

O presente artigo debruça-se sobre uma intervenção cultural, de cariz político, liderada por Francisca Wood: a do periódico *A Voz Feminina* e a do seu sucessor, *O Progresso*, para salientar o papel pioneiro que ambos tiveram no Portugal de meados do século XIX. O objetivo é corrigir a imagem das mulheres do século XIX como sendo seres passivos e impotentes, uma imagem ainda perpetuada não só pela lição fomentada desde os bancos da escola, através da leitura de escritores canónicos como Eça de Queirós mas também pela iconografia (por exemplo estátuas erguidas em locais públicos) que, até aos dias de hoje, circunda quem vive em Portugal.

É certo que a conceptualização das mulheres-escritoras enquanto agentes de modernidade continua a ser um desafio; o tardio reconhecimento de Judith Teixeira, no contexto do modernismo Português, é prova disso. Com respeito ao século XIX, bastará apontar um exemplo para demonstrar o atual estado de coisas. A célebre estátua de Eça de Queirós esculpida por Teixeira Lopes e colocada em 1903 no Largo Barão de Quintela em Lisboa, mostra o escritor a segurar nos seus bra-

ços uma mulher, cujo “manto diáfano” desvenda um corpo nu. Esta referência à epígrafe de Eça de Queirós em *A Relíquia*: “Sob a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da fantasia”, aponta para a figura feminina como alegoria da Verdade. Porém, em termos simbólicos, a estátua corporiza e codifica de forma incontornável a assimetria nos papéis de género no dealbar do século XX: a esfera pública cabe ao homem, criador e intelectual, enquanto que, em simultâneo, a presença da mulher é consagrada apenas na sua função de musa e, paradoxalmente, de forma excessivamente carnal. Mais de um século depois, em 2012, desta feita no Porto, pouco parece ter mudado quanto às perceções e manifestações públicas, a julgar pela inauguração de uma estátua comemorativa de outro autor masculino, Camilo Castelo Branco. Quanto mais não seja, os mesmos clichês surgem agora intensificados pelo facto, deveras inquietante, do corpo feminino esculpido não ser desta vez uma figuração alegórica, mas sim a escritora Ana Plácido, companheira de longa data de Camilo. O escritor tenta, num ato protetor, cobrir o corpo visivelmente despido de Plácido. Mais ainda, esta estátua do século XXI, através das alusões à anterior, reforça efetivamente os diálogos intertextuais entre dois artistas masculinos, com base no impensado de uma genealogia de génio masculino (ver Owen e Pazos Alonso, 2011). Resumindo, estes dois exemplos ajudam-nos a compreender as nefastas assimetrias de género que continuam em circulação no espaço público e permanecem profundamente enraizadas no nosso imaginário coletivo.

Contudo, se sob o manto diáfano da fantasia quisermos, para inverter a proposição queirosiana, chegar à nudez forte da Verdade, ou pelo menos aos contornos de uma verdade alternativa, devemos ter em conta, como Duby e Perrot o

afirmaram (2002, p. 501), que “la presse féministe trouve son troisième souffle à partir de 1868” [a imprensa feminina teve o seu terceiro despertar a partir de 1868] em vários pontos da Europa. Este foi também o caso no contexto português, graças ao lançamento, em Janeiro de 1868, de *A Voz Feminina*, lançamento esse que aliás chegou a ter repercussão na imprensa estrangeira (ver Pazos Alonso, 2017b). O periódico semanal que, durante os primeiros três números, alegava ser “exclusivamente colaborada por senhoras” publicou-se ininterruptamente durante 102 números, até ao final de 1869 – embora nos últimos seis meses tenha alterado o seu título para *O Progresso*, quando Francisca começou também a partilhar o cargo de redatora principal com o britânico William Wood, seu marido. Esta relativa longevidade poderá estar relacionada com um elevado sentido da urgência da missão que Francisca e a restante equipa tinham chamado a si: a dedicação “à ilustração das Senhoras”.¹

1. A VOZ FEMININA – PERIÓDICO COM POLÍTICA, DEDICADO ÀS SENHORAS PORTUGUESAS

A imprensa periódica da época não era de todo um género menor. Pelo contrário, era presença dominante no quotidiano. Veja-se que na obra de Eça de Queirós ela é constantemente aludida, bastando lembrar tanto as cenas de abertura como as cenas finais de *O Primo Basílio*: no *incipit*, encontramos Luísa a ler o *Diário de Notícias*; já no epílogo, vamos dar com uma personagem masculina secundária, o Paula (sem dúvida subtilmente desautorizado devido à feminização do seu apelido e

¹ Todas as citações oriundas de *A Voz Feminina* e *O Progresso* serão feitas com ortografia atualizada.

ao facto de as suas interações principais serem com mulheres coscuvilheiras) a ler *A Nação* e a expressar o seu desagrado quanto à incapacidade do periódico discutir adequadamente modelos sociais para além do católico e do monárquico, numa altura em que não havia ainda separação entre o Estado e a Igreja. No entanto, vale a pena recordar que, uma década antes, Júlio Dinis foi capaz de avançar com uma perspetiva mais democrática no episódio que fecha o seu romance *A Morgadinha dos Canaviais*, ao colocar a personagem política do pai, ilustre deputado da nação, a ler um jornal, desta vez imaginário, intitulado *Sufrágio Nacional* (1869).

No seio de uma cultura jornalística periódica profundamente entranhada, e que por isso moldava o coletivo nacional, *A Voz Feminina* apresentava, no seu todo, um *ethos* invulgar para um semanário feminino. Apesar de o formato – composto por editoriais intercalados com *faits divers*, correspondência, folhetins e poesia – não ter sido particularmente inovador no panorama de então, Francisca foi capaz de imprimir nele o seu cunho. Por exemplo, pouco espaço é dedicado à moda, talvez para não entrar em competição com o *Jornal das Senhoras*, lançado em 1867, embora decerto também o tema não seria prioridade para a redação, empenhada antes em perseguir o objetivo reafirmado para o periódico: desenvolver a “ilustração das Senhoras”, slogan que, do segundo ano em diante, passaria a um mais combativo: “a mulher livre ao lado do homem livre”. E a partir de junho de 1869, em *O Progresso*, a já por si esporádica secção “Modas” foi mesmo totalmente esquecida. Em contrapartida, a nova epígrafe então acrescentada, “Que la justice soit faite, coûte qui coûte” [Que seja feita justiça, a todo o custo], aponta para a crescente politização da revista.

Não restam dúvidas que Francisca foi o motor por trás do periódico, tendo assegurado não só editoriais mas também – e muitas vezes em simultâneo -- algumas séries de artigos sobre temas gerais como “Cartas a Luísa” (sobre temas científicos e teológicos) ou “Educação física e moral”; um romance-folhetim, *Maria Severn*; traduções do alemão (contos dos irmãos Grimm); correspondência com leitores e leitoras; comentários e/ou traduções a propósito do que se passava fora do país.

Dada a sua posição de liderança, não surpreende, portanto, que assinasse cerca de um terço dos editoriais (32 de um total de 102). Este número representa quase metade de todos aqueles que surgem com autoria identificada (69 no total). Além disso, existem provas para afirmar que Francisca escreveu o artigo de fundo do primeiro número da revista e muitos outros, dado que ela própria declara, no número 35, pertencerem-lhe vários dos restantes trabalhos anónimos até esse momento: “Todos os escritos que não apareceram nesta folha, desde o número 6, publicado no dia 23 de fevereiro do corrente ano, não assinados, ou assinados com as iniciais *F. W.* ou com a letra *R.* (redatora) são originais de Francisca de Assis Martins Wood” (Wood, 35, 1868, p. 1). Deste modo, a autoria de pelo menos mais outros 19 editoriais pode ser-lhe atribuída.² Ou seja, estamos a falar de pelo menos 51 textos, 50% do total, portanto. Adiante-se que esta quantidade provavelmente peca por defeito, já que é possível detetar uma voz feminina em muitos dos editoriais anónimos do número 35 em diante, sendo que determinados aspetos a nível de

² Ficando de fora das contas o número 10, a que não conseguimos ainda ter acesso por não se encontrar na BNP.

conteúdo levantam a suspeita do “eu” discursivo pertencer a Francisca.

Uma leitura atenta confirma que os editoriais da autoria de Francisca continham frequentemente um tom político explícito, com a intenção de promover o debate sobre assuntos controversos no tocante à educação e aos direitos das mulheres (mas também à religião e até aos direitos dos animais). Tais assuntos geraram discussões acaloradas, até mesmo entre os próprios colaboradores. Acima de tudo, sob a esclarecida liderança de Francisca, *A Voz Feminina* tornou-se na altura um espaço colaborativo para a discussão e circulação de uma visão progressista, marcada por um dialogismo constante. Com efeito o jornalismo foi um meio fundamental para iniciar debates sobre novas correntes de pensamento. As ideias expostas na revista, muitas vezes radicais, desencadearam reações tanto favoráveis como adversas, depois reproduzidas nas suas páginas. Estas chegaram de vários jornais em vários pontos do país, bem como de leitores individuais, como comentam Brito, Robalo, e Guimarães (1986). Os principais colaboradores também se dirigiram diretamente uns aos outros, no sentido de se envolverem em debates intelectuais. De certa forma, o periódico disponibilizou um espaço público, seguro, no qual todos e todas podiam partilhar as suas posições ideológicas.

Um tema polémico incidiria sobre os efeitos nocivos do obscurantismo religioso. Outro dos tópicos mais recorrentes era aquele que discutia se deveriam as mulheres ter ou não direitos políticos. Como já tive a oportunidade de frisar (ver Pazos Alonso, 2017a), num artigo de opinião bem escrito e vigorosamente argumentado, publicado como editorial no número 22 (junho de 1868), Amália Cândida Isabel

da Costa, de Coimbra, argumentou com convicção que as mulheres não deveriam procurar obter direitos políticos, apesar de demonstrar estar familiarizada com as ideias progressistas de John Stuart Mill (um ano antes da publicação do famoso *The Subjection of Women*). O seu texto suscitou imediatamente uma miríade de respostas e um debate acalorado sobre o tema deflagrou nos meses seguintes. Mariana de Andrade (futura mulher de Cândido de Figueiredo) veio em defesa da posição de Isabel da Costa no número seguinte, enquanto dois colaboradores (F. A. de Matos e o marido de Francisca, William Wood) esgrimiram apaixonadamente argumentos a favor dos direitos políticos para a mulher, nos números 24 e 27, e 25 e 28 respetivamente. Os editoriais destes geraram mais outra resposta de Andrade, no número 30, em que esta se manteve fiel à sua posição inicial: “mulher política! Deus nos livre de tal”. Em suma, dada a diversidade de posições defendidas, o periódico exibiu, não apenas a capacidade das mulheres se envolverem em debates argumentativos, mas também o seu direito democrático de discordarem de outrem. Também Guiomar Torresão, braço direito de Francisca, veio à lide em defesa dos direitos das mulheres.

O tema adensou-se no início de 1869 do número 55 em diante, quando Francisca começou uma troca de correspondência com líderes dos movimentos feministas que então despontavam no Reino Unido, Suíça e França, nomeadamente Marie Goegg, Lydia Becker e André Léo. Nesse número, *A Voz Feminina* começou por reproduzir a carta que Goegg enviou a Francisca e o discurso que aquela proferira no segundo congresso da League for Peace and Freedom (Liga para a paz e liberdade), em 26 de setembro

de 1868, na condição de Presidenta (sic) da recentemente criada International Association of Women (Associação Internacional de Mulheres). Nesta sua intervenção, Goegg havia realçado o suporte unânime às mulheres por parte da Liga, uma vez que a instituição “reconhece, como princípio, que todos os direitos humanos, económicos, civis, sociais e políticos, pertencem à mulher, e decide estudar os meios mais apropriados a aproximar a época em que ela possa pleno uso desses direitos” (Goegg, 1869, *apud* Wood, 1869a, p. 3).

Fica assim comprovado que, no seguimento da formação da primeira rede internacional de mulheres activistas, Goegg tinha abordado Francisca. A importância simbólica deste facto não foi ignorada por esta última, o que a levou a publicar um número da revista com seis páginas, duas mais, portanto, relativamente às quatro que componham o formato habitual. Quanto à explicação sobre como terão os esforços de Francisca chegado ao conhecimento da feminista suíça, a carta de Goegg revela que terá sido Lydia Becker a transmitir-lhe os dados da portuguesa – um facto que sugere estarem já Becker e Wood em contacto naquela altura.

2. A MULHER LIVRE AO LADO DO HOMEM LIVRE

As estratégias de Francisca no segundo ano de vida do periódico passam, por conseguinte, pelo uso de cartas abertas, não só de e para mulheres, mas também para homens-chave em posições de autoridade e poder. Num caso deveras inesperado, dirige-se a ‘Emilio Castelar, digno deputado a Cortes’, conhecido democrata que fora eleito deputado em 1869, no seguimento da Revolução Gloriosa de 1868 na vizinha Espanha. Trata-se de uma missiva em que pede ao político

para considerar a atribuição do direito de voto às mulheres espanholas (1869c, p. 1):

Eu sei que há de haver no país de V. S.^a, e no meu, quem me censure por causa desta carta, ou mais bem da *chimera* sobre a qual ela versa. Está isso no curso natural do progresso; mas também o está que os séculos façam justiça a quem de um modo ou de outro labuta dedicando-se ao melhoramento da sociedade, e ao esclarecimento da justiça e da verdade. O nosso patrício Spinosa – nosso porque era filho de um judeu português – foi ludibriado, oprimido, e com toda a sua grande inteligência, reduzido à necessidade de polir vidro para se prover do pão quotidiano. Os séculos, porém, não levantado Spinosa da abjeção em que os homens no seu tempo o haviam lançado.

Além da alusão a Spinosa, símbolo de dissidência religiosa, Wood refere outros visionários e/ou não-conformistas que geraram controvérsia na época em que viveram, tais como Harvey, Molière, Colombo, Sócrates, no intuito de salientar que a passagem do tempo daria razão a tais pioneiros. Só então passa a explicitar qual a quimera sonhada:

São os séculos e não o *dictum* dos homens que aquilatam a verdade. Tempo virá em que as gentes se assombrem da lide social que se está passando entre os homens e as mulheres; em que se leia como uma das muitas fábulas históricas a crónica das dificuldades escabrosas que as mulheres encontram no século XIX para se fazerem crer entes racionais, inteligentes, cogitadores e capazes de responsabilidade.

Interpela novamente Castelar como “verdadeiro campeão da liberdade”, prosseguindo com um apelo ao seu sentido

de justiça, e argumentando que o movimento em prol das mulheres alastra já noutros países da Europa:

V. S.^a por certo não é daqueles que disputam à mulher o dote da inteligência! Não é possível à vista das provas que as americanas e as inglesas estão dando ao mundo de uma intelectualidade tão vasta e tão rigorosa; à vista dessa lide renhida que as súbditas de S. M. Britânica estão mantendo contra aqueles que lhes negam os seus direitos políticos; à vista desse movimento do sexo, desperto do seu longo sono, que se faz sentir em toda a Europa. (1869c, p. 2)

Só então pede o alargamento dos direitos políticos às mulheres:

Apelo, pois, à grandiosidade do seu espírito, ao seu amor da justiça imparcial e universal; apelo em nome do meu sexo para que sejamos incluídas nesse brado de “liberdade, fraternidade e igualdade” com que V. S.^a fechou o seu memorável discurso de 12 de abril último. (1869c, p. 2)

Concretamente, sabe-se que houve ‘A petition, which was supported by Emilio Castelar in a fine speech, to the Spanish Cortes, at the moment when its members were called upon to draw up a new constitution, demanding that women be represented in the State’ [uma petição no parlamento espanhol, apoiada por Emilio Castelar com um discurso eloquente, no momento em que os seus membros foram chamados a escrever uma nova constituição, apelando a que as mulheres tivessem maior representação no Estado:] (Stanton, 1894, p.381). Mas decerto este tema estaria muito longe de ser consensual. E visto que a República cairia em 1876, em

termos políticos tudo ficou em águas de bacalhau. Ao dirigir esta carta aberta a Castelar, a intenção imediata de Wood seria porventura expor nas entrelinhas a necessidade de se pensar, também no contexto português, a questão de igualdade.

A par e passo com uma carta aberta como esta, que pretende sensibilizar a opinião pública em Portugal e lançar o debate, outra tarefa é combater o poder religioso, tarefa essa mais árdua e ingrata ainda. Neste sentido, no seu esforço para expor argumentos a favor do direito da mulher à educação, é extraordinário ver Francisca dirigir-se, em inícios de maio de 1869, a uma figura tão poderosa como o próprio Papa. Alternando a forma como se lhe dirige, entre o título de “Sua Santidade” e um mais familiar “meu Senhor” (aqui seguramente irónico, posto que contrasta com o “V. S.^a” usado com Castelar, prova de devida deferência), ela efetivamente coloca-se em pé de igualdade com esta ilustre figura. A ousadia de o fazer não pode ser subestimada: seria desde logo um comportamento polémico, se vindo de um homem, porém muito mais ainda quando surgido da pena de uma mulher, alguém numa posição duplamente subordinada, tanto aos olhos da igreja como aos da sociedade no seu todo.

O pretexto para este editorial deve-se à tomada de posição papal contra a recente abertura de cursos de universidades francesas a senhoras. Nos primeiros parágrafos, as perguntas retóricas de Francisca encerram o propósito de insinuar que o Chefe da Igreja Católica não possui provas concretas de que o ensino seja prejudicial para as mulheres, uma vez que até muito recentemente eram escassos os números das que tinham sido ensinadas a ler e a escrever. Um segundo argumento vai no sentido de apontar que os estudos académicos não transformaram negativamente os homens – antes pelo

contrário. Neste passo, Francisca não resiste à tentação de relembrar aos leitores alguns episódios lastimáveis da História da Igreja, incluindo a Inquisição, através de uma linguagem onde predominam as repetições retóricas: “Então queimava-se o próximo, frigia-se o próximo, torturava-se o próximo; então a carnificina de S. Bartolomeu, então o império do Santo Tribunal da Inquisição!” (1869b, p. 1). Em contraste com este zelo intransigente que levava os suspeitos de heresia à fogueira, ela afirma que “agora” a escolarização, a filosofia e a ciência melhoraram incomensuravelmente a humanidade.

Na segunda parte do seu texto, a crítica ao Papa foca-se na insinuação de que Sua Santidade não esteja suficientemente “iluminada pela caridade e pelo amor” (1869b, p. 1) de Cristo. Trata-se de uma imputação deveras extraordinária, dado a autoridade de que o Papa estava investido, à época praticamente incontestada no sul da Europa (e, de facto, o Concílio Vaticano I, em 1869–1870, viria a cristalizar o dogma da infalibilidade papal). Francisca interpela-o, considerando que a sua falta de caridade e de amor, ou seja, de sensibilidade, perante este assunto é responsável por perpetuar a tremenda injustiça da ausência de acesso à educação por parte das mulheres. Neste ponto, ela compara as portuguesas da classe média-alta às chinesas, uma alusão à tradição do enfeixamento dos pés. Quanto às mulheres de classe baixa, ela relembra que estão por inteiro ao serviço dos filhos e à mercê do marido, e, no entanto, permanecem por eles desprezadas. Aduz ainda, num argumento paralelo, que até os próprios homens mostram insatisfação com o estado atual de coisas, acusando as mulheres de inúmeras falhas. Aqui, ela agrega numa única frase uma lista de adjetivos depreciativos, “vaidosas, frívolas..., míopes..., débeis..., inve-

josas, traidoras, indolentes... que sei eu!”, até ao momento em que decide interromper a enumeração com uma afirmação lacónica, e por isso mesmo carregada de efeito cómico, em que refere estar saturada de o fazer: “O catálogo é longo e a pena está cansada” (1869b, p. 1). De seguida, com toda a subtileza, dá a volta à questão através da simples observação que se as mulheres são tão más como as pintam, não se perderia muito em dar-lhes uma oportunidade de ensino. Está convicta de que estas só podem melhorar e seriam resgatadas dos seus defeitos anteriores – defeitos esses cuja responsabilidade, no seu entender, recai em última análise sobre os homens: “limpas de todas as nódoas, de todas as máculas que hão recebido passando pelas mãos dos homens” (1869b, p. 2).

Isto permite-lhe traçar uma alternativa à Igreja Católica, expressando-se liricamente sobre uma igreja de paz, amor, união e solidariedade em tempos vindouros. Os argumentos finais de Francisca remetem diretamente para um período temporal específico. Trazendo à tona o contexto do passado histórico em França, ela afirma que o então ministro da educação, o sr. Druruy, mais não está a fazer do que emendar, retrospectivamente, a injustiça sofrida por várias mulheres às mãos de homens tiranos. Os casos a que faz referência, os da “malfadada Marie Antoinette, da Princesa Lambale de Madame Roland, de Charlotte Corday, de Maria Sombreuil e de tantíssimas outras”, são, com a exceção da rainha Maria Antonieta, mulheres revolucionárias, hoje ainda lembradas pelas suas ações políticas e/ou por uma coragem excecional. Esta lista contrasta implicitamente com o catálogo de santos que ela arrolara mais atrás e que condenara pela sua misoginia: “S. Bernardo, S. Jerónimo, S. Francisco de Xavier,

S. Gregório e vários outros barões canonizados, *très bien aimés* de Sua Santidade” (1869b, p. 2).

Reabilitando estas audaciosas mulheres, Francisca está a incitar o Papa, mas sobretudo quem a lê, a se alinhar com os tempos que correm, como confirma uma expressão francesa em itálico, provavelmente aludindo ao título de uma obra de Pelletan: “*Le monde marche*” [O mundo avança] acrescentando ‘e as mulheres com ele’ (1869b, p. 2). Na conclusão, alude a uma grande “causa”, afirmando convictamente que, mesmo se as francesas hesitassem, as britânicas avançariam resolutas:

As mulheres francesas, meu Senhor, já não recuam, e se recuassem, nos domínios da preclara e virtuosíssima Rainha Vitória está recrutando-se uma coorte de denotadas senhoras que capitaneadas por alguns dos espíritos varonis mais ilustres do nosso século, caminha a glorioso triunfo; e debaixo dos seus estandartes que as brisas dos céus afagam, caminhará, enquanto a sua causa for a da paz e de justiça universal, esta ínfima e humilde portuguesa. (1869b, p. 2)

Ao apontar que estas mulheres visionárias usufruem de apoio masculino, Francisca está a comparar, de forma tácita, a atitude de alguns homens britânicos esclarecidos, tais como John Stuart Mill, descritos como “alguns dos espíritos varonis mais ilustres do nosso século”, com a postura retrógrada do Papa, rotulado de “ancião belicoso” dois parágrafos antes (1869b, p. 2).

A causa feminina é a causa do progresso (uma palavra, no entanto, nunca utilizada neste editorial) e, ao convocar os exemplos da França e da Inglaterra, Francisca apresenta-

como tratando-se de um movimento transnacional – uma estratégia subtil para lhe atribuir maior credibilidade. Se a emancipação da mulher é uma causa sem fronteiras, ao utilizar artifícios retóricos nesta longa frase final, com palavras carregadas de euforia (“caminha a glorioso triunfo”), uma linguagem poética (“as brisas dos céus afagam”), e o futuro do indicativo (“caminhará”), ela revela a sua determinação em ser a primeira mulher portuguesa a juntar-se ao que ela qualifica como a causa da paz e da justiça universal – conceitos porventura utópicos investidos de conotações positivas (1869b, p. 2). O seu isolamento, que contrasta vincadamente com a *cohort* de denotadas senhoras britânicas, funciona na prática como mais um fator de persuasão para seduzir leitores e leitoras para a legitimidade das reivindicações feministas que brotavam no resto da Europa, visto que aponta para um atraso intelectual que conviria remediar.

Escusado será dizer que este artigo, de teor surpreendentemente litigioso, desencadeou uma resposta virulenta através de um texto com o título “A livre pensadora”, publicado em *O Bem Público* – periódico que albergaria uma autêntica campanha de ódio contra *A Voz Feminina* ao longo de quase dois anos. Em 1868, encontramos oito artigos, todos exceto um não-assinados (p. 275-277, 300-302, 307-309, 325, 331-333, 339-340, 348-349, 378-379), e onze em 1869 p. 19-20, 34-36, 49-50, 74-75, 107-108, 236-237, 244-245, 256-261, 362-364, 391, 395-396, também não-assinados. Muitos não hesitam em recorrer a uma linguagem agressiva e violenta, com ataques pessoais a Francisca: ‘Os seus lábios são apenas órgãos de inépcias, e de prosas rococó, onde o barbarismo dos conceitos está em perfeita harmonia como o barbarismo das palavras’, desta feita desautorizando não só a forma (bar-

barismo das palavras’) mas também o conteúdo (barbarismo dos conceitos).

O rótulo de livre pensadora, que hoje pode talvez parecer laudativo, tinha naquela altura uma intenção indubitavelmente denunciatória. De facto, entre outras coisas, a acusação de que ela pertenceria à maçonaria confirma-o, visto que o autor anónimo declara serem os argumentos de Francisca ditados “[pel]lo espírito maçónico e animal” (“A livre pensadora”, 1869, p. 362-364). O autor prossegue qualificando o artigo de Francisca de “pedantemente ridículo” possivelmente uma alusão às ‘*précieuses ridicules*’. Um pouco mais à frente, ele desautoriza as mulheres instruídas e, para ilustrar o seu ponto, insinua que Francisca terá todo o interesse em ler as biografias de intelectuais que ele descarta como sendo ‘matronas livre-pensadoras’ tais como Ninon de Lenclos; Mme de Chatelet; Deffand; d’Epinay; Roland. É evidente que se trata de uma argumentação equivocada, pois associamos hoje estes nomes a mulheres progressistas e visionárias (várias das visadas foram conceituadas anfitriãs de salões parisienses no século 18), enquanto que a intenção do autor anónimo ao evocá-las era a de consolidar o argumento de que o Papa fizera muito bem em não sancionar o acesso das mulheres aos estudos académicos.

Note-se que a questão da maçonaria feminina era então de uma atualidade premente pois, de acordo com Ventura, ‘A Loja Direito e Razão, da qual pouca informação nos chegou, foi a primeira Loja de Adopção em Portugal, isto é uma Loja Feminina, e dela fizeram parte pelo menos duas dezenas de mulheres, das quais se conhece unicamente o nome de uma, Antónia Gertrudes Pusich’ (p.214-5). Esta informação completa o verbete do dicionário de Oliveira Marques que

esclarecia que Direito e Razão era uma ‘Loja de adopção, a primeira constituída em Portugal, instalada em Lisboa no primeiro semestre de 1864. Contava em Julho desse ano, 19 obreiras. Ignoram-se os seus nomes’ (Marques 1986 pp. 476-7).³ É inteiramente possível que Wood fosse uma das filiadas, visto que o 2.º Conde de Parati (1820-1884), Grão-Mestre do Grande Oriente Lusitano entre 1859 e 1869, era assinante desde a primeira hora de *A Voz Feminina*, tal como vem referido nas paginas do próprio periódico (1869, n.94, p.179). E além disso, consta que o sobrinho predileto de Francisca, Clarimundo Martins, a quem esta dedicara o romance *Maria Severn*, também fosse maçom.⁴

Se partirmos do princípio que o autor anónimo do artigo oriundo de *O Bem Público* é o Marquês de Valada, diretor do periódico, então não deixa de ser irónico o facto de ele ser hoje um nome relativamente desconhecido, apenas recordado como protagonista de um escândalo homossexual que teve lugar posteriormente, em 1881. Sendo o Marquês de Valada “uma das vozes mais conservadoras do Partido Regenerador na câmara alta e amigo pessoal do rei. Na noite de 2 de Agosto de 1881, o nobre foi surpreendido

3 Encontramos outro eco da maçonaria feminina numa carta do pseudónimo de Júlio Dinis, Diana de Aveleda, que em 1865 declara jocosamente ser, em desenvolvimento intelectual, ‘muito aquém de todas as mulheres da geração nova (...) ultimamente parece que até se filiam nas lojas maçônicas – pelo menos assim mo afirmaram’ (vol 2, p.487).

4 Acrescente-se, todavia, que as ideias progressistas de Wood não apontam no sentido do ateísmo, mas antes do protestantismo (ver Lopes, 2012). Seria também interessante investigar as possíveis ligações do casal ao socialismo utópico, visto que um dos irmãos de William Wood, C[harles] T[horold]. Wood, traduzira o livro de Madame Gatti de Gamond, *Fourier et son système*, para inglês em 1842.

pela polícia com um soldado de infantaria n.º 2, em práticas homossexuais, numa habitação na Travessa da Espera” (*apud* Paulo Jorge Fernandes, <http://obaraodelavos.blogspot.co.uk/2012/07/o-escandalo-do-2-marques-de-valada.html>). Retrospectivamente, este escândalo, caricaturado sem piedade por Rafael Bordalo Pinheiro,⁵ torna, na melhor das hipóteses, a linguagem moralizadora adotada pelo Marquês de Valada uma hipocrisia flagrante, advinda da necessidade de (auto)-repressão. Infelizmente, diatribes semanais como as do Marquês de Valada contra a difusão de ideias e debates que começavam a alastrar no mundo ocidental, seguramente contribuíram para menosprezar a atuação pioneira de Francisca Wood na memória coletiva, justamente quando na década de 60 de oitocentos a visibilidade pública das mulheres começava a aumentar.

Contudo, quando Wood comunicou o encerramento do periódico aos seus assinantes (*O Progresso*, 94, 1869, p. 179), não deixou de diagnosticar os impedimentos intelectuais que obstavam ao progresso no seu país natal, resumindo os factos com toda a lucidez:

Assim pois um assunto calorosamente discutido em França e em Inglaterra; estabelecido como princípio inconvertível na América do Norte, e tacitamente admitido na Alemanha, na Suíça, e mesmo na Rússia, aqui não tem tido outro efeito que o de evocar uma corrente de oposição indirecta e clandestina (...). Um antagonismo cruel e quase incrível, mas à surdina, da parte das senhoras; um silêncio hostil da parte dos literatos; uma oposição

5 Para reproduções de várias dessas caricaturas, ver o artigo de Howes (2002).

acérrima das cabeças tonsuradas são os elementos gélidos e desalentadores que me fazem recuar (...).

Não podem (...) impedir que o meu nome se ache arquivado como o da primeira mulher que neste país levantou a voz em prol dos direitos do seu sexo e contra o estado de abjecção moral e jurídica em que se acha metade do género humano.

Três escassos anos depois, alguns jovens literatos rebeldes haveriam de se insurgir contra a prepotência clerical, ou seja, contra a oposição acérrima por parte das ‘cabeças tonsuradas’ ao progresso, impiedosamente criticada nas páginas de *A Voz Feminina* e do seu sucessor, *O Progresso*. Trata-se de obras tão célebres como *As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos* (1871) de Antero de Quental ou de *O Crime do Padre Amaro* (primeira versão em 1875) de Eça de Queirós. Mas a respeito da emancipação feminina, o balanço aponta para o conservadorismo. A Geração de 70, em larga medida, compactuaria frequentemente com a posição retrógrada de Ramalho, enunciada jocosamente em *As Farpas* (1877), de que às mulheres competiam funções domésticas, pelo que estas deveriam produzir “menos odes e mais caldo” (*As Farpas*, vol. X, p.3).⁶

6 O artigo de Ramalho gerou uma resposta indignada, sob o pseudónimo Irmã de Caridade, no *Diário da Manhã*, (transcrita em *As Farpas*, Tomo XI, p. 2-26). Note-se que quem escreve demonstrou plena consciência do alheamento de Ramalho no tocante a questões de classe e acesso à educação. Esta polémica, embora muito referida (a título de exemplo, ver Lopes 2005) ainda merecia que lhe fosse dedicada uma análise mais extensa, tanto mais que Ramalho, ferido no seu amor-próprio, voltou à carga em Janeiro do ano seguinte (*As Farpas*, Tomo XI, p. 27-44).

3. CONCLUSÃO: “LA JUSTICE COÛTE QUI COÛTE”

Como lembra Teresa Salvador:

As revistas femininas não são o género menor de uma espécie. Para o reconhecer, basta atender à crítica situacional e às propostas reformistas de certos artigos (...). As revistas femininas são, como quaisquer revistas, plataformas de fixação de ideias e, por conseguinte, suportes incontornáveis para a história das mentalidades e dinâmicas sociais. (2009, p. 95)

No que diz respeito à história das mentalidades e das dinâmicas sociais, o presente artigo teve como foco um periódico que foi lançado três anos antes das famosas Conferências do Casino, ocorridas apenas em 1871. Antecedendo-as, *A Voz Feminina/O Progresso*, assinala um ponto de viragem em termos da conceptualização da modernidade, da política, e da religião, temas esses encarados sob uma perspetiva de género. No horizonte cultural em mudança do final da década de 1860, Francisca foi não só capaz de promover a maior participação de mulheres naquele que se configurou, afinal de contas, como um espaço público que não lhes era totalmente vedado, mas também de lançar importantes discussões com respeito aos paradigmas femininos vigentes e à religião. No entanto, a atuação cultural e política a favor da mudança de mentalidades por ela preconizada foi desde logo silenciada durante as décadas seguintes, numa lógica que se manifestou a par e passo com uma construção simbólica da nação. Ora, o Portugal supostamente moderno paulatinamente erguido na época de Eça de Queirós – e dos Ramalhos que pontificavam acerca da educação das mulheres – pretendeu amiúde continuar a condicionar o acesso ao espaço público e ao

poder simbólico, para a metade feminina da população, tal como demonstrado por Ana Paula Ferreira (1996). Por isso mesmo, os mecanismos que levaram à exclusão das mulheres portuguesas na construção do nosso imaginário coletivo nacional devem continuar a merecer um escrutínio aprofundado. E uma vez que nos aproximamos do 150.º aniversário do lançamento de *A Voz Feminina* está hoje nas nossas mãos a responsabilidade de garantir que a corajosa atuação de Francisca, pioneira para a época, seja devidamente lembrada.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mariana de. [No escrito que aqui se tem publicado...]. *A Voz Feminina*, n.30, Lisboa, 9 agosto 1868, p. 1-2.
- O Bem Público, Lisboa, 1868-1869.*
- BRITO, Manuela Araújo; ROBALO, Fernanda; GUIMARÃES, Carlota. Um Jornal feminista no Portugal de 1868. *História*, 1986, pp. 48-59.
- DINIS, Júlio. *Obras Completas*, 2 vols, Porto, Lello& Irmãos, 1960.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Ed.) *Histoire des femmes en occident*. Paris: Perrin, 2002. v. 4.
- FERREIRA, Ana Paula. Nationalism and Feminism at the Turn of the Nineteenth Century: Constructing the 'Other' (Woman) of Portugal, *Santa Barbara Portuguese Studies*, 3 (1996) pp.120- 142.
- HOWES, Robert. Concerning the Eccentricities of the Marquis of Valada: Politics, Culture and Homosexuality in Fin-de-Siècle Portugal. *Sexualities*, Vol.5(1), 2002, pp. 25-48.
- Irmã de Caridade. 'Ao Sr Ramalho Ortigão', in *As Farpas*, vol XI, Janeiro 1878, pp.20-26. Disponível em: http://purl.pt/256/4/pp-7311-p_1878/pp-7311-p_1878_item4/pp-7311-p_1878_PDF/pp-7311-p_1878_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1878_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf. Acedido em: 22 maio 2017
- 'A livre pensadora'. *O Bem Público*, Lisboa, 20 fev. 1869, pp. 362-64.
- LOPES, Ana Maria Costa. *Imagens da mulher na imprensa feminina de oitocentos: percursos de modernidade*. Lisboa: Quimera, 2005.
- _____. Religião e género como formas de discriminação no século XIX: o casal Wood, um study case. *Gaudium Sciendi*, n.º 2, 2012, p. 51-65. Disponível em: <http://www2.ucp.pt/resources/Documentos/SCUCP/GaudiumSciendi/GaudiumSciendi_N2_emendas/3.Ana%20Costa%20Lopes_copia.pdf>. Acedido em: 26 fev. 2016.

- MARQUES, António Oliveira, *Dicionário de maçonaria portuguesa*, Lisboa: Editorial Delta, 1986.
- ORTIGÃO, Ramalho e Eça de Queirós. *As Farpas*, vol X, Ago-Set 1877, pp, 74-95. Disponível em: http://purl.pt/256/4/pp-7311-p_1877/pp-7311-p_1877_item4/pp-7311-p_1877_PDF/pp-7311-p_1877_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1877_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf. Acedido em: 22 maio 2017.
- _____. *As Farpas*, vol XI, Janeiro 1878, pp.27-44. Disponível em: http://purl.pt/256/4/pp-7311-p_1878/pp-7311-p_1878_item4/pp-7311-p_1878_PDF/pp-7311-p_1878_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_1878_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf. Acedido em: 22 maio 2017.
- OWEN, Hilary; PAZOS ALONSO, Cláudia. *Antigone's Daughters? Gender, Genealogy, and the Politics of Authorship in Twentieth-Century Portuguese Women's Writing*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2011.
- PAZOS ALONSO, Cláudia. 'Modernity in the Making: the Women at the Heart of *A Voz Feminina* and *O Progresso*'. In: VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fávio Mário; DAL FARRA, Maria Lúcia (Ed.). *As Mulheres e o moderno*. Lisboa: CEPUL, 2017, p. 37-57. Disponível em: <<http://en.calameo.com/read/0018279775d87a8e210c2>>. Acedido em: 22 maio 2017.
- _____. Spreading the Word: the "Woman Question" in the periodicals *A Voz Feminina* and *O Progresso* (1868-9). *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, n.º 22, pp. 61-75, 2017.
- QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*, Lisboa: Livros do Brasil, 1960.
- SALVADOR, Teresa. Em torno dos periódicos femininos. *Cultura: revista de história e teoria das ideias*, n. 26, 2009, p. 95-117. Disponível em: <<http://cultura.revues.org/425>>. Acedido em: 13 out. 2016.
- STANTON, Theodore. (ed.) *The Woman Question in Europe: a series of original essays*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1884.

- VENTURA, António. *Uma história da maçonaria em Portugal: 1727-1986*
Lisboa : Círculo de Leitores, 2013.
- A Voz Feminina*, Lisboa, 1868-1869
- WOOD, Francisca. Declaração. *A Voz Feminina*, Lisboa, n.35, 13 set.
1868, pp. 1-2.
- _____. Senhoras suíças, *A Voz Feminina*, Lisboa, n.55, 30 jan. 1869a,
pp. 1-3.
- _____. [O Bispo de Montpellier recebeu...]. *A Voz Feminina*, Lisboa,
n.68, 2 maio 1869b, pp. 1-2.
- _____. Carta ao digno deputado a Cortes o Il.mo Sr. D. Emílio Castelar.
A Voz Feminina, Lisboa, n.72, 30 maio 1869c, pp. 1-2.
- _____. [Ex.mas Sras e Srs. assinantes...]. *O Progresso*, Lisboa, n. 94, 31
out. 1869, p. 179.

NARRATIVA(S) E COMUNIDADE(S)
EM CASOS DE LÍNGUA PORTUGUESA:
PARA UMA INVESTIGAÇÃO
TRANSDISCIPLINAR,
CONSILIENTE E SOCIAL

Elias José Torres Feijó

GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela, Galiza

1. NARRATIVA ESTRUTURANTE, NARRATIVA
ESTRUTURADA: BEM E FERRAMENTA

As escavações lideradas por Klaus Schmidt em Göbekli Tepe são passíveis de ilustrar uma ideia que Hurlley e Potts desenvolvem como nuclear (2014, pp. 62-65): a narrativa deu lugar à comunidade, à sua relação e estrutura política e económica. A particularidade do local é que ele é o santuário mais antigo até agora descoberto (provavelmente, do XI milénio antes de Cristo), e que, provavelmente também, foi um grupo nómade que o construiu (considera-se que a sedentarização é um fenómeno que aparece a partir do X milénio antes de Cristo). Essa narrativa que o conjunto monumental de Göbekli Tepe constituiria daria lugar à *polis*, à cidade: “primeiro foi o templo, depois a cidade” (K. Schmidt, 2000). Esta tese, que também suscitou críticas e diversas interpretações (E. B. Banning, 2011), coloca uma questão sobre a qual vale a pena deter-se, da perspetiva das relações entre narrativas e comunidades, presente na Arqueologia ou Antropologia (White, 1987; Anderson, 2010, dum ponto de vista historiográfico), mas menos retida como

importante no âmbito dos denominados estudos literários: a do vínculo existente entre Narrativa e Comunidade. Há narrativas geradas pela comunidade ou pelos seus indivíduos, mas há também narrativas que geram comunidades ou elementos fundamentais dela; ou, de modo mais complexo e isento, a da inter-relação entre narrativas e comunidades.

Karl Marx já chamara a atenção para estas inter-relações; e, ainda que Hurlley e Potts, no seu livro, argumentem que a hipótese de Marx, segundo a qual a estrutura económica é a geradora da superestrutura ficaria invalidada, o pensador alemão formulou, também de modo mais complexo, essa inter-relação. Na teoria de Marx, a comunidade seria gerada a partir das relações de produção estabelecidas, correlacionadas com as forças produtivas e em mútua interdependência. Deste ponto de vista, a estrutura económica e as classes sociais seriam as determinantes da sociedade, moldando as expressões ideológicas e subjetivas, entre as quais a religião ou a literatura, constitutivas, juntamente com outras expressões, da relação com o meio e das relações sociais, da consciência social da sociedade. A superestrutura teria nelas o seu assento, como “materialização de instituições e formas de consciência social” (Barbosa, s.d.); e, sobre essa base levantava-se a superestrutura jurídica e política, à qual correspondem determinadas formas de consciência social (Marx, 1859). Na teoria marxiana, portanto, a relação entre estrutura e superestrutura deve ser vista não como linearidade mecanicista, mas como dialética e interdependente; aquela, responsável pela produção e reprodução da vida material, e a superestrutura, responsável pela produção e reprodução da vida política e espiritual (Barbosa, s.d.). A importância destas reflexões de Marx para o tema que me ocupa estriba-se na importância

que ele dá a outro aspeto focado também no livro de Hurlley e Potts: a determinação da consciência do ser humano não pela sua consciência individual, mas pelo seu ser social (Marx, 1859), o qual não está na base do sustentado por Hurlley e Potts. Dito de outra forma, Marx não reconhece nas leis, nas formas do Estado, nas expressões subjetivas dos indivíduos, segmentos e classes sociais, uma autonomia e independência da estrutura, ou seja, das condições materiais de existência da sociedade. Para ele, a compreensão das superestruturas exige, necessariamente, um movimento de investigação que parta da estrutura (Marx, 1859). Como indica Barbosa (s.d.), é preciso distinguir sempre entre as mudanças materiais ocorridas nas condições económicas de produção e que podem ser apreciadas com a exatidão própria das ciências naturais, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, numa palavra, as formas ideológicas em que as pessoas adquirem consciência desse conflito e lutam para resolvê-lo. A sociedade concreta, portanto, diferenciada socialmente, ordenada a partir do desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção e cujos níveis e formas de organização da vida social – a propriedade, a família, o Estado, a religião, etc. – estariam sob uma profunda interdependência. A sociedade determinaria o Estado, estando a própria sociedade sujeita a uma hegemonia social. Tratar-se-ia assim (realçando, precisamente, o afastamento de Potts e Hurlley da linha exógena dos estudos culturais) de uma oposição ao viés predominante de aplicar as teorias económicas a determinada área, uma vez que nesse caso a própria economia se enquadraria nesses tão amplos moldes da ciência cultural (Souza, 2017, p. 30).

Tendo presente estas considerações, é possível firmar a índole dupla da narrativa quanto à comunidade. Ela é/pode

ser um repertório estruturante e, ao mesmo tempo, estruturado das comunidades, na medida que organiza o seu olhar e a sua atividade; e, também ao mesmo tempo, está determinada pelo olhar e pela atividade das pessoas.

Essa narrativa não tem por que ser apenas um texto e, ainda menos, um texto literário. Entendendo por narrativa o facto de alguma coisa ser contada, ela pode estar constituída por um conto ou por um provérbio, como também por imagens ou gravuras; e, igualmente, pela disposição dum espaço determinado ou por uma lei ou um rito. A Baixa lisboeta constitui uma narrativa, no seu presente setecentista e no presente atual, como forma organizacional da vida e da atividade social e comercial, como património construído e identitário de Lisboa, como memória de diversos acontecimentos (a começar pela motivação gerada pelo terramoto de 1755) ou como cenário de atividades, para citar algumas das suas dimensões; é, igualmente, parte da narrativa da cidade. Certamente, como o exemplo manifesta, esses meios e outros podem constituir partes de narrativas mais amplas, constituindo macronarrativas, que teriam a mesma funcionalidade contadora, mais ou menos complexa, e que funcionariam como explicações holísticas.

Elas são, pois, ferramentas que, ao mesmo tempo, podem funcionar como bens, como itens que são apreciados como positivos pela própria comunidade ou setores dela. Essa função da narrativa não acaba aí; em muitos casos, ela porta uma outra funcionalidade, explicativa ou normativa, uma forma de entender o mundo ou nele intervir, como uma recomendação para o entendimento e/ou para a ação. Informativa, explicativa, normativa, para a própria comunidade, em ocasiões objeto de *patrimonialização* (conversão em património)

ou para as pessoas ou comunidades que com ela se relacionam. Como bens, a esses elementos, tangíveis ou intangíveis, é atribuído um valor, valores, por melhor dizer, de mui variável dimensão e efeito, cujo grau de reconhecimento, dentro e fora da comunidade, repercute na consideração desta. Doutro ponto de vista, a cultura pode ser considerada “como un conjunto de herramientas para la organización de vida, a nivel coletivo e individual” (Even-Zohar, 1999), ferramentas que podem ser de dous tipos: “passivas” (“procedimientos con cuya ayuda la ‘realidad’ se analiza, se explica, y llega a ‘tener sentido’ para los seres humanos”; “un conjunto coherente de procedimientos con la ayuda de los cuales el mundo se organiza en la mente”) e “ativas” (“los procedimientos con la ayuda de los cuales un individuo puede manejar cualquier situación ante la que se encuentre, así como producir también cualquier tipo de situación” (Even-Zohar, 1999); “un repertorio, o una caja de herramientas, de hábitos, habilidades, y patrones mediante el que la gente construye ‘estrategias de acción’” (Swidler, 1986, p. 273)). A funcionalidade dos bens é vária: “ennoblecen y consolidan el sentimiento de identidad y bienestar de grandes colectivos”, entre outras, como anota Even-Zohar. “Además”, acresce, “la posesión de tales bienes se presenta – a través de la propagación por parte de quienes tienen interés en la creación o el mantenimiento de la entidad colectiva – como un signo de comunidad y riqueza compartida”. Even-Zohar interpreta, pois, as atividades literárias, e as culturais em geral, como servindo “para proporcionar modelos de explicación del mundo, de la realidad” e “de actuación”. Deste ponto de vista, a literatura é, para Even-Zohar e na sequência dos semióticos russos a que alude (Lotman, Ivanov, Uspenski) “una institución social

muy poderosa e importante, uno de los instrumentos más básicos de la mayoría de las sociedades humanas, para ordenar y manejar su repertorio de organización de vida, es decir, su cultura”.

Todos os coletivos, para funcionarem como tais, precisam de bens e ferramentas comuns, ainda que elas não tenham o mesmo significado para toda a comunidade; com elas garantem a coesão social. De regra, são impostos (a começar, na primeira infância, em que se manifesta com maior força essa imposição, desde a língua aos hábitos sociais); e por diversas vias: por via impositiva formal (família, leis, escola) e informal (comemorações, mídia), acabando em muitos casos a comunidade por interiorizá-las. Comunidade é aqui qualquer conjunto social vinculado, delimitado e regulado por fatores que constituem normas de acesso ou exclusão: um concelho, um país, um condomínio, um grupo de amigos, uma associação cultural, etc.; ou o conjunto de pessoas que partilham determinadas visões em relação a um dado objeto. Este tipo de relacionamento e vinculação, não isento de violência e imposição e nem sempre totalmente aceite passiva e pacificamente por todo o conjunto da comunidade, expressa o consenso dessa sociedade, no sentido dado por Gramsci (1975, pp. 143-144; vid. Torres Feijó, 2014). Por exemplo, a aceitação, que acaba por aparecer como natural, e naturalmente própria, do que seja bom, belo, verdadeiro, imposto como alegoria mais sublime da tal comunidade. Em ocasiões, toda a comunidade concorda e preocupa-se por impor e fazer funcionar esses elementos; noutras, essa imposição é feita por parte de elites culturais, que identificam como bom, belo ou verdadeiro ao longo dos tempos os elementos que são úteis aos seus interesses.

2. ALGUNS EXEMPLOS LITERÁRIOS DA NARRATIVA COMO BEM E FERRAMENTA COMUNITÁRIA RELATIVA À IDENTIDADE

As comunidades possuem, pois, um conjunto de possibilidades para organizar as vidas dos seus membros, algumas das quais suficientemente capazes de determinar a existência e o modo de existência da comunidade (vid. Torres Feijó, 2014).

Alguns dos fatores de coesão da comunidade permitem a sua continuidade no tempo e detêm ou partilham já, um valor identitário: um conjunto importante da comunidade identifica-se com eles e eleva-os à categoria de referente coletivo, conscientemente ou não, com os quais de algum modo se vincula; a sua perda ou modificação poderia alterar os elementos identificativos e, conseqüentemente, a coesão a que dão lugar ou que garantem. Isto não significa nem força a que todas as pessoas ou coletividades deem o mesmo significado a esses elementos; nem que os mesmos elementos sejam identificativos para todas as pessoas; significa que há elementos que atuam como referentes para um conjunto alargado de pessoas com independência da projeção concreta que estas façam sobre eles. A manutenção deles (ou doutros que os substituam) e a garantia da sua continuidade como elementos de coesão e identidade é o que nos permite falar de sustentabilidade identitária: os mecanismos e fórmulas comunitárias que garantem que a comunidade continue reconhecendo-se a si mesma e mantenha níveis de coesão suficientes para não pôr em risco a sua capacidade integradora do conjunto da comunidade. Do ponto de vista identitário, a comunidade pode oferecer diversas formas de conformação ao longo do tempo e apresentar diversas hierarquias segundo determinadas pessoas e determinados perfis sociais (Torres Feijó, 2015b).

Duma perspectiva orgânico-historicista, a nação é uma entidade que, desde o início da sua existência, conserva elementos nucleares que a definem e distinguem; segundo os casos, raça, território, língua, costumes, etc. Por essa mesma razão, eles devem ser imutáveis e, em todo o caso, serem reconhecidos como próprios pelo conjunto comunitário. No sentido patrimonial da história e da cultura nacionais, no entendimento desses elementos como bens, o bom, o belo e o verdadeiro são traços inerentes a essas narrativas comunitárias e identificadoras, elaboradoras, distribuidoras, promotoras de ideias sobre a comunidade. E, em algumas dimensões e casos, o texto literário e os processos do seu uso (também parte dessas narrativas) constituem, e, sobretudo, constituíram parte central dessa classe de narrativas. Elas podem ter mui diversas características e modos de funcionamento, entre os quais receções diferentes e até contrárias a sentidos primigénios, segundo quem, como, quando ou para que as use.

Em síntese, e no que diz respeito às comunidades, essas narrativas podem portar um discurso sobre a comunidade de origem, a própria comunidade, sobre outras comunidades, sobre a relação entre comunidades ou, ainda, sobre a receção noutras comunidades. O âmbito de estudo que se abre pode atender a diversos fatores quanto aos conteúdos e perspectivas da narrativa, entre os quais elementos de coesão social e identitária, e à classificação e interpretação da realidade que neles se inclui ou projete. Neste sentido, pode ser oportuno ter em conta o facto de que a elaboração e interpretação das narrativas é igualmente um procedimento e um mecanismo para explicar os códigos e repertórios das pessoas e grupos emissores e recetores. Do ponto de vista metodológico e epistemológico, estas considerações apresentam implicações na

focagem da literatura e da produção cultural, como fabricadoras e transmissoras de ideias; e na consideração daquela como parte da cultura entendida como o modo em que as pessoas e as comunidades veem, classificam, organizam e intervêm no mundo. E levam para um olhar *mais cultural e/ou mais social* sobre a literatura.

Neste trabalho irei referir-me, através de investigações prévias, a algumas das dimensões anotadas: a) entendimento da função do texto literário e consequências na apropriação de textos e autores/as por parte das comunidades; b) elaboração de espaços através do texto literário: *literaturização* de espaços (em que ele chega a ser percebido, classificado e usado através de obras literárias); c) modos de receção diversos no tempo, no espaço ou no repertório cultural: leituras heteroespaciais, heterotemporais ou heterorrepertoriais e ressemantizações; d) (auto)definição/elaboração da memória coletiva; e) definição da comunidade e ressemantizações e usos consequentes; e) consideração antonomásica ou representativa da autoria, da obra ou de elementos desta em relação à comunidade de origem. Utilizarei apenas exemplos literários, em que podem estar presentes várias das características indicadas; e serão colocados fundamentalmente como sugestões de pesquisa e reflexão.

2.1. A OBRA DE CAMILO CASTELO BRANCO [VS. A OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS]: *SER* [VS. *DEVER SER*] (PORTUGUÊS)

Como tive oportunidade de anotar (Torres Feijó, 2012), a obra de Camilo representa, por receção e uso, na História cultural de Portugal, o paradigma romântico luso. Dela, como também da sua vida, é feita uma apropriação nesse sentido, em boa medida pelo próprio autor alimentada quanto à elaboração

da sua biografia. Funciona também como um par opositivo, de autores (Camilo vs. Eça) e de movimentos culturais (Romantismo vs. Realismo), de tal modo que o que signifique Eça ou Camilo no campo cultural e político portugueses tem muito a ver com as disputas patrimonializadoras e as marcas geradas. Essas marcas procedem das apropriações ou desvinculações que sejam exercidas em relação a obras e autores. Se revisarmos, por exemplo, o uso dos seus textos em âmbitos escolares, académicos ou mediáticos, deparamos com a eventualidade de eles serem vistos como a) ferramentas de análise da sua época e, igualmente, b) da identidade coletiva portuguesa (tanto dentro como fora do contexto comunitário português; a identidade passada e, pelo seu carácter essencial(ista), a presente); e c) pelo que os seus possíveis valores patrimoniais e as posições ocupadas possam servir para quantificar e qualificar a “riqueza cultural nacional/regional”. As obras de cada um deles apresentam duas maneiras de ver e estar no mundo, em que Camilo, como emblema romântico, representaria, em termos patrimoniais, as posições [conservadoras ou, até reacionárias] da cultura e da nação portuguesas; em parte, como o repositório do essencial, do eterno coletivo. E Eça apareceria como líder de um movimento literário e ideológico progressista, com atributos de modernidade, renovação, *aggiornamento*, nas ideias, nas formas, nos repertórios. Assim sendo, Camilo funciona como um património de índole identitária (*ser português*), vernáculo, frente à obra de Eça (que apelaria para o *dever ser português*, para o qual, em seu juízo, Portugal deveria caminhar), estrangeirado/urbano. Entre outros fatores, essa representação de Camilo e da sua obra assenta em factos como o de ter passado a vida inteira em Portugal, ter muitas obras centradas no âmbito rural

português e com muitos elementos pertencentes às classes populares; usar um repertório linguístico identificável pelo comum dos leitores como genuíno e castiço; combater o que julgava estrangeirismo; polemizar fortemente por questões de índole patrimonial e identitária; tratar assuntos históricos portugueses e passionais; ou recorrer à religião e à fé como fórmulas de solução social, em consonância com crenças dominantes no seu público ou com o catolicismo em particular. A obra de Camilo, do ponto de vista que aqui venho acompanhando, funciona, na sua conceção do texto também, como um bem estético/histórico, e de entretenimento (ainda que tendo um potencial de ferramenta sobre a realidade, particularmente do Norte português, notável, como informante privilegiado).

Por sua vez, os *fatores* do Eça são, neste sentido, quase opostos: ele não viveu em Portugal durante boa parte da sua vida; recorreu a usos linguísticos importados; tratou o urbano e o *moderno*; criticou a religião e os seus veiculadores, em ocasiões como categoria; recorreu a fórmulas e formas de fazer vistas como espúrias e forâneas por setores contrários às suas teses, para os quais, aliás, o repertório realista apareceria como uma espécie de antiliteratura, ao apresentar-se desprovido do sentimentalismo e da vontade e conceção estéticas impostas pelo Romantismo. Tanto que parte da comunidade leitora, treinada no Romantismo, possivelmente tendeu para uma receção mais *romântica* dos textos realistas, o que pode contribuir para explicar que fossem aspetos como o erotismo os assuntos mais atrativos para ela e que estariam fazendo parte da base de sucessos imediatos como o de *O Primo Basílio*. A obra de Eça funciona como bem, mas, sobretudo, como ferramenta, ético-político/social.

Camilo apresenta o mundo tradicional português, centrado fundamentalmente no rural, como mais genuíno e moralmente superior que o urbano, o seu par contrastivo; apresenta-se como garante da continuidade histórica da comunidade, que conteria valores de autenticidade e estabilidade relativas que o urbano perturba e que no urbano esmorecem ou simplesmente são substituídos por hipocrisia e degenerescência. Porque é o historicamente existente, frente à inovação na cidade e citadina, o rural aparece, sobretudo implicitamente, como o repositório de *o ser português*; e o que seja português está presente da mesma maneira na obra camiliana e constitui um dos núcleos fundamentais do seu legado na História da Cultura Portuguesa. A sua obra aparece como um sistemático e implícito discurso identificador da identidade e do património portugueses, inserida numa determinada tradição, com o que ele seleciona: aldeia, fé, costumes, língua, etc., formulados como um conjunto definidor da nação, estático e essencialista; entre outras coisas, porque as modificações que se produzem nesse conjunto seriam, regra geral, perniciosas.

2.2. LEITURAS HETERO/HOMOESPACIAIS/TEMPORAIS/
CULTURAIS: *BICHOS*, DE MIGUEL TORGA

As leituras de textos que se produzem em situações recetivas diferentes das da sua génese tendem, com mais probabilidade, a apresentar dificuldades de compreensão ou interpretações diversas e, até, contrárias ao modo em que se produzem essas leituras em situações iguais à da génese. Diferentes espaços, diferentes tempos, diversos repertórios a ativar na receção geram maiores confusões e incertezas. Quando não se tem clara consciência da índole referencial, da veracidade ou da

ficcionalidade do texto ou de segmentos dele, aparecem duas direções da interpretação do texto literário quanto à sua referencialidade, dado o seu caráter fictivo: a) a de preencher com a imaginação o que é percebido como lacuna; ou b) a de acreditar/duvidar/não acreditar no que o texto diz a respeito dos eventuais referentes do que é contado. O efeito disto, na pessoa recetora, pode ser o dum apelo para *imaginar* mais ou um incitamento para querer/crer saber mais sobre esses referentes, sintetizado em dous impulsos: a) o impulso do desejo, *realista*, de quem lê ou conhece para aprofundar ou participar do contado no texto; e b) o impulso do desejo, *ficcional*, de *imaginar* e *sentir* o espaço contado, duas vertentes do mesmo rio da incerteza ou da insegurança.

O caso de *Bichos* é bom espelho disto (Torres Feijó, 2007). Nada em *Bichos* é estranho ao espaço geocultural transmontano. As palavras, os lugares, a fraseologia, a construção da frase, a perspetiva utilizada, as personagens (os animais e as pessoas referenciadas e a ausência de tipos e menos, de arquétipos), a marcação dos tempos e das épocas, a natureza, a paisagem, a ordenação social, a disposição do território e dos *habitats* domésticos, etc., têm referentes reais e próprios dum espaço geo-humano determinado: o rural nortenho de Portugal. Todo esse conjunto pertence a um modo de entender e perspetivar o mundo por parte duma comunidade determinada, filtrada pelos repertórios adicionais usados pelo escritor: provérbios, palavras, sintaxe, léxico, semântica, perspetivas, nomes, topónimos, etc. Esse caráter realista, de plena referencialidade no Norte rural português foi evidenciado nos comentários feitos por Campos Lima n’O *Diabo* (Lima, 1940) sobre o livro, pouco tempo após a sua saída: “A fôrça rude de Miguel Torga transparece cristalina e belís-

sima nestes contos fortes. A sensibilidade do poeta fecunda estes quadros arrancados à vida, criados com vida. Mas a sensibilidade não deturpa, faz luz, é de uma penetrante visão, de um grande poder de análise”, concluindo: “Os seus contos não são propriamente um panorama que se desfruta, são construídos na terra que pisamos, construídos de vida com humanidade e realismo”.

Frente a esta leitura homocultural, já uma leitura mais distanciada, heteroespacial, e heterocultural e, parcialmente, heterotemporal, apresenta, apesar de altamente especializada, um teor em parte diferente quanto à referencialidade e à compreensão cultural do repertório de *Bichos*. Com efeito, António J. Saraiva e Óscar Lopes na sua *História da Literatura Portuguesa* (1985, pp. 1059-1060) afirmam:

A obra de Miguel Torga dir-se-ia banhar num ambiente de mitos agrários e pastoris que da sua origem aldeã transmontana remontam aos símbolos bíblicos. A semente, seiva, a colheita, a água, a terra, o vento, o pão, o parto, o pastoreio, Adão e Eva, por exemplo, recorrem nos seus livros, não como simples ideias mas como imagens irradiantes. Numerosos pequenos contos de que é autor [...], dão, por vezes de uma forma tensamente dramática, a dura e simples coragem da vida humana rural e animal despindo os casos de toda a intenção alheia ao ambiente simbólico referido.

Essa receção *mítica* (esse “ambiente de mitos agrários e pastoris”) não é justificada. E a presença de “símbolos bíblicos”, se é patente no último dos contos, “Vicente”, no de “Madalena” ou no de “Jesus”, não é extensível linearmente aos restantes. Parece mais própria do entendimento geral o que da obra de Torga é feito como “mítica” e, também, duma

leitura distante do âmbito geocultural explicitamente comentado, aliás, o transmontano.

Esta ambivalência na receção é, de todos os modos, menos heterocultural que aquelas leituras que se manifestam como claramente distanciadas dessa referencialidade rural. Num projeto de classificação exaustiva da fábula em Portugal, *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica* (Morais, s.d.) todos os contos de *Bichos* são classificados como “fábula original” exceto “Jesus” e “Cega-Rega”, que não aparecem classificados, e “Vicente”, classificado como “relação intertextual com o episódio veterotestamentário da Arca de Noé”. E, para referir um texto doutra índole, na Introdução ao *Guia das Aves de Aquilino Ribeiro*, Ana Isabel Queiroz (2012) afirma que nos contos de Torga “sobressai a herança do texto fabular, povoado com personagens zoomórficas”. Esta ideia é reiterada em análises de especialistas, como a de Scalfoni Mendes (2007), que fala de mitologia em Torga como ligada “àquela das sociedades arcaicas do que à fábula clássica”, seguindo a Teresa Rita Lopes (1993, p. 13), no entendimento que esta faz do “mito” como o que adquiriu “na mitologia grega clássica de história inventada, ficção reproduzindo determinadas peripécias, do desfecho das quais se tira determinada conclusão”. Um mito que Mendes, acompanhando de perto Lopes, vê muito mais próximo do valor que tinha para as sociedades primitivas, tal como Mírcea Eliade o descreve.

Revisemos (Torres Feijó, 2017), só como exemplo, uns trechos dum conto, no caso, “Madalena” (Torga, 2003, pp. 33-40 [1940]), o mais rico em referências espaciais e toponímicas, revisão que faço para verificar a referencialidade espacial, como indício da referencialidade geocultural dos contos.

Utilizemos como referência a terra natal de Miguel Torga, São Martinho de Anta, freguesia do Concelho de Sabrosa, Sabrosa que, ao todo e em 2011, não chegava aos 6.500 habitantes (Sabrosa, 13.488 [INE]). A diegese é situada no mês de agosto (Madalena ficara grávida pelo S. Martinho, num encontro com Armindo que começara na “cardenha da Tapada”, topónimo também presente naquela área, por exemplo na freguesia de Provesende, do mesmo concelho de Sabrosa), quando a temperatura pode subir para perto dos 40 graus centígrados naquelas terras (IPMA, 2017): “Queimava. Um sol amarelo, denso, caía a pino sobre a nudez agreste da Serra Negra. As urzes torciam-se à beira do caminho, estorricadas. Parecia que o saibro duro do chão lançava baforadas de lume”: assim tem início o conto. Nele alude-se a uma Serra Negra que desconheço se existe na área próxima de S. Martinho mas há, sim, a menos de 30 quilómetros por estrada, uma Serra Branca, ao Norte-Leste; e estão as Serras do Infantado e da Cuca, e, sobretudo, a Serra de São Domingos, serra cujos cumes estão a aproximadamente 5 quilómetros de S. Martinho, que bem pode ser a transposição desse topónimo, e que fica entre S. Martinho e Ordonho. Na narrativa, Madalena avança subindo a “custo pelo íngreme carreiro cavado no granito, a tropeçar nos seixos britados por chancas e ferraduras milenárias” (aquela terra é abundante nesse mineral), presumivelmente desde Roalde (“Nem viva alma, ao sair da aldeia! Roalde em peso mourejava nos lameiros e nas cortinhas da Tenaria”), a 639 metros de altitude, e vai para Ordonho, povoação da freguesia de Gouvinhas (menos de 300 habitantes em 2017; 802 habitantes em 1940), do Concelho de Sabrosa, perto da Serra de São Domingos, cujo cume tem uma altitude de 863 metros; passa pelas cortinhas e a fonte da Tenaria (“um olho

marinho que fartava os lameiros”), lugar certo onde nasce o rio Ceira.

Sempre em termos aproximados, podemos indicar que a distância entre São Martinho e Roalde é de 2,5 quilómetros, e percorre-se em 30 minutos; de Roalde à Tenaria, uns 13 quilómetros a percorrer em pouco mais de 3 horas; passando por Roalde, Tenaria e Ordonho, pode chegar-se desde S. Martinho ao Rio Ceira em 4 horas e meia, percorrendo-se uma distância de 17,5 quilómetros.

Ao menos, portanto, na cartografia, na geografia desenhada no livro por Torga, esse espaço de *Bichos* coincide com exatidão com a realidade geográfica; não apenas com a toponímia mas com as distâncias, o clima, a orografia, a flora... Além disso, na situação de Madalena, ela poderia bem demorar o triplo que a média apresentada, sobretudo se está caminhando nas horas centrais do dia, com o sol a pino. Madalena saíra ao amanhecer; pariu na tarde e a sua agonia concluiu quando “o sol, cada vez mais baixo, lançava os últimos avisos da sua luz”: ou seja, a ação decorre entre as 6.45 e as 20 horas da última meia hora de luz, por volta de 13 horas. Essa cartografia, juntamente com todos os dados culturais que aparecem (desde expressões linguísticas até costumes festivos) reforçam essa referencialidade, nada mítica, menos ainda fabulosa. Só a não aplicação do código cultural do quadro em que se insere (por explorar e que, hipoteticamente, calculo que dará tão certo como a sua geografia) e a preterição do seu carácter referencial, farão com que *Bichos* não seja percebido no seu quadro geocultural: o mítico ou o fabuloso assomam quando esse quadro desaparece e é substituído por outros, presentes no repertório dos recetores e distantes e até contrários aos que nutrem o livro.

2.3. AS NARRATIVAS E A (AUTO)PERCEÇÃO DA COMUNIDADE

2.3.1. REPRESENTAÇÃO ANTONOMÁSICA DA COMUNIDADE E DO TERRITÓRIO

Uso a polissémica palavra “representação”, precisamente pela variedade de significados que ela pode ter (funcionar no nome de; mostrar; pôr em cena, reproduzir; etc.) para expressar funcionamentos de narrativas como expressões referenciais da natureza, essência, verdade duma comunidade ou aspetos dela. Essas características são, claro, compartilhadas com outras de que antes exemplifiquei casos; neste, o que quero é chamar a atenção para essas várias expressões em que o texto ganha um valor antonomásico duma época e/ou dum lugar ou em que o texto induz a uma leitura delimitada duma comunidade ou dum espaço constituindo-se atrativo e atrativa em si mesma. E, como em muitas ocasiões, é a pessoa autora desses textos a que acompanha, referencia ou substitui esses textos como representadora e representativa, em virtude desses mesmos textos. Para melhor explicar e concretizar, consideremos, ao de leve, estes casos: há espaços que, quando associados a determinados autores e textos; ou textos e autores que, quando utilizados para definir espaços, constituem narrativas de entendimento ou imaginação desses espaços de modo singular: “A Lisboa de Eça de Queirós” ou “O Rio de Machado de Assis” são exemplos disto, o que não sucede, na sua extensão e popularização, com outros textos e autores; de facto, essas expressões dão lugar a filmes ou livros que dessas cidades e textos tratam (Dias, 2001; Nercessian et al., 2001). E, assim podemos falar até duma literaturização do espaço (Torres Feijó, 2014b); por vezes, até, fazendo abstracção ou invisibilizando a própria comunidade que os habita; e

promovendo receções que apresentam como substrato a definição dos espaços e dos seus habitantes a partir dos textos desses autores.

Há casos em que a comunidade e/ou o território representados ultrapassam uma delimitação cronológica concreta e passam a aparecer como representantes do conjunto daquela e/ou daquele. Com efeito, entre outros, sistemas literários emergentes ou protossistemas ou subsistemas (para estes conceitos, vid. Torres Feijó, 2004), tendem a gerar e, sobretudo, ser recebidos dessa maneira; se olharmos para o sistema literário moçambicano, poderemos detetar que Mia Couto e, incipientemente, João Paulo Borges Coelho ou Paulina Chiziane funcionam na atualidade desse modo; e as suas obras como representações da comunidade e das suas ideias ou focagens sobre ela; e isto acontece, também frequentemente, apesar da própria vontade. Mia Couto aludia a isto há anos (“Mia Couto, o intelectual lusófono”, 2005):

Eu nom convivo comodamente com a ideia de que eu possa ser porta-voz ou representante. Agora, eu assumo a minha responsabilidade do ponto de vista ético e do ponto de vista intelectual, e nom tenho nengumha reticência desse ponto de vista. O que acontece e que até a mim mesmo me represento mal, nem som um bom porta-voz de mim próprio. Tendo esta ressalva, eu acho que nom poderia viver doutra maneira.

No âmbito da literatura galega, esse papel, historicamente construído, é atribuído a Rosalía de Castro e aos poemários, promovidos como narrativas sobre o *ser galego* e o seu território (aqui, fundamentalmente, rural), com um valor, aliás, fundacional: o seu livro *Cantares Gallegos* (1863) é o primeiro

integralmente escrito em galego passados vários séculos desde a época medieval (que compartilha com ela esse valor fundacional), e alguns dos seus textos têm uma popularidade notável, em parte impulsionada por terem sido adaptados e musicados com sucesso por diversos compositores (Amancio Prada, Luís Emilio Batallán ou o português Adriano Correia de Oliveira, entre outros, na década de setenta do século XX). Em todos estes casos, o texto literário funciona como *locus privilegiado* de expressão da comunidade, mercê de terem um impacto superior a outras manifestações narrativas.

2.3.3. RESSEMANTIZAÇÕES E INVISIBILIDADES:

O *DIÁRIO DE UM MAGO*, DE PAULO COELHO E SANTIAGO DE COMPOSTELA/GALIZA

Irei encerrar esta breve exposição de casos com um do âmbito da ressemantização (também identitária) da comunidade e os seus espaços em função, em concreto, da atenção/uso/promoção do Caminho de Santiago (CS). Colocarei o exemplo da obra de Paulo Coelho *Diário de um Mago* (cuja primeira edição é de 1987), no quadro do projeto “Discursos, imagens e práticas culturais sobre Santiago de Compostela como meta dos Caminhos de Santiago”, que dirijo na Universidade de Santiago de Compostela.

Três são as Macronarrativas que configuram a ideia contemporânea do Caminho e Santiago: a da Igreja Católica, a das Organizações Internacionais (UNESCO e União Europeia) e o *Diário de um Mago* (Torres Feijó, 2015b). As três, elaboradas e difundidas fundamentalmente a partir da década de oitenta terão a sua primeira eclosão no primeiro Ano Santo da década de 90, 1993, em que o número de peregrinos sobe exponencialmente (de 1.868 no anterior Ano Santo, de 1982, ou de

9.764 no ano 1993, para 99.436; “Oficina del Peregrino”) e em que a peregrinação se começa a consolidar como marca identitária de Santiago de Compostela, marca até àquela altura ou inexistente ou de baixa intensidade. Definimo-las como Macronarrativas em virtude de oferecer discursos singulares de alcance internacional, posteriormente utilizados em maior ou menor medida por *tour-operadores*, agências turísticas ou pelo Governo da Galiza como publicidade turística também.

O Diário de Um Mago (DM) é apresentado quase sistematicamente sob as seguintes coordenadas: procura/transformação individual; conceção religiosa-mística da vida; procura da felicidade. É de referir a massiva leitura misteriosa, iniciática e esotérica do mesmo (Torres Feijó, 2015b). Vendidas milhões de cópias (não há cifras certas divulgadas), além do acesso gratuito na internet (Coelho, 2001), o autor foi tentando retirar essas possibilidades de receção para aproximá-las de uma leitura em consonância com linhas traçadas pelo Papa, que estariam nas bases da sua elaboração (Maestri, 1999, pp. 69, 86), num quadro de progressiva assunção da fé católica segundo indica a sua biografia oficial (Morais, 2008).

Utilizando parâmetros para a deteção na obra de elementos que digam respeito às comunidades locais, por onde o Caminho passa e, sobretudo, aonde o Caminho chega, Santiago de Compostela, temos, como conclusão (Cortizas Leira, 2008) que não aparecem valorizações nem reflexões sobre as comunidades no CS: não se fala das suas línguas; as alusões aos hábitos, costumes e alimentação dessas comunidades são raras e generalistas; e mesmo, significativamente, há erros em vários topónimos, o seu uso é apenas referencial da passagem por eles e apenas justificativo da tradição e antiguidade do CS; porque são precisamente ideias vinculadas à

Tradição e à História, sobretudo a Idade Média com destaque para a Ordem dos Templários (elemento mitificante e mitificado em tudo o que está relacionado com o Caminho, os mosteiros e os ritos de consagração espiritual), as que recebem maior atenção; mesmo se alude a elementos que ajudaram na sua mi(s)tificação, fundamentalmente medievais, nem sempre vinculados ao Caminho. De resto, convém anotar que, quanto às motivações e expectativas de viagem, estas partem dum implícito sentimento de culpa, cuja expiação permitirá chegar ao verdadeiro poder do “Conhecimento”.

A consequência disto é, entre outras, o reforçamento da ausência de interseção entre as práticas de visitantes e habitantes locais em Santiago de Compostela e a tendência de muitas pessoas visitantes a se ficarem pela catedral e espaços imediatos: se o discurso dum dos principais textos não tem em conta a comunidade local e interpreta a cidade simplesmente como meta cujo alvo é a catedral, o correlato esperável é essa ausência, convergente, neste aspeto, com o discurso da Igreja Católica, ainda que mais distante do das instituições internacionais citadas. Com efeito, o narrador de DM só se refere ao espaço e a comunidade da cidade na última página, Epílogo, que reproduzo textualmente:

Da janela do meu hotel posso ver a Catedral de Santiago, e alguns turistas estão em sua porta principal. Estudantes de roupas medievais negras passeiam entre as pessoas, e os vendedores de souvenirs começam a montar suas barracas. É de manhã bem cedo, e, fora as anotações, estas linhas são as primeiras que estou escrevendo sobre o Caminho de Santiago. Cheguei ontem na cidade, depois de pegar um ônibus que fazia linha regular entre Pedrafita – perto do Zebreiro – e Compostela. Em quatro horas

percorremos os 150 quilômetros que separavam as duas cidades, e lembrei-me da caminhada com Petrus – às vezes precisávamos de duas semanas para percorrer esta mesma distância. Daqui a pouco vou sair e deixar no túmulo de Santiago a imagem de N. Senhora da Aparecida montada nas vieiras. Depois, assim que for possível, pego um avião de volta para o Brasil, pois tenho muito o que fazer. Lembro-me de Petrus haver dito que tinha condensado toda sua experiência em um quadro, e passa pela minha cabeça a idéia de escrever um livro sobre o que passei. Mas isto ainda é uma idéia remota, e tenho muito o que fazer agora que recuperei minha espada. O segredo da minha espada é meu e jamais irei revelá-lo. Ele foi escrito e deixado debaixo de uma pedra, mas com a chuva que caiu, o papel já deve ter sido destruído. É melhor assim. Petrus não precisava saber. Perguntei ao Mestre como ele sabia a data em que eu iria chegar, ou se já estava ali há bastante tempo. Ele riu, disse que havia chegado na manhã anterior e iria partir no dia seguinte, mesmo que eu não chegasse. Perguntei como isto era possível, e ele não respondeu nada. Mas na hora de nos despedirmos, quando ele já estava dentro do carro alugado que o levaria de volta à Madrid, ele me deu uma pequena comenda da Ordem de Santiago da Espada, e falou que eu já tivera uma grande Revelação, quando olhei no fundo dos olhos do cordeiro. Entretanto, se eu me esforçasse como havia me esforçado, talvez conseguisse um dia entender que as pessoas sempre chegam na hora exata nos lugares onde estão sendo esperadas.

E isto é tudo sobre a cidade.

Em primeiras análises dos dados de que dispomos quanto às práticas culturais de visitantes a Santiago de Compostela, detetamos que a leitura ou referência de Paulo Coelho e

Diário de um Mago é esmagadora (Villarino, 2015), mesmo se tratando dum texto e dum autor cuja menção poderia afetar o capital simbólico de pessoas que têm ou julgam ter um alto capital cultural legítimo, por serem considerados banais pelo seu caráter de autoajuda, eventual simplicidade e de sucesso massivo. E o conjunto das pessoas entrevistadas tende a aparecer como as menos interessadas na comunidade local e os seus elementos nucleares, em comparação com outros setores de visitantes.

Esta classe de discurso pode estar relacionada com efeitos que a cidade vive desde o aumento exponencial de visitantes peregrinos (Torres Feijó, 2015b):

- Santiago de Compostela é, como comunidade e como cidade, como espaço-paisagem, invisível ao conjunto de peregrinos;
- A cidade velha está ficando reduzida em população e o comércio local substituído por comércio de souvenirs e restauração para visitantes;
- Podemos estar assistindo a um processo de depredação e contaminação turísticas, derivadas do círculo de oferta e procura desenhadas por todos estes discursos, que vão fazendo desaparecer a diversidade comercial e de lazer, o seu uso efetivo por parte da comunidade local e os hábitos sociais ligados a essas atividades;
- Decisões ou promoções das autoridades locais e nacionais ou estatais podem estar, conscientemente ou não, reforçando essa deterioração da parte velha, nas suas condições de habitação e habitabilidade.

É oportuno indicar que os efeitos do livro não aparecem apenas, neste caso, na cidade de Santiago. O narrador de

O Diário de um Mago afirma ter feito previamente peregrinação ao Santuário de Aparecida do Norte, no Brasil (p. 10) antes de vir fazer o CS, de onde trouxe uma imagem sobre umas conchas (p. 10) que acabará por deixar no túmulo do Apóstolo, como vimos no Epílogo, a última página do romance (p. 104). Em 2003 nasceu no Brasil o Caminho da Fé, “inspirado no milenar Caminho de Santiago de Compostela (Espanha)”, “criado para dar estrutura às pessoas que sempre fizeram peregrinação ao Santuário Nacional de Aparecida, oferecendo-lhes os necessários pontos de apoio [“Caminho da Fé”]. “A idéia da sua criação ocorreu após um dos organizadores percorrer por duas vezes o conhecido caminho espanhol. Imbuído do propósito de criar algo semelhante no Brasil, convidou alguns amigos aos quais expôs seus planos, tendo recebido pronta acolhida dos mesmos”. Em diferentes pontos do Brasil foram constituídas associações de peregrinos vinculados ao Caminho de Santiago (<http://www.santiago.org.br/links-interessantes.asp>). E, em 2006, foi criada a Associação Brasileira dos Amigos do Caminho da Luz, cuja inspiração é também a do Caminho de Santiago (chegam a usar a mesma sinalética de setas amarelas; vid. <http://www.caminhodaluz.org.br/>), “uma rota de peregrinação de aproximadamente 200 km que pode ser percorrida a pé em 7, 8 ou 9 dias”.

3. DOUS COROLÁRIOS FUNDAMENTAIS: A *CONSILIÊNCIA* E O COMPROMISSO SOCIAL INVESTIGADOR

Este último caso com maior expressividade, os outros, com mais ou menos intensidade ou relevância, podem trazer à reflexão duas dimensões da narrativa, aqui a literária, na relação entre visitantes e comunidades locais: a dimensão turística e a dimensão diplomática – cultural-relacional – da

literatura, com vários níveis, complexos e entrecruzados: o imaginário desenvolvido em relação ao conjunto geo-humano vinculado à obra ou à trajetória e biografia do autor; os usos efetivos a que esse imaginário conduz e a oferta e, em geral, as possibilidades de uso da comunidade local. Em termos investigadores, de projeto investigador, podemos sintetizar as possibilidades e implicações que esta focagem sobre textos oferece do seguinte modo (Torres Feijó, 2014b):

- Há um âmbito extraordinário e, talvez, extraordinariamente rentável, na comparação e no estudo das relações entre utentes de (determinados) textos literários e ações sociais destes ou de setores homólogos; ou, mais modesta e restritamente, entre as práticas das pessoas e as ideias veiculadas em textos literários;
- Esta classe de estudos pode, aliás, mostrar a sua relevância não apenas na abrangência real do conhecimento, mas na confiabilidade de resultados, e na sua transferência e aplicabilidade para melhorar, por exemplo, a qualidade de vida ou os modos de vida das comunidades locais afetadas por essas práticas;
- Tendo em vista comunidades ou grupos sociais e os seus processos, podemos estudar literatura ocupando-nos, por exemplo, dos imaginários que ela cria e criou e da sua evolução; das homologias entre discursos e práticas, entre os grupos relacionados com aqueles e/ou estas, e as diversas hierarquias de interesses e identidades que possam ser estabelecidas;
- Estas abordagens podem permitir conhecer como as comunidades podem manter coesões através de identidades compartilhadas ou como podem perder parte ou

toda essa coesão identitária que as pode conduzir ao desaparecimento ou à desagregação;

- Um texto literário é, entre outras coisas, uma proposta de realidade (primária e/ou secundária), apelando para a imaginação realista ou ficcional e um modo, complexo, de entender a realidade. A literatura pode jogar um papel fundamental em processos de ressemantizações e ajuda a entender modificações culturais, sociais, económicas e até políticas;
- Igualmente, a literatura permite interpretar e explicar questões relativas às coesões e aos conflitos; disposições e *habitus* de utentes, locais e visitantes; elementos básicos e periféricos que nutrem essas identidades e coesões; resiliências, resistências e adaptações dominantes. E estudar a comunidade afetada a partir dos repertórios veiculados nos textos e dos seus usos potenciais e efetivos; labor de componente antropológica, turística, sociológica, económica, histórica, geográfica, urbanística, política, e do estudo da literatura como processo social e como parte da cultura. E, da mesma maneira, pode constituir um valioso programa de autoanálise: O que é selecionado (e o que é preterido) dos textos e das vidas dos autores? Para quem? Que é o que interessa aos agentes da comunidade transmitir e para quê? Como se encaixam os repertórios selecionados com os conjuntos repertoriais, identitários e de modos de vida da comunidade local? Como são eles encaixados pelos agentes? Que é o que interessa a quem visita através das propostas que lhe são feitas utilizando como veículo a literatura? Em que medida o seu olhar sobre a comunidade é reforçado ou modificado? Em que

medida podem estar alicerçando ou transformando a comunidade local?;

- A análise do uso do escritor e dos seus textos (portanto, como meio e não como fim em si mesmo) permite explicar determinadas receções, funções atribuídas, funcionamentos sociais associados a textos e autores; e o papel e as leituras que agentes, setores ou o conjunto das comunidades fazem dos seus autores e textos, o que estas implicam para a comunidade nas práticas sociais associadas e no grau de adequação com os seus modos de vida. Através deles vão ideias, modos de ser, paisagens, territórios, formas de vida, história, língua, costumes, gastronomia, etc.;
- Esse programa de análise de repertórios deve incorporar uma forte e rigorosa base empírica;
- As respostas obtidas apresentam uma importante componente planificadora, cujos resultados podem orientar a comunidade nas suas decisões; as respostas a essas perguntas podem contribuir para explicar dinâmicas sociais que, por exemplo, possam estar afetando a coesão da comunidade em termos benéficos ou prejudiciais para ela.

Deste ponto de vista, pois, caracterizar a narrativa, as suas autorias e os seus efeitos e inter-relações com as comunidades, pode convocar mui diferentes tipos de disciplinas: Estudos Literários, Economia, Ambientalismo, Geografia, Urbanismo, História, Sociologia, Turismo, Antropologia, Estudos da Cultura..., que podemos sintetizar num âmbito de trabalho denominável “Investigações sobre Cultura”, entendendo por Cultura o exposto ao início deste trabalho. A consequência

de enfrentar o desafio desta abordagem conjunta demanda fundamental transdisciplinaridade, um trabalho em equipa, colaborativo e cooperativo das várias dimensões e especialistas que possam ser reunidos, e coloca a inovação como eixo do processo e do objetivo investigadores. Essa tentativa de aproximação holística que desta direção pode deduzir-se, pode ser definida como *consiliência*, entendida como a disposição a unir os conhecimentos e a informação de distintas disciplinas para criar um quadro unificado de entendimento, tal como sustentado por Edward O. Wilson (1998), que retoma o conceito de William Whewell (1840).

Por outro lado, se atentarmos nos exemplos anteriores, poderemos determinar que, em bastantes casos, eles apresentam uma alta relevância, quer seja ela económica, relacional ou identitária, com consequências na comunidade. Neste sentido, entendo que os esforços investigadores devem ir dirigidos a atividades que possam ser justificáveis precisamente por apresentar algum tipo de relevância e que essa justificação deve ser inerente à definição dos objetos de estudo por parte de investigadores/as e equipas investigadoras. É nesta direção que proponho a consideração do que denomino, à falta de melhor expressão, Compromisso ou Responsabilidade Social Investigadora (CSI), entendendo por isso o compromisso de partilhar resultados da investigação, e explicação dos processos para obtê-los, com o escopo de pessoas, objeto da pesquisa, e/ou setores sociais potencialmente interessados nos resultados ou afetados por eles. Genericamente, podemos definir o CSI como o compromisso de uma organização dedicada à investigação adquirido em relação às comunidades potencialmente interessadas ou afetadas pelas suas pesquisas. Isto implica a criação de espaços conjuntos de análise de

resultados e a necessidade de grupos e equipas se dotarem de elementos éticos que definam e delimitem a sua atuação profissional; por exemplo, como serviço público, uso dos recursos públicos, qualidade e condições de vida das pessoas, sustentabilidade e extensão do bem-estar e como eventual promotor de empregos.

3.1. APLICAÇÃO E TRANSFERÊNCIA

O aspeto aplicado dos resultados aos processos de melhoria concreta deve ser separado da abertura do espaço de análise e explicação de resultados. Esta aplicação pode ser feita de várias maneiras (Torres Feijó, 2015b): a começar, pela transferência a estudantes no âmbito da docência, e a outros colegas interessados; e à sociedade no seu conjunto, através da comunicação social; através do trabalho em grupo com o setor ou setores envolvidos; relatórios ou estudos para entidades públicas ou privadas; projeto conjunto de pesquisa com entidades; transferência de resultados para empresas interessadas ou trabalhadores/as independentes; desenvolvimento de empresas *spin-off* (para a aplicabilidade dos resultados, em que o grupo é constituído no departamento de I & D – Investigação e Desenvolvimento – da empresa em nome da empresa), e autoemprego do próprio grupo para o desenvolvimento profissional da aplicação de resultados, evitando, em qualquer caso, o uso monopolístico dos resultados da investigação ou a concorrência desleal; colaboração com outros grupos, acolhimento de pesquisadores ou formandos doutros grupos ou de empresas, etc.

O CSI pode compreender outras dimensões que não serão aqui exemplificadas; em particular, pode entender a seleção de suas perguntas como compartilhadas com setores sociais

envolvidos ou interessados ou derivadas de demandas sociais desde que tenham capacidade e recursos para fazê-lo¹.

Na minha opinião, o CSI deve ser incluído como uma questão processual na definição da questão de pesquisa e do projeto de pesquisa; é possível que nem todas as questões ou projetos envolvam CSI ou que nem todas possam reverter para setores afetados, colaboradores ou potencialmente interessados (por exemplo, trabalhar com turistas ocasionais), mas o pesquisador ou grupo deve perguntar-se sobre isso, conhecer e incluir a dimensão temporal, a espacial e todos os tipos de recursos que o grupo destina/pode destinar ao CSI que define. Da mesma forma, pode incluir entidades interessadas nos resultados e, até mesmo, financiadoras do processo, sempre entendendo que a independência e a confiabilidade dos resultados devem ser as suas principais premissas. Neste processo, deve tentar garantir que a informação atinja todos os setores potencialmente afetados ou interessados; e deve estabelecer prioridades sobre os que considere os seus parceiros porque o tempo de dedicação profissional é limitado; o grupo deve estar equipado com mecanismos para o desenvolvimento da transferência e discussão de resultados, mesmo ao custo de possíveis problemas de coesão.

Compreendemos o CSI, portanto, como um processo permanente, com diferentes graus, fases e interlocutores.

1 O CSI não deve ser confundido com a Responsabilidade na Prática de Pesquisa (princípios éticos de ação) ou com a Responsabilidade Social Corporativa (princípios éticos de uma instituição *ad intra* e *extra*: fontes de financiamento, transparência na contratação e financiamento, discriminação positiva, etc.). Também não deve ser identificado ou limitado à divulgação de resultados por meios de comunicação de massa (comunicação, redes sociais).

Acreditamos que, ao lado do ensino, da pesquisa, da promoção da iniciativa empresarial ou do autoemprego de estudantes ou pesquisadores (chamado comum, e equivocadamente às vezes, empreendedorismo), o CSI (e a Responsabilidade Social no processo de Ensino-Aprendizagem), deve ser uma das missões fundamentais do ensino superior, pela própria natureza do significado da pesquisa (conhecer para melhorar a vida das pessoas), por, em muitos casos, trabalhar com recursos públicos e por poder oferecer alternativas de atividade social e/ou profissional que não dependem de possíveis interesses que atuem contra os princípios acima mencionados.

Do meu ponto de vista, a palavra-chave desta atitude profissional é a de “retorno”; retorno como força-guia do serviço público e como devolução à sociedade do apoio financeiro e da dotação de recursos que ela dá à própria atividade profissional que desenvolvemos; retorno para não esquecer a quem e como nos devemos.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, B. R. O'G. *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised and extended. ed.). London, 1991.
- BANNING, E. B. "So Fair a House: Göbekli Tepe and the Identification of Temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East", *Current Anthropology*, 52/5 (out. 2011), pp. 619-660.
- BARBOSA, W. *Marxismo: História, política e método*. Disponível em https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/934138/mod_resource/content/1/elementos%20b%C3%A1sicos1.pdf. Acesso a 12 set. 2017.
- "Caminho da Fé". Disponível em: <http://caminhodafe.com.br/caminho.swf>. Acesso em 1 abr. 2015.
- "Caminho da Luz". Disponível em: <http://www.caminhodaluz.org.br/>. Acesso em 1 abr. 2015.
- COELHO, P. *O Diário de um Mago*. Disponível em: http://clubedasbruxas.webcindario.com/O_Diario_de_um_Mago.pdf. Acesso em 5 abr. 2014.
- CORTIZAS LEIRA, A. *Da literatura à cultura. Textos literários, guias turísticos e visitas reais na conformação de ideias na sociedade brasileira. Hipóteses e primeiros resultados*. Trabalho de Investigação orientado pelo Prof. Torres Feijó, Elias J., para a obtenção do Diploma de Estudos Avançados no Programa de Doutorado de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Universidade de Santiago de Compostela, 2008.
- DIAS, M. Tavares. *A Lisboa de Eça de Queiroz*. Lisboa, Quimera, 2001.
- Gramsci, A. *Quaderni del carcere*. Torino, Giulio Einaudi, [1975 (1966)].

- INE Instituto Nacional de Estatística (Recenseamentos Gerais da População). Disponível em https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes. Acesso em 12 set. 2017.
- IPMA. Instituto Português do Mar e da Atmosfera (2017). Clima. Disponível em <https://www.ipma.pt/pt/oclima/normais.clima/1981-2010/023/>. Acesso em 12 set. 2017.
- HURTLEY, John & Jason Potts. *Cultural Sciences: A Natural History of Stories, Demes, Knowledge and Innovation*. Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
- LIMA, Manuel Campos. “Bichos”, *O Diabo*, 07. set. 1940.
- LOPES, Teresa Rita *Miguel Torga: ofícios a “um Deus de terra”*. Rio Tinto, Asa, 1993.
- MAESTRI FILHO, M. J. *Por que Paulo Coelho teve sucesso?*. Porto Alegre, AGE Editora, 1999.
- MARX, K. *Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Marxists Internet Archive [1859]. Disponível em <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/criteconpol.htm>). Acesso em 12 set 2017.
- MENDES SCALFONI, Camila. *Humanidade em Pauta: Uma leitura dos contos de Miguel Torga*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em <http://docplayer.com.br/38291530-Humanidade-em-pauta-uma-leitura-dos-contos-de-miguel-torga.html>. Acesso em 12 set 2017.
- “Mia Couto, o intelectual lusófono”. Entrevista conduzida por Elias Torres. *Tempos Novos*, 103, out. 2005.
- MORAIS, Ana Paiva. *A Fábula na Literatura Portuguesa: Catálogo e História Crítica*. Disponível em <http://www.memoriamedia.net/fabula/>. Acesso em 12 set 2017.
- MORAIS, Fernando. *O Mago*. São Paulo, Planeta, 2008.
- NERCESSIAN, S. e Lopes, K. *O Rio de Janeiro de Machado de Assis*. Produção, Norma Bengell, 2001.

- “Oficina del Peregrino”. Disponível em <https://oficinadelperegrino.com/estadisticas/>. Acesso em 12 set. 2017.
- “Pepa Rei e Felipe Senén debaten”. Disponível em <http://www.sermosgaliza.gal/video/cultura/pepa-rei-felipe-senen-debaten-galiza-celta-castrexa/20170704162901059218.html>. Acesso em 12 set 2017.
- QUEIROZ, Ana Isabel. Introdução. Em: Ribeiro, Aquilino. *Guia das Aves de Aquilino Ribeiro*. Lisboa. Disponível em http://www.gtestudosdepaisagem.uff.br/wp-content/uploads/2012/09/Guia-das-Aves-de-Aquilino-Ribeiro_Ensaio-Introdu%C3%B3rio-.pdf. Acesso em 12 set 2017.
- SARAIVA, António José & Lopes, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto, Porto Editora, 1985.
- SCHMIDT, K. “Zuerst kam der Tempel, dann die Stadt”. Vorläufiger Bericht zu den Grabungen am Göbekli Tepe und am Gürcütepe 1995–1999. *Istanbuler Mitteilungen* 50 (2000), pp. 5-41.
- SOUZA, I. Alves Jorge de. “A economia criativa do mundo antigo”, *Diálogo com a Economia Criativa*, v. 2, n.º 4, pp. 26-38, jan./abr. 2017.
- TORGA, M. *Bichos*. [1940] Disponível em <http://files.literaturaesociologia.webnode.com.br/200000002-8c6198d5b3/bichos.pdf>. Acesso em 12 set. 2017.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Contributos sobre o objecto de estudio e metodologia sistémica: sistemas literários e literaturas nacionais” in *Bases metodoloxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*, Anxo Tarrío Varela, Ángel Abuín González (coords.), 2004, pp. 423-444.
- TORRES FEIJÓ, Elias, As leituras de *Bichos*: diferentes códigos culturais para apreender o mundo, AA.VV., *A minha verdadeira imagem está nos livros que escrevi*, Universidade Fernando Pessoa, Edições Universidade Fernando Pessoa, 2007, pp. 57-72.

- TORRES FEIJÓ, E.J. “Os derradeiros romances camilianos, A Brasileira de Prazins e Vulções de Lama, como património e ferramentas culturais”, *Santa Barbara Portuguese Studies*, Vol. 11, 2012, pp. 170-194.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Historiar e comparar literatura como meio e análise de comunidades. Espaços literaturizados como exemplo e proposta”, *Letras de Hoje*, 49 (4), 434-445, 2014a. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/18477/12390>. Acesso em 12 set. 2017.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Autor, texto e espaço geo-cultural mediatizado”, in Baleiro, R., e Quinteiro, S. (eds.): *Lit&Tour. Ensaios sobre literatura e turismo*, Lisboa, Húmus, pp. 291-310, 2014b.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Comunidades, coesão, sustentabilidade e fator visitante: ferramentas conceituais e parâmetros”, in Almeida Marques (ed.): *Planeamento Cultural Urbano em Áreas Metropolitanas: Revitalização dos Espaços Pós-Suburbanos*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015a, pp. 121- 142.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Tourism and local community: unperceived and imperceptible risks and socially responsible research (SRR). First stages to work SRR with traders” *Conference: Critical Tourism Studies VI Conference*. Disponível em <http://wp.nyu.edu/cts2015/wp-content/uploads/sites/657/2015/06/TorresFeijo.pdf>, Volume: *Critical Tourism Studies VI Conference*, 2015b. Acesso em 12 set. 2017.
- TORRES FEIJÓ, E.J. “Nem fábula nem mito, comunidade: Lugares para uma leitura historicada de *Bichos*, de Miguel Torga”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, 21 2017, pp. 163-184.
- VILLARINO PARDO, M.C. “Produtos literários e práticas culturais de brasileiros sobre Santiago de Compostela: proposta de análise contrastiva dos corpora (romances e inquéritos)”, in Torres Feijó, Bello Vázquez, Samartim e Semedo (eds.): *Estudos da AIL em*

Teoria e Metodologia. Relacionamento nas Lusofonias, Santiago de Compostela, AIL – Através, 2015, pp. 89-104.

WHEWELL, W. *Philosophy of the Inductive Sciences, founded upon their history*, Londres, John W. Parker, 1840.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona, Buenos Aires: Ediciones Paidós. [(1987) 1992].

WILSON, E. Osborne, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Londres, Vintage Books, 1998.

REVOLUÇÃO E POESIA: A RECUPERAÇÃO DA TRADIÇÃO DA MÚSICA DE INTERVENÇÃO NO RAP DA CAPICUA

Federica Lupati

CHAM, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Universidade dos Açores

1. MÚSICA, SOCIEDADE, IDENTIDADES: ALGUMAS BREVES CONSIDERAÇÕES

A música sempre ocupou um lugar determinante na sociedade desde os tempos mais antigos. Juntando-se às palavras, tem acompanhado práticas de diferente natureza, também graças ao seu poder de propagação de ideias e ideais. Podemos pensar, por exemplo, na tradição grega antiga, e nos aedos, que cantavam as epopeias ajudados pelo *fórmix*, uma cítara simples e leve, graças à qual estabeleciam o andamento e o ritmo da narração e que lhe facilitava a memorização das rimas. Sempre nesta linha, outro exemplo pode ser dado pela constante utilização da música, em forma de ritmos ou cantos, nos rituais profanos e religiosos, em que a união entre ritmo e palavras é finalizada a provocar e/ou acompanhar uma mudança, seja esta de ordem espiritual ou mais concreta.

Contudo, para além do seu poder simbólico, nas sociedades contemporâneas a música – e a arte em geral – acaba por desempenhar um papel determinante em termos de construção de identidades, ao mesmo tempo sendo um instrumento

de intervenção social e luta política: prova disso é a estrita relação que existe entre gêneros musicais, os seus conteúdos, o contexto histórico e socioeconómico que favorece o seu aparecimento, o posicionamento cultural e a procedência social dos seus atores.

Neste sentido, numerosos contributos vindos da sociologia têm permitido entender mais aprofundadamente este fenómeno multifacetado. Os pioneiros estudos de Max Weber, W.E.B. Du Bois, Alfred Schultz, Richard Peterson, e Pierre Bourdieu, entre muitos outros, ofereceram ao longo dos anos importantes e diferentes contribuições epistemológicas a partir das quais é possível hoje entender a música como um complexo fenómeno que envolve as pessoas que a produzem e que provoca efeitos nos que a ouvem, sendo ao mesmo tempo uma atividade e um objeto, um sistema institucionalizado e uma mercadoria.

Os investigadores William G. Roy e Timothy J. Dowd afirmam que “the sociology of music is relevant for such varied subfields [of sociology] as stratification, social movements, organizational sociology, and symbolic interactionism” (Roy et al., 2010, p. 184), e o estudo e compreensão da música não podem prescindir da análise do contexto sociocultural em que esta é produzida e consumida, sobretudo se o objetivo é perceber o que esta prática é capaz de viabilizar a nível coletivo. Neste sentido, segundo os sociólogos acima mencionados, nas sociedades contemporâneas a música pode ser entendida como “technology of the collective”, já que representa um elemento de união e identificação para os grupos, cujos membros se consideram tais com base nos gostos musicais.

Acompanhando estas reflexões de carácter teórico e geral, não podemos deixar de mencionar os estudos de Tia DeNora,

que se tem dedicado à observação da música no quotidiano dos ouvintes na tentativa de perceber como esta prática se insere – e até ajuda – no processo de formação das identidades, da ação social e das subjetividades. A ilustre socióloga tem observado que se estabelece uma ligação entre a música e os momentos mais decisivos da vida das pessoas através dum consciente e intencional processo de construção de significados que, de certa forma, leva à perceção dos indivíduos como entidades separadas e independentes dos grupos. A música é assim vista como uma “technology of the self” (2000), uma prática íntima e privada, sendo que é um agente estético envolvido na construção das subjetividades.

Outro interessante conceito introduzido por Tia DeNora (2000; 2002) nas suas investigações é o de “affordance”, isto é, a capacidade que a música tem de promover e estimular a ação, desempenhando assim um papel mediador relativamente à ação e à experiência social. A própria socióloga explica:

The concept of affordance, in other words, helps to underline how music’s specifically musical properties may – via their physical features (e.g. tempo, melodic and harmonic structure) and their conventional associations (e.g. love songs) – lend themselves to forms of being and doing. (2003, p. 170)

Obviamente, afirmar que a música pode vir a possibilitar modos de ser e agir não significa afirmar que o consegue fazer sempre. Tia DeNora explica que estas “possibilidades” existem, mais propriamente, quando se examinam as conexões que existem entre a música e a ação a partir de espaços e lugares específicos, e que as possibilidades só existem quando são reais para alguns atores sociais (2003).

A ideia que aqui se pretende sustentar mediante estas breves referências teóricas é que os objetos artísticos são textos com valor social que representam sistemas de valores e crenças comuns, e que estes objetos culturais são meios através dos quais se constroem desde as identidades individuais até aos movimentos sociais e o próprio património nacional: em suma, “culture operates practically” (Acord et al., 2008, p. 225). Finalmente, como Clifford Geertz (1983; 1993) teorizou, as artes são um sistema cultural por direito próprio e dar aos objetos artísticos uma relevância cultural é sempre uma questão local.

2. PRÁTICAS MÚSICAS EM PORTUGAL: UMA COMPARAÇÃO ENTRE CANÇÃO DE PROTESTO E *RAP*

Em consonância com estas últimas observações, portanto, gostaríamos de observar a relevância dada à música dentro do espaço português na tentativa de ressaltar o impacto cultural que teve – e continua a ter – em moldar a identidade do país e dos seus cidadãos, favorecendo a ação não apenas na esfera privada e individual, mas sobretudo na esfera pública e coletiva. Para fazer isso, optamos por apresentar duas manifestações musicais distantes no tempo, mas próximas em termos de intentos e funções desempenhadas dentro da sociedade: a música de intervenção e o *rap* contemporâneo. Embora fruto de contextos políticos, culturais e históricos muito distantes e diferentes, ao mesmo tempo sendo caracterizados por imaginários e discursos distintos, estes dois fenómenos manifestam, a um olhar mais atento, alguns pontos em comum, quer a nível estético, quer pelo papel desempenhado como contradiscurso político e cultural, bem como pela estrita liga-

ção com o contexto sociopolítico a eles contemporâneo e a que se contrapõem.

Gostaríamos de enfatizar estas analogias, confrontando as duas práticas musicais dando particular atenção à segunda, com o intuito de inserir o *rap* num discurso mais amplo – promovido já por investigadoras como Paula Guerra, entre outros – que considera o *rap* uma das estratégias pelas quais a canção de protesto se manifesta na atualidade. Adaptando em parte a teoria de Terry Eagleton segundo a qual toda a literatura é intertextual, consideramos possível entender que entre o *rap* e as músicas de protesto exista uma interligação e que se possam traçar uns pontos em comum entre os dois fenômenos, talvez permitindo que se comece a falar numa verdadeira “tradição” de música de protesto em Portugal enquanto narrativa alternativa à ideologia dominadora.

É sabido que, durante o Estado Novo, umas das preocupações da política salazarista foi a reconstrução de uma “identidade portuguesa” através do fortalecimento do orgulho nacional e do ser português. Este projeto, que ficou conhecido por “Política do Espírito”, previa o envolvimento de numerosos órgãos de estado e acabou por consagrar o Fado como o estilo de música nacional por excelência. Nesta fase, assistiu-se também à propagação dum processo a que Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (2003) se referem como “folclorização”. A investigadora Susana Sardo explica que este processo

Ficou marcado pela proliferação ao longo de todo o país, de agrupamentos de música tradicional de transmissão exclusivamente oral, que trouxeram para o contexto de palco a música, as danças

e os modos de vestir, apresentando-os em forma de espetáculo/ desfile. (2014, p. 65)

O folclore desta altura é concebido como “a representação nostálgica e configuração utópica de um modo de vida de outrora do “povo português” (Sardo et al., 2010, p. 66), e não surpreende então perceber que

Aqui, já não é a poética da palavra que interessa, mas sim a poética da imagem e da ação, reguladas politicamente pela invocação de emoções, sentimentos e atitudes que o Estado quer associar ao povo, por ele entendido como uma massa anónima e acrítica, verdadeiro representante do “ser e estar” português. (Sardo, 2014, p. 66)

A canção de protesto, ou “canção dos homens livres”, “canção de partidários”, “canção de resistência”, ou “canto livre”, “canção de esquerda”, “canto coletivo” e “canção popular”, mais genericamente identificada com o conceito de “canção de intervenção” (Corte-Real, 1996) insere-se neste contexto político-cultural e neste universo musical como reação ao *status quo* e como ato de reivindicação da verdadeira voz do povo que o regime tentava silenciar e homologar através das suas estratégias de censura e “folclorização”. A partir dos anos 50 começa, portanto, a configurar-se em Portugal um movimento que virá a representar o contra cânone musical, em resposta ao discurso nacionalista.

Se por um lado existia um regime ditatorial que promovia uma imagem anónima e inócua do povo, recriada a partir das culturas populares através da neutralização de todos os aspetos considerados inconvenientes e inapropriados, por outro lado a

canção de protesto, de estampa antifascista, concentrou-se na recuperação de todos aqueles aspetos das culturas e músicas populares que não se alinhavam com uma imagem idealizada do país e do povo. Pedia, assim, aos seus ouvintes, bem como aos seus cantores, a identificação com as mais diversas lutas, promovendo a ação e o comprometimento político.

Para além do regime ditatorial autoritário a marcar o desenvolvimento político do país, Maria de São José Corte-Real evidencia mais duas situações de relevância social, fortemente ligadas ao contexto político-cultural acima mencionado, que concorreram para o sucesso da música de intervenção antes e depois da Revolução de 1974: a eclosão da Guerra Colonial, que forçou a geração da década de 60 à mobilização massiva, e a fuga para o estrangeiro (principalmente Paris) da juventude exiliada de Portugal (1996). Sobre este segundo fator, para Corte-Real “a influência de compositores e intérpretes franceses, assim como o trabalho pontual de algumas editoras discográficas foram de importância capital no domínio da canção de intervenção em Portugal” (1996, p. 141).

Ademais, Luís Trindade explica que

Branco and Godinho, who had both moved to Paris to escape authoritarianism and the colonial wars, were being exposed to very different traditions. In France, they not only shared the political atmosphere of May '68, but also musical influences as varied as French chanson, Anglo-American folk and rock, and the new Brazilian popular music of singer-songwriters such as Caetano Veloso and Chico Buarque. (2016)

O autor acrescenta também que “given the lack of any strong tradition of urban songwriting in Portugal [...] the

example of the Brazilian singers confirmed that it was possible to sing about social and political issues in Portuguese” (2016).

Nas palavras de um dos seus pioneiros, Fernando Lopes-Graça, o objetivo destas músicas sempre foi o de “estimular à ação através da união de poesia e do canto” (1946). Isto se manifestou através de algumas escolhas estilísticas que, apesar de não terem chegado a constituir um estilo musical em si, permitiram identificá-los com as designações acima mencionadas. A prioridade sempre foi a de produzir uma música que fosse “simples, objetiva e direta a fim de atingir uma maior eficácia na mobilização das pessoas” (Corte-Real, 1996), e isto encontrou a sua estratégia no uso duma linguagem que fosse já conhecida pelo seu público: a da música tradicional portuguesa, cuja linha melódica simples e tom marcadamente íntimo e apelativo (Corte-Real, 1996) permitiam ressaltar a mensagem contida nas letras. Neste sentido, Hugo Castro explica que “em várias abordagens é referida a importância que estes movimentos tiveram [...] também pelo seu papel de destaque em assumirem-se como movimentos de renovação estéticas, estilística e temática da canção popular” (Castro, 2015, p. 3).

O contexto urbano de produção, juntamente com as influências vindas da França e do Brasil e com a apropriação de elementos musicais de matriz rural, confluíram assim numa prática que interveio na sociedade e na política portuguesa por um período de cerca de quatro décadas e que teve como “unidade fundamental de referência a atitude de intervenção político-cultural centrada e legitimada da Revolução de Abril de 1974” (Corte-Real, 1996, p. 144). Assim, o profundo impacto exercido pela Revolução levou a um questionamento

da história e da tradição portuguesa que teve como seu maior resultado a nível cultural uma fase particularmente autorreflexiva da canção de autor (Trindade, 2016). As consequências notam-se logo na viragem em direção a uma maior autonomia desta última, ideológica, criativa e política que marcou indelevelmente o caminho e o futuro da música portuguesa.

Embora o papel da canção de protesto tenha vindo a ocupar um lugar cada vez menos impactante depois da Revolução de 1974, em parte devido ao contexto político-cultural diferente, em parte à formação de grupos e movimentos que acabaram por separar os artistas e levar à criação de diferentes correntes e estilos, podemos considerar que a sua herança tenha chegado até hoje através de novas expressões, em que o estilo musical se junta ao movimento de intervenção político-cultural com o firme objetivo de inspirar os ouvintes a tomarem ação na sociedade.

Entre 1986 e 1996 em Portugal observa-se o surgimento de outro movimento musical e cultural, cuja fortíssima componente de luta social e política, e propósitos e posicionamento intervencionista e reacionário levam a entrever mesmo a herança acima mencionada. Mais uma vez, a música une-se à militância, em resposta a um contexto marcado pelas desigualdades, pela invisibilidade, mas sobretudo pelo silenciamento das problemáticas mais dramáticas que afetam a sociedade portuguesa contemporânea.

Surgida entre meados dos anos 80 e o início dos anos 90 entre a cidade de Almada e o bairro do Miratejo, vinda dos Estados Unidos (Nova York), a cultura *hip hop* encontrou na realidade portuguesa das periferias de Lisboa um ambiente extremamente apto à receção duma prática subversiva, original e inovadora, que forneceu à juventude da época e da

zona aquelas estratégias criativas e de expressão necessárias à sua emancipação (social, política, cultural), à reapropriação dos espaços urbanos e ao seu empoderamento. No *rap* – o elemento verbal da cultura hip hop –, mais uma vez, as palavras em forma de rimas unem-se a uma base rítmica simples (às vezes reproduzida oralmente mediante o *beatboxing*) na criação de uma performance musical que na maioria dos casos é também um ato de denúncia, de resistência, de reivindicação e militância política.

A investigadora Soraia Simões explica que “o RAP, como qualquer domínio da música popular, é um produto da vida quotidiana” (2017, p. 6) e é neste sentido que é interessante observar em que contexto histórico e político ele é produzido e recebido. É sabido que a década de 1985-95 foi marcada pelo regime político de Aníbal Cavaco Silva, pela entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia e pelo afluxo massivo de imigrantes vindos principalmente de Angola, Cabo Verde e Brasil à procura de trabalho. Neste processo de mudança do tecido social e urbano da capital portuguesa, assiste-se por um lado ao fortalecimento da extrema-direita e a atos de violência racista, e por outro ao surgimento de numerosas associações em defesa da população imigrante e excluída (como o SOS Racismo, por exemplo) e de práticas de resistência alternativas.

Não surpreende então que a primeira geração de *rappers* portugueses seja constituída principalmente por filhos de imigrantes, e que nela predomine o uso da língua cabo-verdiana e a reutilização de *samples* retirados da tradição oral africana de origem, escolhas estéticas cujo valor queria ser também político: o *rap*, que na sua fase inicial é sempre *underground* (Contador et al., 1997) dirige-se a um público jovem

e socialmente excluído e é mesmo através da língua que a reivindicação encontra a sua estratégia. Derek Pardue explica que “the (post)colonial dimension of Kriolu as chronotope is a racial formation because it exposes the hegemonic erasure of race that tuga represents in its simplistic categorization of anything that occurs within the national territorial borders as “Portuguese” e acrescenta que “an interrogation of tuga affords a critique of the operative language ideology in Portugal” (2012, p. 48).

O uso do crioulo para enfrentar temas delicados como a exclusão social, os preconceitos raciais, a violência policial gratuita e a condição marginalizada, isto é, para contar o quotidiano desta juventude periférica, é em si um ato ideológico, político e de resistência. O *rap*, portanto, nasce como conquista: a redescoberta e conquista duma voz silenciada por um sistema capitalista e desequilibrado, e por uma herança cultural de estampa colonialista que encontra na hodierna capital a sua manifestação urbana.

Gostaríamos de evidenciar como o surgimento da música de intervenção e a receção do *rap* e a consequente apropriação por parte dos jovens afrodescendentes parecem ser ambos estratégias fruto da urgência de impor uma voz-outra ou um contradiscurso em resposta a um regime e/ou a um sistema dominador. No primeiro caso, trata-se do regime ditatorial salazarista; no segundo, estamos a pensar no sistema capitalista e na globalização. Embora representem situações históricas e contextuais distintas, ambos manifestam tendências centralizadoras e limitantes, em que as diferenças são aglutinadas e são silenciados elementos potencialmente incómodos à realização dos planos políticos: no caso do regime ditatorial através da imposição da censura e pela imposição

de ideologias; no caso do capitalismo global, através da criação de centros e periferias e por mecanismos de exclusão social e cultural.

Outro elemento comum que se nota ao observarmos os dois fenómenos musicais é relativo às escolhas em termos de estilo das letras. Não obstante as diferenças entre os dois géneros, existe em ambos uma predominância do uso duma letra simples, direta, com notas de calão, ou colorida por expressões populares e de uso comum, em que a erudição se torna sinónimo de sabedoria popular. Esta estratégia permite alcançar o público a que as práticas se dirigem: no caso das antigas músicas de protesto, o povo dum país pobre e “submisso”; no caso do *rap*, a população marginalizada, esquecida e excluída. Em ambos os casos, o objetivo das composições não é apenas o da diversão ou o entretenimento, mas sobretudo a mobilização e a identificação por parte do público com as rimas cantadas, com a realidade narrada, a fim de criar um espaço simbólico de reconhecimento, de sensibilização à luta e de união, capaz de ultrapassar os limites impostos pelo sistema e que ultrapassam o contexto. Torna-se ainda mais explícito que as duas práticas em questão encontram o seu espaço no lugar do contra cânone através da criação duma arte feita pelas pessoas e para as pessoas, uma arte que supera os constrangimentos e visa intervir no mundo e que não é apenas produzida com a finalidade da apreciação estética.

Rap e música de intervenção são sem dúvidas estilos musicais diferentes. Diferentes são os tempos históricos em são produzidos – o *rap* é um produto da sociedade contemporânea enquanto a música de intervenção está estritamente ligada ao regime ditatorial, por exemplo –, diferentes são os imaginários que traduzem e os discursos que proporcionam.

Diferentes são as ideologias que estão por trás das suas produções e as lutas que representam. Porém, conscientes da sua diversidade, podemos notar uma certa carga de significados parecidos: além do estilo das letras em que a palavra predomina sobre a música e da origem urbana e sincrética de ambos, evidenciam-se também analogias a nível temático (crítica social e proclamação de revolta), a nível de sentimentos transmitidos (a revolta, o pessimismo e a frustração) e de posicionamento frente à realidade (fatalismo, oposição, desconstrução) (Guerra et al., 2016).

Contudo, é durante o período da austeridade e da severa crise económica de pós-2008, que se criou em Portugal um contexto político-social extremo em que a música popular foi fortemente usada como espaço consciente de denúncia e protesto, promotor de intervenção e agitação e duma identidade coletiva de resistência aos abusos do poder. Neste sentido, é interessante notar como por um lado nesta altura se assiste à recuperação das antigas músicas de intervenção – de que são exemplos o retorno do protagonismo das canções *Grândola, vila morena* de José Afonso e *FMI* de José Mário Branco, entre outras –, recuperação que prova que “essa canção continuou a ser sinónimo de resistência, de revolução e de consciência social” (Guerra et al., 2016, p. 150) e que sobreviveu como “imagem reificada da revolução e da luta contra a ditadura” (Sardo, 2014, p. 74); por outro lado, assiste-se também à ascensão e protagonismo, com conseqüente afirmação, do *rap* dentro do panorama musical português, com artistas como Valete, Chullage, Boss AC e Capicua a intervirem ativamente através de músicas que se manifestam abertamente contra a crise, o governo e as condições precárias a que as pessoas estão condenadas.

Portanto, é observando o mercado musical desta altura difícil da história recente de Portugal que se consegue perceber o forte laço que existe entre o *rap* e a música de intervenção: que embora produzidas por contingências específicas e distantes acabam por convergir numa luta comum, tornando-se clara a sua semelhança. Notam-se assim a aliança e os objetivos comuns, e as suas vozes impõem-se oferecendo um espaço de reconhecimento aos que não o encontravam na sociedade da altura. Este compromisso, aliás, permite-nos assinalar a relevância do *rap* como prática subversiva, não inédita na tradição da música feita em Portugal.

3. CAPICUA E O RAP DE INTERVENÇÃO:

MEDO DO MEDO E MULHER DO CACILHEIRO

Em linha com as reflexões apresentadas, na última parte do trabalho aqui desenvolvido, gostaríamos de fornecer um exemplo mais concreto da estrita relação existente entre o *rap* e a música de intervenção, através duma artista que nos últimos anos tem vindo a conquistar o mercado e o público através das suas músicas. A *rapper* Capicua, ao nosso ver, representa bem esta ponte entre passado e presente, em que o propósito interventivo é o fio condutor e a palavra é o motor.

Nascida no Porto em 1981, e representante do *rap* norte-nho e da segunda geração de rappers em Portugal, Ana Matos Fernandes está envolvida na cultura *hip hop* desde os 15 anos, primeiro através do *graffiti* (com o pseudónimo de “Odd”) e mais tarde, mas cada vez mais intensamente, através do *rap*. Ela própria declara que “é MC militante desde 2004”.

Rapper afirmada e reconhecida quer dentro da comunidade *hip hop* nacional, quer dentro da comunidade lusófona (lembramos que saiu este ano o primeiro disco do projeto Língua

Franca, uma colaboração entre os *rappers* portugueses Capicua e Valete e os brasileiros Rael e Emicida), o seu êxito deve-se muito à sua escrita emotiva e politicamente engajada, em que a espontaneidade é associada a uma forte preocupação com a sociedade contemporânea – provada também pela sua participação em projetos sociais, nomeadamente enquanto membro da equipa das três edições do projeto OUPA! (Cercos, Ramalhe e Lordelo), no âmbito do programa “Cultura em Expansão” da CMP.

Do percurso da Capicua haveria muito a dizer, já que conta com numerosíssimas colaborações, *mixtapes* e três discos a solo, mas o que queremos evidenciar são as suas influências, sobretudo a nível musical, já que de certeza contribuíram para a formação duma *rapper* consciente e dedicada. Estas influências, entre as quais o *rap* português representa provavelmente a mais impactante (facto, este, comum à maioria dos *rappers* nacionais), passam também pela exposição às músicas de intervenção durante a juventude. A própria *rapper* numa entrevista ao Jornal das Notícias explica que:

Em miúda ouvia o que os meus pais ouviam, os cantautores de Abril, todo esse património musical que marcou muito a minha geração. Nasci nos anos 1980, esta geração é filha de pessoas que viveram intensamente o 25 de Abril, o PREC, e que gostavam muito desses cantautores. Ouvia muito Fausto, José Mário Branco, Sérgio Godinho, Zeca Afonso, etc. (*apud* Neves, 2016)

Os Cantores de Abril, além de terem fornecido à artista uma bagagem cultural em que a música é vista como espaço de informação alternativo e não estandardizado, que critica os constrangimentos e as brutalidades do poder, têm-na também estimulado a uma escrita poética carregada com a ação

que acompanha todas as suas criações. A paixão pelas palavras foi, de facto, o maior impulso que levou a artista a envolver-se com a música *rap*.

Duas músicas em particular exemplificam, a nosso ver, o empenho demonstrado pela *rapper* portuense em abrir espaços de debate sobre o contexto social português contemporâneo, mostrando realidades menos faladas através duma poética crua, direta, profundamente honesta e combativa. A primeira, *Medo do medo*, data de 2012 e representa o contributo dado pela artista na luta à crise da altura.

Segundo Paula Guerra,

o medo [é] entendido [...] como legitimador de uma atitude mais conformista e menos ativista por partes das pessoas [...] que preferem a segurança/proteção em detrimentos da liberdade perante os riscos que lhe são apresentados ou colocados estrategicamente sobre si [ao mesmo tempo sendo uma] componente indelével da superestrutura, ou seja, instrumento ideológico legitimador do poder social, político e económico instituído, [...] mecanismo fundamental de manutenção do “estado das coisas”. (Guerra et al., 2016, p. 163)

A repetição quase obsessiva da palavra “medo” no começo de cada verso recria no ouvinte aquele estado de ansiedade em que vivem as pessoas, vítimas dum sistema que usa o terror para as paralisar a fim de que não questionem as suas absurdidades. O medo abrange tudo: é “Medo da crise e do crime/ [...]/ Medo de ti e de mim/ Medo dos tempos”, mas também “Medo de cães e de insetos/ Medo da multidão/ Medo do chão e do teto/ Medo da solidão”, chegando a ser “Medo de Deus/ E medo da polícia/ Medo de não ir para o céu/ E medo da justiça”. É um sentimento que apanha todos

sem distinção e se espalha por todos os aspetos da vida das pessoas, dividindo-as e afastando-as dos verdadeiros valores comunitários, fundamentais para a luta contra os abusos do estado e do poder. Transforma-se de facto em “medo de abrir a boca/ e do terrorismo”.

Neste sentido, a vertente xenofóbica deste sentimento de terror e angústia aparece também mencionada pela *rapper* nortenha quando canta “Medo de judeus, negros/ Árabes, chineses”; este mais uma vez leva ao isolamento dos indivíduos e à sensação de que em cada esquina há um inimigo: “Compro uma arma/ Agarro a mala, fecho o condomínio/ Olho para cima do ombro/ Defendo o meu domínio/ Protejo a propriedade/ que é privada e invade/ Uma vontade de por grade/ à volta da realidade”.

A responsabilidade é atribuída a um indefinido “eles”, um sujeito plural que não tem referente direto nas letras e que aparece só no final da música, quando esta narração obstinada, dura e honesta é de repente subvertida: “Eles têm medo de que não tenhamos medo”, afirma a Capicua. A *rapper* junta-se aos demais aterrorizados e partilha com eles este sentimento; contudo aponta para as razões deste último: quem realmente tem medo são aqueles que querem controlar o povo e por isso utilizam estratégias de terror. Neste sentido, *Medo do medo* representa uma denúncia e uma chamada de atenção, e é ao mesmo tempo um convite a abrir os olhos e não ser vítima das armadilhas do sistema.

A segunda música que nos parece interessante é mais recente, data de 2014. Narra o quotidiano de todas aquelas mulheres que todos os dias atravessam o Tejo para chegar a Lisboa para trabalhar. Estas são as mulheres que carregam todo o peso do patriarcado e do colonialismo no seu quoti-

diano, nas suas humildes profissões e no seu privado: *Mulher do Cacilheiro* é uma música dedicada às mulheres “reais”, em que são denunciadas as suas condições precárias, marcadas pelos preconceitos raciais e pela submissão (pela violência do quotidiano, pela violência doméstica, pela violência psicológica exercida por uma condição extrema).

A canção, que surgiu de um convite do sociólogo Boaventura de Sousa Santos para um espetáculo em torno do pós-colonialismo, é um perfeito exemplo da escrita de Capicua, atenta aos pormenores da vida quotidiana e capaz de elevá-los poeticamente. Ao descrever a protagonista, a *rapper* chama a atenção para pormenores que a identificam logo como mulher trabalhadora, imigrante: “Mão gretada da lixívia/ Pele negra cabelo curto/ Saudade de Cabo Verde/ Vontade de um mundo justo”.

A saudade, sentimento frequentemente ligado a uma condição de diáspora, carrega a viagem de uma dimensão quase onírica em que o avançar do barco se transforma num imaginado regresso a casa: “Este balanço do barco/ Lembra o Mar de Santiago/ E ao largo do Barreiro/ Quase vê a Ilha de Maio/ Quase sente o mesmo cheiro/ E vai crescendo o seu desejo/ De seguir no cacilheiro A oito até Pedra Badejo”. O desejo do regresso que caracteriza boa parte do imaginário dos que vieram de África para Portugal é o sentimento pelo qual passa a decepção e a desilusão devidas ao não cumprimento das expectativas de melhoramento das condições de vida.

A Capicua não nos oferece apenas um relato atento do quotidiano desta mulher exemplar, mas disfruta do espaço poético para apresentar-nos a imagem duma Lisboa nua e crua, através da qual são questionados os estereótipos e as

crenças mais comuns: “Até que vê a ponte Salazar/ Ali ao lado esquerdo/ Ou 25 de Abril/ Como agora é bom dizer/ E percebe que mesmo que façam pontes sobre o rio/ Ele é demasiado grande/ Para que consigam unir-nos”. A *rapper* usa assim a ironia para apontar para as mudanças que o Abril prometeu e não cumpriu, demonstrando ter um olhar lucidamente crítico sobre o caminho político e cultural do país.

As letras continuam, depois, com uma clara referência às “Epistemologias do Sul” do prof. Boaventura de Sousa Santos: “E ali no meio do Tejo/ Debaixo do céu azul/ Deu conta que até Cristo/ Virou as costas ao sul”. A mulher do cacilheiro “é só mais uma preta/ Só mais uma emigrante/ Empregada da limpeza/ Só mais uma que de longe vê a imponência imperial/ Do tal terreiro do paço da Lisboa capital”.

A narração ao longo da música é descritiva, pormenorizada e emocionante. Sobretudo, é caracterizada por um forte realismo e pela subversão do imaginário coletivo, que passa através da recuperação de temas e rimas clássicos e caros à cultura portuguesa (o barco, o mar, os símbolos do império, a religião) sob uma perspetiva crítica que aponta para os seus limites. Esta música demonstra mais uma vez a preocupação da Capicua com a sociedade contemporânea e o seu esforço e empenho contra os estereótipos identitários e culturais que tanto condicionam o olhar sobre a realidade portuguesa contemporânea e dificultam a superação das problemáticas a eles ligadas. Ao mesmo tempo, representa uma resposta à exploração a que são obrigadas as mulheres, já que a denúncia dos abusos vem diretamente duma voz feminina que se impõe forte e clara.

Finalmente, consideramos a Capicua um bom exemplo da interconexão entre *rap* e música de protesto também pela

positiva recepção que a sua música tem tido em Portugal, o que nos permite observar que existe uma forte identificação por parte do público. Embora existam *rappers* mais agressivos, cuja mensagem interventiva passa por estratégias ainda mais firmes e afirmativas, consideramos que esta artista do Porto conseguiu juntar tradição e inovação, na linha e no respeito dos antigos intentos dos Cantores de Abril.

Em conclusão, gostaríamos de salientar mais uma vez que, não obstante os dois fenómenos à primeira vista pareçam incomparáveis porque pertencentes a etapas distintas da história política e cultural de Portugal, a prática do *rap* e as músicas de protesto têm numerosos elementos em comum, entre os quais o mais importante é serem ambos poderosas armas simbólicas através das quais são transmitidos valores e mensagens, traduzindo visões e interpretações do mundo que se afastam dos padrões preestabelecidos e dos sistemas de valores promovidos pelo poder, com o firme intuito de provocar mudanças, de incentivar a ação social e política: quer nas músicas dos Cantores de Abril, quer no *rap* de hoje, a tomada de ação é assumida como objetivo principal.

Ao lado deste determinante fator de união, podemos acrescentar que ambos os fenómenos são fruto de contextos urbanos e a isto poderia estar ligado o alto valor político das escolhas estéticas aplicadas. Além disso, existe uma analogia nas temáticas e nos sentimentos transmitidos.

É com base nisso que podemos considerar que o *rap* em Portugal se insere naquele movimento de renovação estética, estilística e temática da canção popular começado pela canção de protesto. Continua assim um percurso de fortalecimento da tradição da composição de letras e músicas urbanas, mas sobretudo da sua autonomia ideológica, criativa e política.

BIBLIOGRAFIA

- ACORD, S. K., DENORA, T., Culture and the arts: from art worlds do art-s-in-action. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 2008, pp. 223-237.
- CAPICUA, *Mulher do cacilheiro*. Registo sonoro. 2014.
- CAPICUA, *Medo do medo*. Registo sonoro. 2012
- CAPICUA, Biografia. Disponível em: <<http://www.capicua.pt/capicua>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- CASTELO-BRANCO, S. E.-S., BRANCO, J. F. *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Lisboa: Celta. 2003.
- CASTRO, H., Discos na Revolução: a produção fonográfica da canção de protesto em Portugal na senda da Revolução do 25 de Abril de 1974. *TRANS-Revista Transcultural de música/Transcultural Music Review*, 19. 2015. pp. 1-28.
- CORTE-REAL M., Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção politico-cultural na Revolução de 1974. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6. 1996. pp. 141-171.
- DENORA, T., *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press. 2000.
- DENORA, T., Music sociology: getting the music into action. *British Journal of Music Education*, 20(2). 2003. pp. 165-177.
- GUERRA, P., et al. A canção é ainda uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In NASCIMENTO F., SILVA J. C., FERREIRA DA SILVA R., *História e Arte: Teatro, cinema, literatura*. Teresina: EDUFPI. 2016. pp. 149-172.
- LOPES-GRAÇA, F., *Marchas, danças e canções: próprias para grupos vocais ou instrumentos populares*. Lisboa: Seara Nova. 1946.
- NEVES, C., *Capicua: "Mulheres não são estimuladas para assumir posições de liderança"*. Disponível em: <<http://www.dn.pt/portugal/entrevista/>>

- interior/o-que-me-alimenta-sao-mais-as-palavras-do-que-o-genero-musical-5317414.html>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- PARDUE, D., Cape Verdean Creole and the Politics of Scene-Making in Lisbon, Portugal. *Journal of Linguistic Anthropology*, 22(2). 2012. pp. E42–E60.
- ROY, W. G., DOWD, T. J., What is sociological about music?, *Annual Review of Sociology*. 2012. pp. 183-203.
- SARDO, S., Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia. *Debates*, 12. Jun. 2014. pp. 63-77.
- SARDO, S., PESTANA, M., Novas dinâmicas de representação do Folclore. In CASTELO-BRANCO S., *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores/ INET-MD. 2010. pp. 1370-1372.
- SIMÕES, S., *RAPublicar: a microhistória que fez história numa Lisboa adiada (1986-1996)*. Lisboa: Caleidoscópio. 2017.
- TRINDADE, L., Starting Over. Singer-Songwriters and the Rhythm of Historical Time in Post-Revolutionary Portugal, in MARC I., GREEN S. *The Singer-Songwriter in Europe: Paradigms, Politics and Place*. London: Routledge. 201

CELESTE & LÀLINHA – UM TESTEMUNHO PÓS-COLONIAL DA DIÁSPORA PORTUGUESA

Izabel Margato

PUC-Rio, Brasil

“Foi no tempo das Guerras: a África era um
coração a arder no oceano”.¹

O texto “Celeste & Làlinha – por cima de toda a folha” integra a coletânea de contos e fábulas do livro *O Burro-em-pé*, publicado em 1979. Trata-se de um relato sobre um grupo de imigrantes portugueses, melhor dizendo, de colonos portugueses que fogem de Angola no período da guerra colonial e são abrigados em Lisboa num campo de refugiados.² Em meio a esse grupo, temos “Uma menina chamada Celeste [que] saiu das labaredas e voou pelos céus além”.³

1 PIRES, José Cardoso Pires. Celeste & Làlinha – Por cima de toda a folha. In *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes, 1979, p. 123.

2 Cf. ROSAS Fernando. As “mudanças invisíveis” do Pós-Guerra. In: *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 371.

3 PIRES, José Cardoso Pires. Celeste ... p. 123.

Partiu esta menina, Celeste, dentro dum dragão de prata que voava por ventos e ares, e não ia só. Viajava na companhia da mãe e da avó, ambas de luto vestidas, enquanto lá embaixo o primo Amílcar, camionista de pesados, ficava a desafiar os negros de má-fome.⁴

Como já foi possível perceber, também neste texto, José Cardoso Pires se vale de um particularíssimo narrador que desliza e se molda a uma perspectiva específica que dará forma à narrativa. Se no romance *Balada da Praia dos Cães* “o narrador tem a sua visão enformada pelo clima muito particular da Polícia Judiciária, por sua miopia e por outras deformações correlatas”,⁵ neste texto, o universo, em grande parte, é o da percepção infantil que vai perspectivar os acontecimentos a serem narrados. Muitas vezes o ritmo que se imprime à sequência narrativa tem o tom particular, próprio das fábulas ou de antigas cantigas rimadas.

A perseguição que Celeste faz ao corvo Vicente pode nos dar uma ideia desse tipo de narrativa:

Já na cinza do entardecer apareceu-lhe um corvo Vicente a saltitar no caminho (Olá?) um daqueles corvos carvoeiros que conhecem tão bem as pessoas que já nem se dão ao trabalho de mexer a asa quando alguém se mete com eles. Este passeava-se com modos de proprietário, com ar de quem não passa cartão seja a quem for e muito menos a crianças. [...] Celeste, claro avan-

4 PIRES, José Cardoso Pires. *Celeste* ... p. 123.

5 Cf. MARGATO, Izabel. “A eficácia política na produção intelectual de José Cardoso Pires.” In: *O intelectual e o espaço público*, Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, Organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 148.

cou; o Vicente, muito senhor, limitou-se a apressar os saltinhos e a ficar fora de alcance. Nova avançada, nova carreirinha do Vicente para demonstrar que não queria confianças. E, serapico, pico, pico, a Celeste despejou uma lengalenga de todo o tamanho, convencida que o irritava. Dizia: Serapico, pico, pico, quem te deu tamanho bico, foi o pai do mafarrico mais a velha do penico que partiu o abanico nas orelhas do burrico... e vai uma, e vão duas, e vão três... E, zás, dava mais uma corrida para o pássaro. Parecia um jogo (uma estupidez, diria o corvo). A garota, serapico, tal e tal, o Vicente que chatice.⁶

Entretanto, antes de conhecer o corvo Vicente e de o perseguir, Celeste vai examinar o campo em busca de algum reconhecimento. Celeste está na companhia de Lâlinha, boneca preta que julgava perdida, mas que, por artimanhas da avó, acabou por vir escondida no baú da viagem de regresso a Lisboa. Este é o primeiro contato com a nova (ou com a antiga) pátria.⁷

Sentadas no portal, Celeste e Lâlinha tinham à volta delas um campo de refugiados, casinhotos de cimento, ruas povoadas de galinhas, caixotes de porão às portas. Entre latas de flores havia um manjerico plantado num capacete colonial.⁸

Esta última referência concentra, como um emblema, a principal característica do campo: a contaminação de iden-

6 PIRES, José Cardoso. *Celeste ...* p. 128.

7 Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa. "A crise e a reconstituição do Estado". In: *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 17.

8 PIRES, José Cardoso. *Celeste ...* p. 126

tidades, isto é, como aqueles posicionamentos que, segundo Foucault, apresentam a curiosa propriedade

de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas.⁹

O manjerico, como planta característica de Lisboa, está fora de lugar. Trata-se, como diz Foucault, de um outro espaço, isto é, um espaço de identidade rasurada, pois embora situado em Lisboa, está plantado num lugar que referencia a guerra, isto é, a forma mais acabada de rasura de identidades e outras formas de pertencimento. Essa contaminação vai-se desdobrar em outras imagens, outras passagens.

No percurso de reconhecimento do campo de refugiados, Celeste julga estar habitando uma ilha, um lugar isolado que não se confunde com Lisboa. Embora verdadeiramente isolado, o campo está localizado nos arredores de Lisboa, uma Lisboa nunca antes referida nos textos de José Cardoso Pires.

Por outro lado, a indefinição do lugar, ou melhor, a mescla entre Angola e Lisboa, vai-se evidenciar também no registro das falas dos personagens.¹⁰ Que língua se fala no campo? Qual a língua capaz de referenciar este outro espaço de pertencimento? É que não há aí um único lugar de pertencimento, pois estes expatriados passaram a viver a dupla condição de

9 FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 206.

10 FOUCAULT, Michel. *Estética ...*

excluídos da pátria e fugidos de Angola, um duplo exílio, portanto.

São estes personagens que frequentam o Bar Quibala (uma referência a uma vila de Angola), que aparece como “uma estação de negociantes sem escrita nem imposto que vendiam restos de África à mão estendida por Lisboa e outras terras”. E nesse comércio ao Deus dará, havia também um homenzarrão muito entretido a enrolar peles de serpente à porta de uma roulotte. [...] e todas as árvores cheias de peles de animais a secar”.¹¹ É com estes insólitos personagens e com estas novas imagens que Lisboa é representada. Uma cidade dupla, Angola em Lisboa.

Entretanto, a imagem em que Angola se faz mais presente em Lisboa é a encenação da Guerra Colonial, através das operações “Mabeco” que os filhos dos refugiados executam ao longo do dia. Com essas operações, em que os 3 meninos reproduzem os gestos dos combatentes e a atmosfera da guerra em Angola, o campo de refugiados vai-se transformar também no campo de uma guerra vivida por uma experiência compartilhada que não se apaga facilmente.

De manhã, de manhãzinha, girassol abre a folhinha, a Celeste acordou numa alvorada em pé de guerra. [...]. Na rua, três garotos armados avançavam de porta em porta, cosidos com as paredes. Pelos gritos e pelas cautelas percebeu que iam atrás dum inimigo sem bandeira. [...] mal puseram pé em terra lançaram-se logo à batalha.¹²

11 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 127.

12 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 134.

Também não é fácil para as Donas que vivem no campo esquecer a Angola vivida num tempo que ainda está presente demais:

Dona Natividade [...] estava cercada de retorcidos de Pau Santo e de almofadinhas bordadas a missanga em mosaico de paciência. Viam-se Zaguaias, bastões gungunhanas [...] a enfeitar a sala. [...] Nesse tempo, [...] no tempo da nossa fazenda ai, ai, o meu Soares não dispensava o dendém [...] Estava de frente para janela, na direção de Malanje, Angola. [...] E aquele melaço que a gente comia? O próprio café, [...] há lá café que se compare ao angolano? O mel, Dona Lídia, [...] As tâmaras. Tão amarelas, tão docinhas. Se recordo, suspirou a Dona da casa, voltada para Malange, Angola. Pegaram nas chávenas, de dedo espetado, e bebiam fazendo boquinhas em cu de pomba, cada golo sua sentença. Estavam sobrevoadas por palavras: Mel, Malange, Dendém, Criados.¹³

Deixamos por último a leitura mais próxima de Lâlinha, a boneca preta de braço estropiado:

Era uma negrinha só ternura e ainda por cima indefesa porque tinha o braço estropiado, provavelmente roído por qualquer bicho do mato. Mas o braço pouco importava, a criança ainda gostava mais dela por causa dessa fatalidade. Principalmente não podia esquecer os olhos que eram como duas pétalas de marfim sobre um cheiro de canela.¹⁴

13 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 145.

14 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 126.

Celeste, apesar do bem-querer, não pôde ficar com Lâlinha em África, a família a escondera e Celeste conformara-se com a perda. Ao chegar em Lisboa, ou melhor no campo, a surpresa:

OH!

Fez Celeste

Quando viu sair a boneca

do fundo de uma mala.¹⁵

Parecia tratar-se de uma boa nova, a boneca que conhecera desde o berço e que inexplicavelmente sumira de sua vista em Angola agora reaparecia como por milagre: “com a boneca muito presa ao coração. Apertava-a até à dor do bem-querer”¹⁶, passa a percorrer o Campo em sua companhia. Mas, parece que também no Campo de refugiados a boneca não seria bem aceite. Logo à primeira vista os comerciantes do Bar Quibala fazem troça à Celeste:

Com que então trouxeste a tua filha? [...] Tens então uma filha preta, Formiguinha? Celeste acenou que sim. [...] A mãe se calhar é que não sabe.¹⁷

Logo depois, o encontro com um dos garotos da Coluna dos Vingadores:

La vai Lâlinha canela, duas pombas no olhar. Era assim que ela cruzava aquele Verão dos desesperados quando, na espera de uma

15 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 126.

16 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 126.

17 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 131.

esquina, lhe saltou o Ruivo à má fila. Cabelo em labareda, garra no vento, o pequeno diabo atirou-se à infeliz, mas Celeste não largou a Lâlinha nem por mais uma. Esbracejou, viu-se arrastada, gritou, fez tudo. O malvado puxou, sacudiu, mordeu; criança e boneca andaram num remoinho até que apareceu gente.¹⁸

E, finalmente, mas desta vez com eficiência redobrada, Lâlinha é repudiada pelas Donas que, ainda saudosas de Malange, viviam agora no Campo:

E tu queres levar a boneca quando fores para a escola? [...] E se não houver pretinhas, já pensaste? Sabes que aqui não é como em Angola, há poucos pretinhos. É verdade! [...] Dantes havia tantas bonecas de cor e de repente deixaram de usar. Por que seria? [...] No seu modo de ver não fazia sentido uma boneca negra nas mãos de uma inocente que acabava de fugir ao que lá ia, em África, e nesse ponto a mãe era a principal culpada.¹⁹

A partir dessa confusão Lâlinha precisa desaparecer novamente. Essa proibição vai desencadear uma outra guerra entre a mãe e a avó até que concordam em esconder Lâlinha no ninho de Moisés, o coelho criado nas traseiras da casa. Assim, em Lisboa como em Angola foi permitido à celeste ficar com a boneca negra, desde que esta ficasse escondida numa gaiola. Neste ponto, a semelhança entre as duas cidades ativa uma perspectiva que é comum a todos os textos do Autor.

E é nesse sentido que, mais uma vez volto aos textos de José Cardoso Pires para retomar e reler o valor de seu posicio-

18 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 151.

19 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 151.

namento crítico, a sua atuação comprometida como escritor e intelectual. Não é demais recordar que, como escritor, Cardoso Pires construiu uma escrita interrogativa para pôr em questão e olhar de mais perto, soletrando, como ele dizia, as camadas de inteligibilidade que, ao longo dos anos, foram construídas sobre o seu país. Os mitos seculares que conformam identidades, as histórias apaziguadoras destiladas todos os dias, os enredos de fábulas que, pelo encantamento, definem desejos e traçam direções. Esta é talvez a principal questão que busco recuperar para ler o texto “Celeste & Lâlinha – por cima de toda a folha”, publicado em novembro de 1978, portanto, quatro anos depois da revolução dos Cravos. Trata-se, como já foi apontado pela crítica, do primeiro texto literário sobre o início da descolonização de Angola, o primeiro pronunciamento sobre a fuga dos portugueses que, afinal, acabaram por descobrir o outro lado da lenda, isto é, aquele em que a terra sonhada se revela na urgência do agora, como um território com a forma de “um coração a arder no oceano”.²⁰ É assim que a África nos é apresentada. É assim que a busca dos portugueses por uma terra de sonhos nos é apresentada:

Tinham saído das berças da fome em tempos que já lá iam e, tocados pela necessidade, atravessaram o mar em demanda do igualmente esfomeado, que era preto e que, tanto quanto, andava a pé descalço por cima de cascalhos de ouro e diamantes sem dar por isso. Depois, como as coisas não fossem tal e qual, não se desconcertaram e desataram a fabricar negócios de aba-

20 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 124.

ter o preto à paulada, peneirar e vender farinha de pau-santo, e assim foram crescendo e engordando.²¹

A violência do trecho acima sem dúvida que é arrebatadora. Entretanto, não se trata de uma violência que se demarque numa única direção. É preciso ir ao encontro da contradição que ela concentra, pois não estamos diante de um discurso que pretenda apenas demarcar-se do discurso imperialista, em que a ação colonizadora se confunde com mais um ato de civilização. Não, não se trata desse ponto de vista. Antes, o que o Autor também nos põe diante dos olhos é a vida desesperada dos pobres diabos que (“saídos das berças da fome”) encontram outros pobres diabos, igualmente desesperados, igualmente esfomeados. Aos poucos, essa luta vai descortinar uma realidade mais cruel, a guerrilha. A descrição do combate do primo Amílcar pode dar a ver uma outra faceta da contradição que apontamos acima. Enquanto uns portugueses fogem “rumo ao velho ninho”,²²

[fica] o primo Amílcar, no cume de uma montanha de balas, a espalhar fogo alegremente: “Com putas e turras é sempre a aviar!” As chamas cegavam-no. À mais pequena sombra disparava; ao menor zumbido, pólvora. E quanto mais pólvora mais cegueira, mais medo; quanto mais medo mais desespero, quanto mais desespero mais turras-terroristas – de forma que era uma guerra a despachar: matar por matar e depois se vê.²³

21 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 124.

22 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 125.

23 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p.124.

A falta de motivos, o desespero e o medo, “o espalhar fogo alegremente”, parecem funcionar como uma grelha que desarticula qualquer discurso imperialista. Por outro lado, essa falta de um sentido lógico e coerente das palavras provoca um desconforto que contraria qualquer explicação de sentido único. Mais uma vez estamos diante de um discurso ambivalente que não convive, em harmonia, com a oposição do bem contra o mal. É evidente que a posição anticolonial do Autor é um fato irrefutável, mas o que se demarca também é a presença de um sentido fragmentado, uma suspensão que desarticula as certezas de superfície e que não se deixa revelar facilmente. A secular imigração portuguesa em grande parte seguia um traçado de sonhos destilado por Histórias de encantar e outras fábulas correlatas. Neste texto, buscamos analisar o sonho do paraíso africano que acaba por terminar no desespero de um campo de refugiados. A fábula poderia terminar aqui, sim senhor, mas o texto é arrematado com a presença de um outro vendedor de sonhos. Trata-se de Johnny-marinheiro, que durante algum tempo foi emigrante dos Estados Unidos: “um torna-viagem que sobrevive como vendedor ambulante das ‘leituras à meia luz’ ou ‘páginas secretas’ (por outras palavras: horóscopos, almanaques e revistas pornográficas)”.

Johnny chega ao campo e também percebe a semelhança com Angola:

O Johnny dos Sete Mares assoprou um sorriso desgostoso: “Onze anos.” Então contou que aos onze anos, na América, toda a criança preta estava no liceu. “E ainda dizem que isto aqui não é África.” *África e bem África*, voltou a dizer o Johnny. Na América um preto pode ser rico, pobre, o que quiser. O Joe Louis,

não vamos mais longe. Pode ser milionário, pode ser artista de cinema, pode ser músico, tudo. E aqui? Aqui a que é que esta criança está destinada?²⁴

Na América, um preto pode ser rico, pobre, o que quiser. [...] Ministros, ministros pretos, quantos ministros pretos tivemos nós na nossa história? Quantos juizes de cor? Quantos generais? Quantos bispos? Eu sei: eu digo: nicles. Absolutamente nicles. Ao passo que na América houve de tudo. Senadores, banqueiros, ministros, tudo. Até presidentes pretos. Não me lembro em que época, mas houve.²⁵

24 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 172.

25 PIRES, José Cardoso. Celeste ... p. 173.

BIBLIOGRAFIA

- PIRES, José Cardoso Pires. Celeste & Lâlinha – por cima de toda a folha. In *O burro-em-pé*. Lisboa: Moraes, 1979.
- ROSAS Fernando. As “mudanças invisíveis” do Pós-Guerra. In: *O Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- MARGATO, Izabel. “A eficácia política na produção intelectual de José Cardoso Pires.” In: *O intelectual e o espaço público*, Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes, Organizadores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1915.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “A crise e a reconstituição do Estado”. In: *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

AS CIDADES E AS SERRAS: GASTRONOMIA E SEXUALIDADE NA CRÍTICA ECIANA

José Roberto de Andrade

Professor do Instituto Federal da Bahia (IFBA)
e pesquisador dos grupos EÇA e DEVIR

Este artigo dá continuidade à pesquisa que venho realizando, desde 2011, sobre gastronomia e sexualidade na obra eciana. Investigação que já rendeu uma tese de doutorado, defendida em 2014, na Universidade Federal da Bahia, em que analisei, pelo viés da comida e da sexualidade, cinco narrativas do escritor português: *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *A Relíquia*, *O Mandarim* e *Os Maias*.

Outros leitores de Eça (Berrini, 1997; Matos, 2012; Queiroz, 1994) já enfatizaram a importância da gastronomia e da sexualidade na obra queirosiana. Em Eça, os valores dos sistemas alimentar e sexual são resultado de complexos processos culturais, econômicos, sociais e simbólicos. Quando observados atentamente, revelam caminhos para a interpretação do projeto eciano de representação. Neste artigo darei destaque a cenas do romance *A Cidade e as Serras*, em que Eça de Queirós delinea e concretiza, à mesa e à cama das personagens Jacinto e Zé Fernandes, as possibilidades, contradições e limites da sociedade portuguesa.

A CIDADE E AS SERRAS: PERCURSO NO TEMPO
E NO ESPAÇO

Gastronomia e sexualidade, em *A Cidade e as Serras*, não podem ser consideradas num único beijo ou numa única ceia. O romance propõe um percurso no tempo – aproximadamente 58 anos¹ – e no espaço – Lisboa/Paris/Espanha/Tormes – em que os Jacintos e Zé Fernandes, viajantes e narrador de uma história comum, vão se constituindo e se revelando. Neste artigo curto não há possibilidade de me deter nas minudências da viagem, por isso farei um recorte estratégico e, de alguma maneira, inovador: vou propor uma leitura da obra a partir de cenas gastronômicas e sexuais não tão conhecidas; o que me impõe outro limite: enfatizar o texto de Eça, mais do que as leituras sobre ele.

GENEALOGIA GASTRONÔMICA E SEXUAL

O percurso da monárquica e patriarcal família jacintica começa, já com viés alimentar, em Lisboa: o “gordíssimo e riquíssimo” D. Galião escorrega numa casca de laranja e suas nádegas atingem o lajedo da Travessa da Trabuqueta. Nesse momento, o Infante D. Miguel sai de uma horta e oferece a mão ao seu súdito. O gesto espontâneo e generoso do Infante desperta em D. Galião uma devotada paixão: “amou aquele bom Infante como nunca amara, apesar de tão guloso o seu ventre, e apesar de tão devoto o seu Deus!” (II, p. 477)². Na

1 D. Galião teria partido em 1834 para a França e Jacinto nascido em 1851. Em 1875, tem aproximadamente 24 anos e conhece Zé Fernandes, que, em 1880, parte para Portugal, e retorna a Paris em 1887, para viver e contar a história de sua convivência de 5 a 7 anos com Jacinto.

2 Os trechos da obra de Eça de Queirós são todos da edição, em quatro volumes, publicada pela editora Aguilar, sob a coordenação de Beatriz Berrini.

batalha contra D. Pedro IV, Galião mandava levar ao Infante “fiambres, caixas de doce, garrafas do seu vinho de Tarrafal” (II, p. 478). Quando D. Miguel é exilado, Galião, solidariamente, deixa a terra natal e vai se estabelecer em Paris, no palácio que comprou de “um príncipe polaco”, nos Campos Elísios, n.º 202. Lá viveu e morreu, guiado pelo amor ao Infante e pelo ventre: enconcha “numa vida [...] pachorra e de boa mesa” e morre de “indigestão, de uma lampreia de escabeche que lhe mandara o seu procurador em Montemor” (II, p. 478).

O ventre e a comida definem e matam D. Galião, como definiram e sepultaram, n’*O crime do Padre Amaro*, o abade Zé Miguéis, que estourou depois de uma ceia de peixe. Antes de morrer, no entanto, D. Galião, sexualmente apetente, gera, com D. Angelina Fafes da Avelã, Cintinho: um menino “molezinho, coberto de caroços e leicenças”, que zanza pelo 202, sem dormir “por causa da tosse e de sufocações”. Os criados o chamam de “a Sombra” (II, p. 478-479). Embora de saúde frágil, Cintinho encontra forças para unir-se a Teresinha Velho e dar vida ao protagonista da história: Jacinto, príncipe da Grã-Ventura.

ALMA/CIVILIZAÇÃO/CIDADE VS. CORPO/
ANIMALIZAÇÃO/CAMPO

Depois dessa breve, alimentar e sexual introdução à genealogia jacíntica, o narrador, Zé Fernandes, apresenta-nos o protagonista: Jacinto, já com 24 anos. Os dois conhecem-se

Nas citações, referir-me-ei simplesmente aos volumes (I, II, III e IV) e às páginas. Para evitar a recorrência, numa sequência de citações curtas, de uma mesma página, farei a referência na última delas.

em Paris, para onde o narrador foi enviado, como prêmio pela coragem de ser banido da Universidade ao esborrachar “a cara sórdida do doutor Pais Pita” (II, p. 480). Quem o envia a Paris é o bondoso tio Afonso, de quem faz questão de destacar todos os sobrenomes – Fernandes Lorena de Noronha e Sande – para diferenciar sua origem nobre da de Jacinto, príncipe da Grã-Ventura, mas que de nobre só pode ostentar o nome da avó, da “tão falada casa dos Fafes da Avelã” (II, p. 478). Em Jacinto reaparece “a força dos velhos Jacintos rurais”. Rijo, “rico, indiferente ao Estado e ao Governo dos Homens” (II, p. 479) não teve as doenças da meninice, aprendia com facilidade e não tinha outra ambição “além de compreender bem as Ideias Gerais” e circular “dentro das Filosofias mais densas como enguia lustrosa na água limpa de um tanque” (II, p. 479-480).

Em 1875, “sorvendo bocks [...] sob o toldo das cervejarias filosóficas” (II, p. 480), Jacinto concebe a ideia pela qual vai se orientar na primeira parte da narrativa: os mais felizes são os que colhem “todos os gozos e todos os proveitos” que decorrem do saber e do poder civilizatório (II, p. 481). A ideia permitia, por exemplo, explicar porque um telescópio faz a humanidade mais feliz do que um binóculo. O primeiro revela as estrelas e o segundo só permite distinguir, pela vidraça de uma loja, presuntos, queijos e geleias. Embora não refute a comparação, Zé Fernandes a ironiza. Diz não perceber a vantagem de se ver as manchas dos astros em vez dos presuntos numa vidraça, mas “concordei, porque sou bom, e nunca desalojarei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia” (II, p. 482).

A irônica e silenciosa bondade de Zé Fernandes desdobra-se numa proposta etílica: “Vamos então beber, nas máximas proporções, *brandy and soda*, com gelo!” (II, p. 482).

Zé Fernandes bebe e considera as implicações lógicas da fórmula jacíntica. Se a matemática metafísica aponta para um ser hipercivilizado e hiperfeliz, ela também pressupõe um ser natural, incivilizado, que Zé Fernandes percebe nas preocupações e reflexões de Jacinto sobre o campo:

nos campos [...] só resta a bestialidade! [...] duas únicas funções se mantêm vivas, a nutritiva e a procriadora. Isolada, sem ocupação [...] sua pobre alma toda se engelhava, se reduzia a uma migalha de alma, uma fagulhazinha [...] sobre um naco de matéria; [...] ao cabo duma semana rural, de todo o seu ser tão nobremente composto só restava um estômago e por baixo um falo! (II, p. 483-484)

Além dos limites das cidades, nas zonas rurais, a alma se esmigalha e a matéria que sobra só consegue se manifestar pelo ventre, devorando e gerando. Para ressurgir, a alma deve voltar à civilizada cidade. A equação e seus desdobramentos lógicos têm consequências importantes: os felizes sublimam os apetites do ventre; os infelizes entregam-se aos instintos: comem e procriam. Essa oposição entre civilização-cidade e animalização-campo vai ter uma aparente centralidade na narrativa. Ela aplica-se, quase caricaturalmente a Jacinto, mas não afeta outras personagens, e o narrador a ironiza. No final do capítulo I, Zé Fernandes atende aos apelos do bondoso tio Afonso – cuidar dos negócios da família – e volta a Guiães, nas serras portuguesas, para devorar e gerar. Zé Fernandes, sarcástico, não deixa de lembrar-se dos acepipes da tia Vicência: “pensei como devia estar boa a sopa dourada da tia Vicência. Há quantos anos não a provava, nem o leitão assado, nem o arroz de forno da nossa casa!” (II, p. 486).

A INVERSA PROPORCIONALIDADE DE UMA EQUAÇÃO
De Guiães, Zé Fernandes volta a Paris, sete anos depois. No 202, seu amigo Jacinto vive a fantasia de hipercivilização e hiperfelicidade: abarrotou o palácio com livros e as maravilhas da civilização, mas está anímico, física, gastronômica e sexualmente inapetente, impotente, curvado e infeliz.

Numa das primeiras cenas do reencontro, Jacinto quer que Zé Fernandes conheça a nova sala de jantar do 202. Nela, destacam-se a madeira lacada nas paredes, os “aparadores, discretamente lavrados em florões e rocalhas” e as “cadeiras, brancas, muito amplas, feitas para a lentidão de gulas delicadas, de gulas intelectuais”. Zé Fernandes também repara na sofisticação dos talheres: “a cada talher correspondiam seis garfos! [...] um para as ostras, outro para o peixe, outro para as carnes, outro para os legumes, outro para as frutas, outro para o queijo” (II, p. 492). Para beber, dois sofisticados vinhos – “um Bordéus rosado em infusas de cristal, e *champagne* gelando dentro de baldes de prata” – e “o luxo redundante, quase assustador de águas – águas oxigenadas, águas carbonatadas, águas fosfatadas, águas esterilizadas, águas de sais, outras ainda, em garrafas bojudas, com tratados terapêuticos impressos em rótulos” (II, p. 492). Para comer, o menu, “traçado, ao lado dos talheres, em tinta vermelha, sobre lâminas de marfim”, previa: ostras clássicas, de Marennes; sopa de alcaçofras e ovas de carpa; um prato que “só compreendi que continha frangos e túbaras” (II, p. 493); filete de veado, macerado em Xerês, com geleia de noz; e laranjas geladas em éter.

Zé Fernandes observa o luxo da sala, a complexidade dos talheres, a simplicidade sofisticada dos vinhos, a variedade das águas e o ineditismo dos pratos. Jacinto, porém, ostenta “um olhar desconsolado”, sofre de sede – “ainda não encontrei

uma boa água [...] Até sofro sede” – e de inapetência: “Eu não tenho nunca apetite [...] já há anos” (II, p. 492-493). Antes de deixarem a sala, Jacinto explica o motivo das laranjas geladas no éter: “faz aflorar a alma das frutas”. O narrador, irônico, pensa na rudeza e no atraso de Guiães, em que “a alma das laranjas” se perde “nos gomos sumarentos”, nos “pomares que ensombram e perfumam o vale”. Mas a convivência com o “grande iniciado” garantiria que “eu compreenderia todas as finuras e todos os poderes da Civilização” (II, p. 493).

Esse estado de Jacinto exige uma releitura da fórmula metafísica. A relação entre civilização e felicidade/potência é, ao contrário do que previa, inversamente proporcional: quanto maior a civilização, menores a felicidade e a potência. E, retomando a lógica binária – campo/corpo vs. cidade/alma – de Jacinto: quanto mais cidade, mais alma, menos vigor e menos apetite; quanto mais campo, mais se excitam o corpo, o falo e o estômago. Por isso, é perfeitamente compreensível que Jacinto sintasse impotente e inapetente. A alma, civilizada, não comete os pecados da gula e da luxúria.

COMER E AMAR: DUAS IMPOSSIBILIDADES

Esse estado jacintico vai ser enfatizado nos capítulos seguintes. O príncipe da Grã-Ventura fica cada vez mais inapetente, entediado e insatisfeito: “Espalhava pela mesa um olhar já farto” e só fazia beliscar “com a ponta incerta do garfo [...] uma lasca de fiambre, uma febra de lagosta” (II, p. 495).

A inapetência também é sexual. Num dos almoços, chega um telegrama de Diana de Lorge, cortesã que Jacinto e amigos sustentam. Ele explica – levantando o garfo com um camarão espetado – a necessidade de se manter uma cortesã, numa cidade como Paris:

Paris [...] precisa ter cortesãs de grande pompa e grande fausto. [...] Somos uns sete, no *club*. Eu pago um bocado... Mas meramente por Civismo [...]. De resto não chafurdo. Pobre Diana!... Dos ombros para baixo nem sei se tem a pele cor de neve ou cor de limão. (II, p. 500)

Jacinto colabora para manter a aparência sexualmente civilizada de Paris, mas recusa a luxúria. Esse rosário do fracasso, da falta de vigor e de apetite vai se repetir em várias cenas. Numa delas, Zé Fernandes experimenta um objeto “prodigioso, de prata e cristal, para remexer freneticamente as saladas”, e “o vinagre esparrinhou sobre os olhos do meu Príncipe, que fugiu aos uivos!” (II, p. 518).

Jacinto não é o único a sofrer. Zé Fernandes não padece de inapetência e impotência, mas demonstra gosto duvidoso para a comida e o amor. Jacinto sustenta a monumental Diana de Lorges, enquanto o narrador vai chafurdar com M. Colombe, que encontra diante da estação dos ônibus. A Pomba, traduzida em vernáculo, é “uma criatura seca”, de olhos tristes, magra, com “vestido de seda, lustroso e ensabado” e um corpete de seda puída esgarçado nos cotovelos. Encontram-se, sobem para um gabinete do Café Durand, conversam. Zé Fernandes sente-se “trespassado por uma emoção grave” e tem fome: ordena “lagosta, pato com pimentões, e Borgonha”, come e beija Colombe: um “beijo profundo e terrível, em que deixei a alma, entre saliva e gosto de pimentão!” (II, p. 521). A relação apaixonada dura “furiosas sete semanas” e seu fim se dá sem despedidas: Zé Fernandes descobre que sua Pomba voou “para outra terra, com outra porca!” (II, p. 522). Para aplacar a dor da separação, encomenda a mesma lagosta, o pato, o Borgonha a que adiciona champanhe e

conhaque, para se embriagar, vomitar as penas de Colombe e dormir como um anjo.

Zé Fernandes também demonstra inabilidade para comer. Além de demonstrar não compreender a sofisticação dos pratos servidos no 202, ele parece não ter sorte com os restaurantes e cafés que escolhe. Em sua viagem pela Europa, tomou “limonadas mornas que me escangalhavam a entranha”, pediu “em línguas desconhecidas um café com leite que me sabia a fava”, esperou que “chegasse o *boeuf-a-la-mode*, já frio, com molho coalhado” e a “garrafa de Bordéus que eu provava e repelia com desditosa carantonha” (II, p. 538).

Antes da viagem às Serras, um último episódio sela o fiasco da civilização. Para o jantar de aniversário de Jacinto, Zé Fernandes encomenda, ao “magistral cozinheiro”, uma travessa de arroz-doce. Um estrondoso vexame: “em forma de pirâmide do Egito, emerge de uma calda de cereja, e desaparecia sob os frutos secos que o revestiam até ao cimo”. E no cardápio: “arross doce” (II, p. 543).

A conclusão desses episódios gastronômicos e sexuais não poderia ser diferente. No capítulo VIII, desfeita em civilização fracassada, a “raça fortíssima dos Jacintos” findava “naquele super-requintado magricelas sem músculo, e sem energia”. Os “guedelhudos Jacintões” estavam reduzidos àquele “último Jacinto, um Jacintículo, com a macia pele [...], a curta alma enrodilhada em filosofias, travado e suspirando baixinho na miúda indecisão de viver” (II, p. 547).

A VIAGEM: APETITE DESPERTADO

Se fosse uma tragédia, a narrativa poderia terminar aí, mas o Jacintículo decide subir às Serras e enfrentar os perigos do campo. Há uma excitação com os preparativos. Embalam-se

livros, “fornalhas, geleiras, bocais de trufas, latas de conservas, bojudas garrafas de águas minerais” (II, p. 549). O apetite de Jacinto também desperta: “arrebanhava amigos para jantares de surpresa” e “desdobrava o guardanapo com a impaciência de uma fome alegre, vigiando fervorosamente que os Bordéus estivessem bem aquecidos e os *champagnes* bem granitados” (II, p. 549).

Essa efervescência gastronômica dura pouco. Só na viagem o apetite vai ressurgir e encorpar, gradativamente. Saindo de Paris, Zé Fernandes dorme até Bordéus, onde desperta para sorver o chocolate que “Grilo, zeloso, nos trouxe”. Embora não queira se deitar e caminhe no vagão “com a face arrepiada e estremunhada”, Jacinto vai “ensopando um bolo no chocolate” (II, p. 553). Já na Espanha, em Irun, “almoçámos com suculência” (II, p. 554). Quando atravessam a fronteira e chegam ao Douro, o apetite de Jacinto desperta com mais força: “Mas agora é que eu estou com uma fome, Zé Fernandes!” Do cesto que o amigo D. Esteban deixou no vagão dos viajantes, surge “um bodo grandioso”: presunto, anho, perdizes e outras viandas frias, queijo manchego, duas garrafas de Amontillado e duas de Rioja. Depois de comer, “nos consolámos com copinhos de uma divina aguardente Chinchon”. E no sofá, “saboreando os dois charutos” conversam sobre Tormes e Zé Fernandes procura animar Jacinto com “os pitéus vernáculos do velho Portugal” (II, p. 557-558). Mas o príncipe da Grã-Ventura, ainda de alma civilizada, prefere esperar: “Vamos a ver que cozinheiro me arranjou esse Silvério. Eu recomendei que fosse um soberbo cozinheiro português, clássico. Mas que soubesse trufar um peru, afogar um bife em molho de moela, estas coisas simples da cozinha de França!” (II, p. 558). Na estação, no entanto, não está Silvério, nem cozinheiro,

nem caixotes com as facilidades da civilização. Para chegar a Tormes, Jacinto e Zé Fernandes têm de aceitar o desconforto de uma égua e de um jumento. E sobem, Dom Quixote e Sancho Pança, para a quinta, onde encontram Melchior, o caseiro, que vai lhes preparar o famoso “jantarinho de Suas Incelências” (II, p. 565), com caldo, frango, arroz com favas... Jacinto come com gosto e tudo adora. O apetite despertado na viagem parece estar se consolidando. Mas Jacinto ainda deseja voltar, ao menos para Lisboa, reencontrar a civilização que deixou ao entrar no comboio em direção a Portugal.

APETITE E POTÊNCIA ESTABELECIDOS

Do capítulo IX ao XVI, vai se configurar definitivamente a mudança de Jacinto. Na manhã seguinte ao “jantarinho de Suas Incelências”, antes que Jacinto acorde, o narrador parte para Guiães com a certeza de que o amigo iria para Lisboa. Durante algumas semanas, Zé Fernandes apanha os “aspargos com que outrora civilizara a horta da tia Vicência”, corta mato e cuida da tia, que “vomitou, com uma indigestão de morcelas” (II, p. 572). Chega-lhe, então, a notícia de que seu príncipe não rolou serra abaixo, ao encontro da civilização. José Fernandes arreia sua égua e vai a Tormes, onde tem a felicidade de encontrar um Jacinto desempenado e desabrochado. O príncipe “já não corcovava” e, no rosto, “um rubor trigueiro [...] que o virilizava soberbamente” (II, p. 574-575). Ereto, viril e revigorado, Jacinto reencontrou o prazer de comer, de andar e de beber. Decidiu que permaneceria em Tormes, para comer os “chouriços” e beber “a água da fonte”, que lhe sabia ‘tão divinamente!’ (II, p. 575).

Jacinto, ereto, e Grilo, curvado – o servil símbolo da civilização não tinha mais a “veneranda e resplandecente face” e

“corcovava” (II, p. 576) –, passam a frequentar a casa e as terras de Zé Fernandes. Nos almoços, cafés e jantares, o príncipe da Grã-Ventura encanta a todos. Tia Vicência ficou impressionada com “o tremendo apetite de Jacinto, a entusiasmada convicção com que ele, amontoando no prato montes de cabidela, depois altas serras de arroz de forno, depois bifes de numerosa cebolada, exaltava a nossa cozinha, jurava nunca ter provado nada tão sublime” (II, p. 609). Envaidecida a tia o adota: “E aquele pau de canela foi o símbolo de adoção do meu Príncipe como novo sobrinho da tia Vicência” (II, p. 609).

O despertar do apetite gastronômico é proporcional ao sexual: numa “tarde de setembro”, viu Joaninha, prima de Zé Fernandes, com quem casou “em maio, na capelinha de azulejos, quando o grande pé de roseira se cobrira já de rosas” (II, p. 623). Cinco anos depois, Jacinto já não era o último de sua linhagem. No solar de Tormes, “correm agora, com soberba vida, uma gorda e vermelha Teresinha, minha afilhada e um Jacintinho, senhor muito da minha amizade” (II, p. 623).

OS LIMITES ECONÔMICOS E SOCIAIS DA COMIDA E DO AMOR, ARISTOCRÁTICO OU BURGUEZ

Os Jacintos apresentados por Zé Fernandes duram quatro gerações e percorrem três países. No que diz respeito à comida e ao sexo, todos, com intervalos de inapetência e impotência, comem e procriam. A narrativa, no entanto, não é só comer, beber e amar. Ela contextualiza os comeres (o gastronômico e o sexual) dos Jacintos, num Portugal agrário, monárquico e numa França que oscila entre Impérios e Repúblicas. Ambos países capitalistas, com braços colonizadores em África e América, e seus arranjos econômicos e sociais que permitem ou impossibilitam a mesa farta e os beijos suspirados.

No capítulo VI, uma cena revela alguns dos limites sociais, econômicos e alimentares dessa civilização. Ela mereceria o título de “capitalismo dos morangos”. Jacinto e Zé Fernandes chegam à conclusão de que a cidade talvez seja “uma ilusão perversa!”, pois, nela, a civilização é distribuída desigualmente. Essa desigualdade garante que nobres e burgueses degustem “foie gras e túbaras” e debiquem, “bocejando, sobre pratos de Saxe, morangos gelados em champanhe e avivados de um fio de éter!”. O burguês triunfa e só um messias para “amolecer tão duro granito”, que caminhará “por esses arredores da dura cidade, de noite, enquanto Caifás e Madalena ceiam lagosta no Paillard” (II, p. 529-531). Zé Fernandes tem a exata dimensão da desigualdade: morangos só se comem se muitos passarem fome. E para esse impasse, oferece uma única saída: um messias, que talvez nem amolecasse os corações, os bolsos e os ventres privilegiados, já que o juiz e a polêmica Maria Madalena, atualizada, saboreiam lagosta e aguardam a crucificação.

Esse sarcasmo e mordacidade alimentar vão surgir em outras cenas. No capítulo X, Jacinto “descobre” os pobres e doentes das Serras, que mal têm dinheiro para se alimentar: “esta genticinha é pobre!” Não têm “para pão, quanto mais para remédios!”, dizem o capataz Silvério e o narrador, para quem é natural que haja pobres famintos: “Homem! Está claro que há fome! Tu imaginavas que o Paraíso se tinha perpetuado aqui nas serras, sem trabalho e sem miséria [...] Onde há trabalho há proletariado, seja em Paris, seja no Douro” (II, p. 598). Enquanto discursa, só faz lembrar do almoço: “É meio-dia! Estou com uma fome de lobo!” (II, p. 601).

A constatação da fome leva Jacinto a promover mudanças em sua propriedade: manda fazer casas melhores, arregimen-

tar médico e rever os contratos de meeiro. Zé Fernandes, sarcástico, lembra-se de um santo cavaleiro que se apaixonou por uma mulher cujo seio foi roído por uma chaga: “Tu também andavas namorado da serra, sem a conhecer, só pela sua beleza de Verão. E a serra, hoje, zás! de repente, descobre a sua grande chaga. É talvez a tua preparação para S. Jacinto” (II, p. 602). E é o São Jacinto, ou, pelo menos, um pouco dele que a fantasia popular vai esboçar.

Como havia previsto Zé Fernandes, as melhorias promovidas por Jacinto o transformam em “Pai dos Pobres” e “D Sebastião”, na boca de João Torrado, o profeta, que espalhará “por toda a serra [...] que aquele bom senhor era El-Rei D. Sebastião, que voltara!” (II, p. 606).

O retorno de D. Sebastião/Jacinto não pode prescindir da dinâmica própria dessa monarquia portuguesa da qual as famílias jacíntica e fernândica fazem parte. D. Galião vive por amor a D. Miguel. Seu neto, no entanto, vai, ironicamente, em algumas de suas entradas triunfais, ter como música de fundo o Hino da Carta, escrito por D. Pedro IV, que venceu e exilou D. Miguel. O Hino toca para recepcionar Jacinto e Grilo, quando chegam a Guiães, para conhecer a casa, as terras e os acepipes dos Fernandes de Noronha e Sande. E, ainda em Paris, no capítulo VI, Zé Fernandes e Jacinto vão jantar “no Bosque, no Pavilhão de Armenonville, onde os tziganes, avistando Jacinto, tocaram o ‘Hino da Carta’ com paixão, com langor, numa cadência de czarda dolorosa e áspera”.

Escolher o Hino da Carta como música tema de Jacinto é uma das muitas ironias queirosianas. Tanto na devoção por D. Miguel, quanto na adesão frágil ao Hino da Carta, há uma característica importante dos Jacintos e dos Zé Fernandes,

já antes mencionada: são ricos, indiferentes ao “Estado e ao Governo dos Homens” (II, p. 479). Embora se engajem nas batalhas, toquem os hinos, a nobre burguesia portuguesa está além das ideologias, dos sistemas de governo e das religiões. Não parece importar quem é o rei de plantão.

Nesse sentido também é significativo que Jacinto viva, da década de 1850 à de 1890, numa Europa efervescente. Quando do nascimento de Jacinto, a França estava já na sua Segunda República. Um ano mais tarde, 1852, Louis Napoleão Bonaparte, o Napoleão III, proclamou o Segundo Império, que durou até 1870, quando Jacinto tinha 19 anos e “brilhava” na pensante comunidade acadêmica. Em 1875, cinco anos depois de nascer a Terceira República, Jacinto, com 24 anos, formulou sua equação metafísica. E em 1887, Zé Fernandes volta a Paris, para viver a maior parte da história, numa França republicana e num Portugal monárquico, que pouco dizem respeito aos dois amigos, que vivem, aristocráticos ou burgueses, independente do Rei ou do presidente.

E aí estaria também uma ironia queirosiana. Jacinto e Zé Fernandes vivem também pelo ventre: comem e procriam. Zé Fernandes demonstra uma aparente consciência das diferenças de classe, mas é só um reconhecimento quase inocente de que ele pode comer as laranjas, geladas ou não em éter, enquanto os pobres disputam as migalhas do pão. Por isso ele pode dizer, cínico, que somos todos sebastianistas: “Todos o somos ainda em Portugal, Jacinto amigo! Na Serra ou na Cidade cada um espera o seu D. Sebastião. Até a lotaria da Misericórdia é uma forma de sebastianismo. Eu todas as manhãs, mesmo sem ser de nevoeiro, espreito, a ver se chega o meu. Ou antes a minha, porque eu espero uma D. Sebastiana... E tu, felizardo?” (II, p. 620-621).

CONCLUSÕES ANTES DO FIM

Antonio Candido escreveu um rico ensaio sobre “diálogo entre campo e cidade” na obra queirosiana. A cidade apresenta-se na primeira fase, como “descrença num mundo agrário obsoleto; implicava crítica, sátira, oposição desabrida ao clero, nobreza e burguesia, com apoio às novas camadas suscitadas pela indústria e a vida moderna” (Candido, 1964, p. 52). O campo seria revitalizado nas últimas obras, que comportariam “certo enlevo para com a doce modorra das gentes e das aldeias, um senso poético que aceita e compreende, afastando a revolta, acolhendo a realidade tal qual se apresenta” (Candido, 1964, p. 52).

Essa leitura de Candido revela uma percepção crítica que sintetiza um dos aspectos importantes da obra queirosiana, mas não considera outras possibilidades de interpretação, principalmente das últimas obras de Eça. José Carlos Siqueira, por exemplo, analisa *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*, para ir além da leitura conciliadora de Antonio Candido:

devemos nos propor uma leitura com olhos mais modernos [...] das duas derradeiras obras ficcionais de Eça de Queirós, procurando nelas não mais o autor desertor das hostes radicais, e nem mesmo o acento compreensivo defendido por Candido; mas sim a clarividência de quem, intuitivamente ou não [...] desvendava pela arte as contradições inconciliáveis de sua sociedade e, mesmo, da civilização ocidental. (Siqueira, 2011, p. 23)

Embora se possa ver conciliação e aproximação do campo e de certas tradições portuguesas, o que se come e como se

come, o que se ama e como se ama, em *As Cidades e as Serras*, desvelam-se algumas das “contradições inconciliáveis” da sociedade portuguesa e da civilização ocidental.

No cardápio, de português, talvez a sopa dourada e a cabidela. O que se come são pratos que têm cor, forma e sabores estrangeiros, mesmo quando sabem a Serras. A laranja, gelada em éter ou em gomos sumarentos, tem origem incerta, mas sabe-se que a doce teria sido trazida da China pelos portugueses. O simbólico arroz doce também é asiático. A fava do asiático arroz é, provavelmente, do Norte de África; e, antes de chegar a Portugal, foi consumida por gregos, egípcios, romanos e povos do oriente. Os aspargos com que Zé Fernandes “civiliza” a horta da tia Vicência, são europeus, mas, antes de Portugal, passaram pela Itália, França, Inglaterra e Alemanha. O queijo, comido com a fome de uma fera na viagem às Serras, é manchego. A aguardente – de Chinchon – e os vinhos – duas garrafas de Amontillado e duas de Rioja – também são espanhóis. O leitão é tão romano e espanhol como português.

Na narrativa, numa aparente crítica ao afrancesamento exacerbado, o tédio, inapetência e falta de vigor estão relacionados aos pratos, aos vinhos, aos champanhes e às águas francesas, mas há, entre eles, os portugueses, como o Porto 1834, servido na famosa ceia do peixe da Dalmácia e que Zé Fernandes assegura ter envelhecido nas adegas de D. Galião. Mesmas adegas de onde o avô, ironicamente, tira as garrafas do vinho de Tarrafal – provavelmente produzido em Cabo Verde – para enviar ao Infante D. Miguel, que tanto “amava”. Ao rei, o vinho da colônia; para si, excelentes portos, da metrópole. Indicação clara de que D. Miguel não estava acima da gula e do prazer gustativo.

Não se pode dizer, portanto, que a apetência e o vigor de Jacinto marcam o despertar de um apetite ancestral por mulheres e produtos portugueses em oposição a uma fartura civilizatória e estrangeira, que leva ao tédio, à inapetência e à impotência. O apetite, mesmo que não se diga, é consequência das horas sem comida, do exercício físico, da ação. E os estados de uma alma entediada, inapetente e impotente, decorrem também da incompetência para entender, saborear e utilizar as forças civilizatórias e mudar a dinâmica desigual do capitalismo. Incompetência de Jacinto e de Zé Fernandes, narrador que se revela um rude e rico lavrador com uma pincelada de conhecimento acadêmico. Em Paris ou nas viagens, não come bem ou não entende o que come, e bebe à sombra de um suposto conhecimento – que ironiza e questiona – de Jacinto sobre vinhos, águas, *bocks* e champanhes. Quando ama, chafurda com mulheres que estão longe das belas cortesãs que Jacinto sustenta, ou mesmo de Ana Vaqueira, que serve as ceias em Tormes; uma deusa serrana, cheia de curvas e seios, com “olhos, de um negro tão líquido e sério!” e “harmonia e graça de ninfa latina!” (II, p. 577).

Os Zés Fernandes estão relativamente confortáveis nas Serras, onde se deliciam com sopa dourada, com as águas que brotam das fontes, e com as camponesas que servem as mesas dos patrões. Seja no conforto serrano ou em outros contextos ele tem infinitas limitações, que parecem brotar de uma pergunta implícita em toda a narrativa: o que Portugal pode oferecer para modificar o cenário econômico e social, no estrangeiro ou nos limites de suas fronteiras? As respostas indicam, com toda clareza, que os donos do poder ou se fazem de desentendidos, ou aceitam o *status quo* e justificam a opressão, ou se limitam às ações pontuais, que despertam a

esperança de um novo salvador. E o povo, os pobres, o proletariado? Em Portugal, estão doentes, famintos, vivendo uma esperança de regresso mítico de um rei ou de um messias. Nas Serras, são poucos, amansados, tratados pelo nome, numa aparência de cuidado e carinho que os pobres recebem nas Serras, em oposição ao descaso e ao desprezo a que estão submetidos nas cidades, onde são massa indistinta, talvez merecedora de esmola.

O príncipe da Grã-Ventura não transita entre o campo e a cidade. Essa oposição é uma cortina de fumaça que não deixa ver as limitações da sociedade portuguesa e, por extensão, europeia. Jacinto muda e modifica a vida de seus agregados e meeiros, mas não pode ir além de um moderno rei esclarecido, levando um naco de progresso e de justiça para seu reino. É o D. Sebastião ou o Jesus que se tem para a ocasião, que desce à terra, para amenizar as dores do povo, curar algumas de suas feridas e ser derrotado pelos fariseus e romanos, que nunca deixam de comer sua lagosta e seus morangos. Esse é o limite para a revolução.

O RETORNO À CIVILIZAÇÃO

A narrativa não poderia terminar sem que um de nossos heróis voltasse a Paris, para enfrentar a incompreensível e exuberante civilização. Zé Fernandes, sempre corajoso, desembarca em Paris, nos últimos parágrafos do romance. Observa a mesmice da cidade e vai cear no Café da Paz: “um linguado frito e uma costeleta” (II, p. 627). O peixe está quase petrificado e a costela malmente se pode engolir. Nosso herói come e paga. A polidez civilizada do garçom não impede que, no troco, haja dois francos falsos. Pouco contente, Zé Fernandes vai a um dos belos terraços de Paris, para tomar um “café cor de

chapéu-coco, que sabia a fava” (II, p. 628). E nos dias seguintes, sofre com carnes, peixes e legumes que não sabem bem e paga caro por vinhos rústicos, enobrecidos “com o título de Château Isto, Château Aquilo” (II, p. 632).

No retorno à civilização, o percurso gastronômico de Zé Fernandes não poderia ser outro. Ele é o mesmo rural aristocrata/burguês/bacharel que não sabe bem como obter prazer e conhecimento da civilização. Zé Fernandes vaga pela cidade “descontente comigo, por me não divertir, não compreender a Cidade”. Depois sobe “as escadas da Sorbonne”, para praticar a valentia que o levou a Paris: esmurrar um acadêmico. Com uma diferença: não é o lente que sofre. Ele muda a perspectiva e incomoda-se com o barulho ensurdecador da “mocidade das Escolas, Primavera sagrada, em que eu fora flor murcha” (II, p. 633). O valente português berra por silêncio e recebe um “Sale Maure!”, gritado por “um abortozinho, amarelado e sebento”. Zé Fernandes ergue seu punho serrano e faz o abortozinho aluir “com sangue por toda a face” (II, p. 633). Depois sai para comprar os presentes “tremendamente complicados pela Civilização” para seus “queridinhos de Tormes” (II, p. 633-634). E volta às Serras deixando um recado para a civilização: “do teu vício e na poeira da tua vaidade, outra vez, não me pilhas. E o que tens de bom, que é o teu gênio, elegante e claro, lá o receberei na Serra pelo correio!” (II, p. 634). Zé Fernandes se revela, agora sem necessidade da ironia. Ele não entende, não goza e não suporta a cidade. Dela, só quer pilhar – como na empreitada colonizadora – as especiarias e os “brinquedos complicados”. O gênio, elegante e claro, prefere esperar pelo correio.

Mas ainda há o murro a interpretar. Helder Garmes diz que o relativismo cultural de Eça em relação à civilização “tinha

um ponto nevrálgico que se manteve praticamente intacto: sua consciência de que não há civilização enquanto não houver justiça na distribuição dos bens por ela gerados” (2004, p. 14). José Augusto Nery (2006) também vislumbra essa esperança de justiça social nos textos de imprensa escritos por Eça nas últimas décadas do século XIX. Eça prevê uma “degradação de classes, desumanidades, violências e hipocrisias” do sistema capitalista, e uma “organização social fundada nas massas operárias, que subverteria e enfraqueceria o poder do capitalismo” (2006, p. 21).

Comungo das percepções de Garmes e Nery, mas não descarto a possibilidade de Eça ter procedido como D. Galião, que guardou o vinho bom para si. Eça pode ter usado o punho de Zé Fernandes para ironizar a possibilidade de distribuição igualitária dos bens gerados na limitada, violenta e desigual sociedade portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- BERRINI, Beatriz. Eça de Queirós e os prazeres da mesa. *Semear*, Rio de Janeiro, v. 01, n.º 1, pp. 53-66, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, pp. 31-56.
- GARMES, Helder. As fronteiras da civilização em Eça de Queirós. *Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Disponível em < http://ge.fflch.usp.br/sites/ge.fflch.usp.br/files/upload/paginas/HelderGarmes_0.pdf>. Acesso em 24 mar. 2017.
- MATOS, A. Campos. *Sexo e sensualidade em Eça de Queirós*. Lisboa: Rolo & Filhos, 2012.
- NERY, José Augusto. Eça de Queirós por Antonio Candido: “Entre campo e cidade”. *Línguas e Letras. Dossiê Linguagem, Literatura e Pensamento Crítico*. V. 7 n.º 13, 2.º sem. 2006 pp. 9-22.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa: quatro volumes*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- QUEIROZ, Maria José de. *A Literatura e o gozo impuro da Comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. de Oliveira (coord.). *Portugal e a Regeneração (1851 a 1900)*. Volume X da coleção Nova História de Portugal. Lisboa: Editorial Presença, 2004. pp. 411-425.
- SOUZA, José Carlos Siqueira de. *O romance-ensaio em Eça de Queirós: estudo crítico sobre A ilustre casa de Ramires e A cidade e as serras*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2011.

UMA CIDADE NÃO É A MESMA
CIDADE SE VISTA DE LONGE, DA ÁGUA:
A SOBREVIVÊNCIA DO DISCURSO
ÉPICO EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA*,
DE GONÇALO M. TAVARES

Kim Amaral Bueno

IFSul/UFRGS – Brasil

Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever com um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar [...] seu próprio deserto.

Deleuze et al., p. 39

A ideia de “sobrevivência” que atribuo ao discurso épico no contemporâneo, encarnado aqui por *Uma Viagem à Índia*, foi obtida por meio da obra de Georges Didi-Huberman chamada *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) na qual o filósofo francês parte de uma passagem do “Inferno”, da *Divina Comédia* de Dante, e de dois textos de Pasolini, para formular a metáfora que alimentará a sua tese, a saber, aquela dos vaga-lumes como um símbolo de resistência político-poética frágil, delicada, em meio a um contemporâneo sombrio, de

reverberação fascista, aparentemente incontornável¹. Assim, as questões levantadas por Didi-Huberman que nortearão a sua ulterior reflexão teórica são as seguintes: (1) “Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975?”; (2) “quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades?”; e, (3) “a que parte da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?” (2011, p. 43). Diante de tais questões, Didi-Huberman se empenhará em diagnosticar as sobrevivências destas imagens lampejantes através de artistas cujas práticas imagético-literárias constituem-se como movimentos de uma poética *menor* a resistir aos gigantismos do presente, os espetáculos da mídia, da política e do capital.

1 O primeiro texto de Pasolini, otimista, é uma carta de 1941, comentando um trecho da *Divina Comédia*, na qual o cineasta percebe na escuridão do Inferno dantesco, da vala dos conselheiros perversos, pequenas iluminuras – a intermitência dos vaga-lumes –, numa forma de esperança em meio ao ápice do fascismo; o segundo, de 1975, pessimista, verifica a morte dos vaga-lumes constatados na juventude em meio ao alto-fascismo. No rastro de Walter Benjamin e Guy Debord, Pasolini postula o extermínio dos vaga-lumes nos ofuscantes holofotes da mídia e do fascismo como uma espécie de extermínio do povo em sua aspiração por justiça social. O extermínio das utopias e do amor numa “época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer”. A síntese possível a que Didi-Huberman nos encaminha a partir da carta de 1941 e dos artigos dos anos de 1970, sobretudo aquele específico do “desaparecimento dos vaga-lumes”, atravessando a ideia de “genocídio cultural”, é a de que “os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer: a *cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária” (Didi-Huberman, 2011, p. 37-41, grifos do autor).

A postulação das *sobrevivências* segue o rastro de uma obra de Denis Roche, *La disparition des lucieles* (1982), lida em contraponto à tese de Roland Barthes em *A câmara clara* (1980). Enquanto Barthes fica atrelado, “enlutadamente”, ao “isto foi” da imagem fotográfica, Roche percebe nas imagens o seu estado “intermitente”²: elas, enquanto objetos, dependem de seus leitores/espectadores para captar os sentidos que lampejam e que estão depositados numa forma de absoluto já realizado no ato fotográfico de “registrar”. Eis, então, que o título de Roche se elucida: *La disparition des lucieles* – *O desaparecimento dos vaga-lumes* – é esclarecido como um desaparecimento somente “aos nossos olhos”, de modo que “seria bem mais justo dizer que eles *se vão*, pura e simplesmente”, isto é, que “*desaparecem* apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los”, recusando-se a ocupar “o melhor lugar para vê-los” (Didi-Huberman, 2011, p. 47). O empenho em procurar os vaga-lumes existentes – a despeito da acomodação de não se mover para vê-los – é lido em Denis Roche pela necessidade do fotógrafo de “fazer imagem [...] a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à *iluminação em movimento*”, de modo que “os fotógrafos [seriam], primeiro, viajantes [...]: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz” (*ibidem*).

2 Esta posição, de movimentos antagônicos e visões, por vezes contraditórias sobre um mesmo fenômeno artístico/estético/teorético, é típica da modernidade. Para elucidar as questões trazidas rapidamente por Didi-Huberman acerca dos autores, cf. suas obras: Roche, 1982 (não há edição traduzida para o português) e Barthes, 2006.

A associação entre fotógrafos e viajantes elaborada por Denis Roche revela uma concepção de fotografia perscrutória, investigativa, perquiridora, que não se satisfaz com o imediato que nos chega aos olhos, mas que percorre espaços e avança por sítios obscuros para lhes arrancar alguma forma de luz mínima, para localizar, enfim, as formas que aparentemente desapareceram. A comparação entre fotógrafos, viajantes e insetos tem em comum os “grandes olhos sensíveis à luz”; no entanto, é possível de se imaginar uma segunda zona de contato, caso pensemos nestes insetos, os vaga-lumes, enquanto puro devir-animal; e, na câmera fotográfica, enquanto puro devir-máquina, a emitir uma luminosidade intermitente, os *flashes*, tal como aqueles insetos. O exemplo utilizado pelo teórico para ilustrar o argumento da necessidade de deslocamentos para a percepção e apreensão das “comunidades luminosas” – erroneamente consideradas desaparecidas –, exercício esse dos “fotógrafos viajantes” apontados por Denis Roche, é a fotografia *Lucioles* (2008), de Renata Siqueira Bueno³. A ausência de cores da imagem, predominantemente negra, destaca os pequenos pontos de luz pulverizados sobre a superfície disforme, manchada, a sugerir uma vegetação densa maculada por um rasgo de céu acima, capturados por uma câmera trêmula, apontando para “uma comunidade

3 Didi-Huberman reproduz a fotografia de Renata Siqueira Bueno, *Lucioles* (2008), realizada na Serra da Canastra, no estado de Minas Gerais, Brasil. Resguardados das condições anômalas à sua sobrevivência afeitas às cidades, com seus “postes elétricos” que lhes instigam “comportamentos suicidas”, os vaga-lumes registrados pela fotógrafa nesse parque ecológico nacional formam, exemplarmente, uma “bela comunidade luminosa”, uma “comunidade anacrônica e atópica”, nas palavras do filósofo francês.

anacrônica e utópica” (Didi-Huberman, 2011, p. 51), formada pelos vaga-lumes.

A imagem produzida por Renata Siqueira Bueno é extremamente lírica e delicada, porém aponta para uma potência destruidora inoculada, caso sigamos o rastro da leitura de Didi-Huberman e recorrer a uma associação entre a palavra “vaga-lume” e o “fogo que cai gota a gota [...] das bombas incendiárias, das balas riscantes, até mesmo da poeira em movimento que passa sobre as cidades japonesas bombardeadas em 1945” (2011, p. 51). A despeito de tal energia meteórica, “é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela” (2011, p. 52). Logo, tais constatações permitem a postulação da existência de uma “*luz menor*” (2011, p. 52) a se apropriar dos mesmos aspectos filosóficos que sustentam a existência de uma literatura menor. Isto é: nesta *luz menor* há “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” imanentes à sua própria marginalização (Deleuze et al., 2004).

A partir de Warburg e de Benjamin, Didi-Huberman cria a hipótese da imagem como “um operador temporal de sobrevivências” (2011, p. 119). Ela seria um instante de tempo, uma “aparição” que, embora “preciosa”, é “muito pouca coisa, [é] coisa que queima, coisa que cai”, semelhante à “bola de fogo evocada por Benjamin: ela apenas ‘transpõem todo o horizonte’ para cair sobre nós, nos atingir” (2011, p. 118). A retomada do texto de Walter Benjamin sobre *O narrador* (1994) esclarece a forma como Didi-Huberman compreende a ideia de “queda”, numa leitura avessa àquela desenvolvida por Agamben da afirmação benjaminiana de que “as ações

da experiência estão em baixa” (Benjamin, 1994, p. 198): para este, “trata-se [...] de uma *destruição efetuada*, acabada” (Didi-Huberman, 2011, p. 120, grifos do autor); àquele, de “uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado” (Didi-Huberman, 2011, p. 120, grifos do autor). A extensa glosa sobre o vocabulário benjaminiano em *O narrador* sustenta que ele é “o do declínio. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõe a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas” (Didi-Huberman, 2011, p. 122). Ou seja, tratar-se-ia, portanto, “da questão do ‘declínio’ e não de desaparecimento efetuada”: a queda concebida não como um fim absoluto e realizado, mas como um processo que, no seu ocaso, opera ciclicamente um novo começo. Para o teórico francês, a última frase de *O narrador* – “o narrador é a figura sob a qual o justo se encontra consigo mesmo” (Benjamin, 2011, p. 221) –, ao empregar o tempo presente, negaria a “intemporalidade de uma definição regulada sobre o eterno ou o absoluto[, afirmando] a própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, *sobrevive* e se declina sob novas formas em seu próprio declínio” (Didi-Huberman, 2011, p. 123-124, grifos do autor).

Aplicando a tese de Didi-Huberman à leitura que elaboro de *Uma Viagem à Índia* (2010) e ao efeito que a obra de Gonçalo M. Tavares produz sobre o discurso épico no contemporâneo, é possível supor que a ideia de sobrevivência obtida pela relação entre a presença da luminosidade intermitente dos vaga-lumes e a necessidade de um olhar sensível a ela, bem como da relação entre fotógrafos e viajantes, persiste na elaboração do texto tavariano com seu

deslocamento rumo à tradição, narrado/poetizado ao longo dos dez cantos que mimetizam subversivamente *Os Lusíadas*, percurso este subjetivamente delineado na(s) imagem(ns) do planisfério literário contido no final do volume, através do qual o leitor deambula pela obra, exercendo, desse modo, a função de um “operador temporal de sobrevivências”, assemelhando-se à descrição teórica de Didi-Huberman. Acredito que a ideia de “tempo” atrelada à imagem intermitente supõe a presença de um espaço inespecífico, afinal tal imagem aparece/desaparece/reaparece em diferentes pontos, exigindo o deslocamento do observador, sempre ativo, para a sua percepção. Imagem desterritorializada, o planisfério literário mobiliza o leitor por inúmeros tempo-espacos dentro do narrado/poetizado, provocando o leitor a acompanhar as metamorfoses a que seus significados estão sujeitos, como argumentarei a seguir. A literatura, assim, tecida com os fios do discurso épico – contemporaneamente subversivo, e por isso mesmo, sobrevivente –, desempenha sua força de “máquina de expressão”, a exemplo do que se observa na obra *Dezanove Recantos*, da escritora Luiza Neto Jorge, (anti)epopeia que, a exemplo de *Uma Viagem à Índia*, “minoriza” a grandiloquência épica dos discursos clássico e renascentista, demarcando a sobrevivência deste discurso no contemporâneo.

Rosa Maria Martelo, em seu ensaio *Opacidades, ou nem tanto (um exemplo)* (2007), analisa tal obra, os *Dezanove Recantos*, da escritora Luiza Neto Jorge – “obra que, recordando uma tradição que parte das epopeias clássicas e passa por *Os Lusíadas* e pela *Mensagem*, revê esta linhagem patriarcal, desviando-a e conduzindo-a no sentido de uma ‘epopeia sumária’ que a interpela e desequilibra” (2007, p. 55) –, análise esta condu-

zida sob o viés de uma “literatura menor”, considerando “o modo como esta noção procura mostrar que certas formas maiores de literatura emergem de um uso minoritário da língua” (2007, p. 56). Tal “uso minoritário da língua” é atribuído por Martelo a Luiza Neto Jorge pela sua radicalização da linguagem, o que a faz estrangeira em sua própria língua, parafraseando a expressão deleuziana, de modo a conduzir a sua poesia a linhas de fuga que revelam uma “gaguez”, ou seja, o uso desta língua “numa condição extrema, [a] forçar o seu estranhamento, explora[ndo]-a num plano que dela faz uma língua essencialmente nova [...], constitui[ndo] um exercício profundamente inovador e subversivo, uma forma literária de contrapoder” (2007, p. 61).

O modo como *Dezanove Recantos* se relaciona com o modelo épico “para o fazer inflectir num sentido substancialmente novo” é sintoma de sua “extrema poeticidade, bem como [de sua] radical eficácia subversiva”, elementos que os tornam um “exemplo maior do uso minoritário da língua” (Martelo, 2007, p. 64). Segundo Martelo, o projeto de Luiza Neto Jorge de uma “epopeia”, na verdade,

Pretendia-se uma contra-epopeia, como o evidencia o seu modo de passar sistematicamente ao lado da condição excepcional dos heróis e das acções épicas para lhes contrapor outro tipo de acções heróicas – como viver e permanecer vivo, inventar a nova face de tudo, amar desvendando, desfalsificar – que outras acções heróicas não há! (2007, p. 65)

A subversão do modelo épico realizada pelos *Dezanove Recantos* parte do título da obra, que alude “aos dez cantos da epopeia camoniana para logo os desequilibrar numa dupli-

cação imperfeita (dez mais dez menos um) e numa repetição que, refazendo os cantos (em re-cantos), sugere pretender retomá-los numa escala menor, privada” (Martelo, 2007, p. 66); ela atinge, também, a evocação de “uma forma [...] nada canônica, [...] [d]o tema da viagem na epopeia de tradição clássica”, aludindo, por exemplo, à estação Sèvres-Babylone do metrô de Paris, colocando o leitor em contato com “a movimentação de uma massa humana heterogênea, feita de pessoas conduzidas por sentimentos e propósitos muito díspares [...], como uma espécie de catálogo do humano, digno de ser [...] cantado/contornado sob a forma de uma epopeia dos heróis comuns da vida comum” (Martelo, 2007, p. 68).

Para Rosa Maria Martelo, a obra de Luiza Neto Jorge repudia “a visão totalizadora e teleológica” das epopeias clássicas, constituindo-se sob a forma “de diferentes fragmentos de diferentes reinos ou estados da matéria, precipitando-os uns sobre os outros [...], num interminável jogo de espelhos paralelos” (2007, p. 70). A “anti-discursividade” que caracteriza a geração de *Poesia 61* não impede a “narratividade” empregada em *Dezanove Recantos*, nem, como afirma Martelo, “significa qualquer menosprezo ou desatenção pelo mundo” (2007, p. 70). Na obra de Luiza Neto Jorge,

o choque no plano semântico e sintático, as elipses, as discontinuidades, a ausência de sequencialidade, a sugestividade das imagens, os neologismos obtidos por estranhas aglutinações sintáticas ambivalentes são formas de produzir uma epopeia capaz de cantar uma heroicidade ao mesmo tempo íntima e pública, uma heroicidade que interpela o mundo público a partir do mundo íntimo e que é menos a dos feitos do que a do a fazer-se. (Martelo, 2007, p. 70).

Assim, a problematização final colocada por Martelo sobre os *Dezanove Recantos* e sua força subversiva do modelo épico clássico por meio de uma linguagem radical e limítrofe, é aquela que questiona “como poderia ser cantado o que é da ordem difusa das intensidades e do desejo senão através de um uso minoritário da língua?” (2007, p. 70). É flagrante o fato de que tal “ordem difusa das intensidades e do desejo”, potência atribuída pela pesquisadora portuguesa à matéria literária de Luiza Neto Jorge, também é a tônica na (anti) epopeia de Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia* (2010), texto cujo elenco de precursores igualmente incluiu Camões e Fernando Pessoa, autores de profundas reverberações do discurso épico. O que resta é, logo, acolher a interrogação de Rosa Maria Martelo no âmbito da obra de Tavares, mapeando os sinais de um uso minoritário da língua.

Retomando a obra de Deleuze e Guattari (2014), identifica-se que a primeira característica de uma literatura menor é a desterritorialização operada pela/na língua. Os autores lembram que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze et al., 2014, p. 34) – e o exemplo clássico oferecido para demonstrar tal desterritorialização no interior de uma “língua maior” é o uso da língua alemã exercido por Kafka. Gonçalo M. Tavares também produz certos índices de desterritorialização em suas obras através de alguns mecanismos linguísticos e formais. Em *Uma Viagem à Índia*, por exemplo, o artifício cartográfico contido no texto ao final dos dez cantos parece ter o objetivo de, ao contrário de ordenar a narração com seus pontos distribuídos pelo plano cartesiano, desterritorializá-la. As coordenadas deste itinerário da melancolia contemporânea são puramente linguísticas e implodem

a sequência linear do texto, estabelecendo relações imprecisas entre o índice linguístico contido no “mapa”, a nomear determinado ponto, e o poema correspondente a ser localizado no espaço poético-narrativo dos dez cantos.

O texto de Gonçalo M. Tavares é ambivalente em relação às noções de pertencimento subjacentes ao protagonista de *Uma Viagem à Índia*, Bloom. A cadeia de negações estabelecida nas nove estrofes iniciais da referida obra parece se empenhar em provar ao leitor o quanto a narrativa que se inicia se pretende afastada dos grandes feitos da civilização e dos grandes acontecimentos da História, inaugurando, por hora, uma espécie de “epopeia” que se quer “ínfima” (2010, p. 434) como afirma o próprio narrador/sujeito poético. Porém, tal adjetivo não pretende conectá-la ao banal, à vida cotidiana (como o fizera Joyce, com seu Ulysses, focalizando-o durante um único dia de sua vida), mas reduzi-la e fragmentá-la numa operação quase que microscópica, íntima, interna, como se, diante de um filme de viagem, a operação desejada fosse a de dividi-lo em cada segundo de movimento, e, de posse de cada um destes hipotéticos segundos isolados, fragmentá-los ainda mais, em seus vinte e quatro fotogramas que, durante um segundo, produzem a ilusão do movimento. Isto é, operar a desmontagem, a desconstrução e, como consequência, a desterritorialização de cada uma destas imagens que nos revelariam “as várias epopeias que existem/ num só dia” (p. 434) e, por fim, obter “a imobilidade como epopeia ínfima [...] – eis o que descobriu [Bloom] depois de estar cansado” (*ibidem*).

Em determinada estrofe de *Uma Viagem à Índia*, o narrador/sujeito poético localiza o ponto de partida da viagem de Bloom, revelando seu endereço exato dentro da cidade de Lisboa anterior à viagem. Ora, tal informação é inútil, e

só faz sentido caso seja lida ironicamente, confrontada com as deambulações mentais do protagonista, a efetiva viagem a que Bloom se lança nesta epopeia da imobilidade pelo tédio contemporâneo. Epopeia ínfima – e infame, em seus desdobramentos –, confronta o aparente pertencimento do protagonista a uma exata localização geográfica com a desterritorialização, o corte de todos os cordões umbilicais da civilização a ligar Bloom com o Homem, elaborada na posição do texto. Ambivalentes, as duas operações falseiam a genealogia do protagonista, porque confirmam a sua ontológica conexão com a cultura, no abundante fluxo transtextual do narrado/do poetizado.

Bloom, enquanto sujeito individual que se opõe ao passado coletivo português pela subversão antiepopeica operada em relação a seu referente hipotextual imediato, *Os Lusíadas*, agencia uma forma de enunciação coletiva dos sujeitos para além das noções de pátria e das fronteiras nacionais, problemática presente neste ainda recente século XXI. *Uma Viagem à Índia*, enquanto manifestação pós-moderna de discurso épico, anula a ação da personagem, paralisando-a em uma viagem cuja narratividade é totalmente neutralizada, inativa, estanque, por mais contraditório que tais adjetivos possam parecer para caracterizar uma narrativa de viagem, de modo a concentrar toda a potência da linguagem na corrosão do modelo épico a partir de seu interior, fazendo com que “*a linguagem deixe de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites*” (Deleuze et al., 2014, p. 47, grifos do autor).

As outras duas características da literatura menor, a saber, “a ligação do individual no imediato-político [e] o agenciamento coletivo da enunciação” (2014, p. 39) também são marcas de *Uma Viagem à Índia*. É interessante perceber a osci-

lação de vozes na enunciação do texto, que ora é emitida pelo narrador/sujeito poético; ora pelo protagonista Bloom ou (de modo menos frequente), por outra personagem; ora por uma instância que parece estar acima destas outras duas, uma entidade maior do texto que se dirige tanto às personagens como ao próprio narrador/sujeito poético em terceira pessoa, revelando uma consciência mais aguda da construção da obra: “É Bloom quem diz. Ou então Jean M./ De qualquer maneira, o narrador também fala” (Tavares, 2010, p. 180). Eis que as vozes se imbricam na aclamação de um mundo “disforme” (*ibidem*), em que a indistinção destes sotaques esconde a enunciação desta quarta voz, que não é a de Bloom, nem a de Jean M, nem a do narrador. “([Mas], como saber quem diz o quê? E que importa?)” (*ibidem*). A oscilação de vozes na superfície do texto e a flagrante interferência lírica numa poesia que, a princípio, é predominantemente narrativa corroboram para que “não ha[ja] mais sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado [...]. Mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo” (Deleuze et al., 2014, p. 45). A voz enunciativa que se sobrepõem à voz do narrador/sujeito poético e às vozes das personagens (quando a enunciação lhes é concedida) no corpo lírico-narrativo da obra cumpre a função de agenciar, na cartografia do itinerário da melancolia contemporânea (desmontando a ficção, desterritorializando o poema), as entidades líricas/poéticas que constituem a constelação de poesias das mais de quatrocentas páginas.

Para Deleuze e Guattari, “a metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio nem sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra. A coisa e as coisas não passam de intensidades percorridas pelos sons ou

as palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga” (2014, p. 45). Tavares abole as metáforas de seu texto, estabelecendo cadeias metonímicas que podem ser verificadas tanto no interior das estrofes quanto na cartografia construída ao final do texto, na qual muitos dos substantivos se repetem, apontando para posições díspares dentro dos cantos. Ou seja, as repetições são “falsas” repetições, porque jamais correspondem à mesma estrofe, como se fossem desdobramentos diferentes de um mesmo termo, isto é, termos que sofrem metamorfose ao serem confrontados com seus referentes poéticos, a exemplo do que ocorre com a palavra “amor”: “amor”, correspondendo ao poema da trigésima sexta estrofe do segundo canto; “amor”, ao poema da vigésima estrofe do terceiro canto; “amor”, ao poema da quinquagésima primeira estrofe do quinto canto; “amor”, ao poema da sétima estrofe do sétimo canto; e, “amor”, correspondendo ao trigésimo segundo poema do nono canto.

Há um estado animalesco a encampar inúmeras palavras, versos e estrofes durante os dez cantos, e também um estado maquínico (antes da própria “máquina” formada pelo texto em si, há, na sua construção, índices maquínicos do agenciamento que ele constituiu). Tais devires, animal e máquina, parecem se conectar através de um desejo de ruído que a natureza emite, mas que a máquina não consegue por estar defeituosa. Assim: na cartografia que constitui o “itinerário” da “melancolia contemporânea”, um dos únicos adjetivos é *animalesco*, a apontar para a estrofe vinte e quatro do canto VI, na qual se lê que “debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais/ há uma vida animal que persiste/ e faz ruído” (Tavares, 2010, p. 252); ora, um dos índices a percorrer toda a obra é o velho rádio do pai que Bloom carrega no bolso

do casaco, um rádio que, por não funcionar, não emite qualquer som, mas que lhe é fundamental. Causa estranhamento tal fato, pois um rádio estragado não serve para absolutamente nada durante uma viagem. Porém, para Bloom, que vive como quem perdera “o norte, o sul e o resto”, o rádio do pai, “velho e antigo e, como sempre, avariado” é “a sua referência” (p. 421).

A forma com que Bloom assassinara o pai também revela profunda animalidade. Ele o fizera com um pequeno punhal, como se o pai fosse um animal a ser sacrificado. E quando assassina a prostituta, assim o faz com uma pancada na cabeça da vítima, também sugerindo o abatimento de um animal. A imobilidade da morte, e também do sono, acaba por operar a metamorfose deste devir-animal: todos morrem, todos dormem, sejam “ratos, sapos, pássaros, minhocas, doninhas, / a baleia, cabras de chifres diversos, até aracnídeos, / tudo quanto é bicharada [...]. [Ou] presidente, / carpinteiro, santo supérfluo, criminoso necessário, / carteiro coxo, corredor de automóveis, paráliticos, multidões em fúria” (p. 91-92).

A conversão da literatura em “máquina de expressão” (Deleuze et al., 2014, p. 39) só é possível pelo movimento de desterritorialização da língua, e, para realizá-lo, Deleuze e Guattari elencam duas formas possíveis: a primeira seria “enriquece[-la] artificialmente, infla[-la] de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um senso esotérico, de um significante escondido” p. 39-40), o que fizeram os autores da escola de Praga, de acordo com os teóricos. A segunda forma é aquela escolhida (inventada) por Kafka: “Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua pobreza mesma. [...] Já que o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a todo

o uso simbólico” (p. 40). Um segundo exemplo que permite reconhecer a literatura em sua potência de “máquina de expressão”, e revela estes dois usos da língua, está em Joyce e Beckett. Para Deleuze e Guattari, os “dois, irlandeses, estão nas condições ideais de uma literatura menor” (p. 40) porém, enquanto Joyce “não cessa de proceder por exuberância e sobredeterminação, e opera[r] todas as reterritorializações mundiais” (p. 40), Beckett “[no uso do inglês e do francês] procede por força de secura e de sobriedade, de pobreza querida, empurrando a desterritorialização até que não subsistam mais que intensidades” (p. 40).

Em Kafka, as engrenagens desta “máquina de expressão”, a saber, as cartas, as novelas e os romances, correspondem a três forças imanentes a cada uma delas: as cartas, ao estabelecerem um “pacto diabólico”, correspondem ao medo; as novelas, ao encaparem um “devir-animal”, correspondem à fuga; e, os romances, ao produzirem um “agenciamento maquínico”, correspondem à desmontagem. Aceitar a possibilidade de ler *Uma Viagem à Índia* sob o viés de um romance versificado, como sugere Eduardo Lourenço no já citado prefácio à primeira edição da obra, significa acolher as mesmas engrenagens que constituem a exemplar obra de Kafka, e reconhecer na ficção tavaiana a sua potência de desmontagem da forma e da linguagem; e, perceber que Bloom é um protagonista parricida em fuga, numa viagem travestida pela busca de sabedoria e de esquecimento, como explica o narrador; e que, como tal, é marcado pelo medo de confrontar os seus crimes perante a lei e pela necessidade de dar algum rumo para o *nonsense* trágico no qual sua vida se convertera.

O narrador/sujeito poético deseja uma “suspensão” da natureza, “entrar num sítio onde [ela] não existisse” (Tavares,

2010, p. 255). Para tanto, há a necessidade de “uma máquina/ que excluísse todas as matérias naturais” (p. 255). Tal máquina seria “uma máquina literária” (*ibidem*), a máquina capaz de cumprir o desejo de uma suspensão da natureza enquanto realidade narrável. Porém, em todo lugar em que as letras pousam há a abundância de “partículas naturais” (*ibidem*), tudo está contaminado pela natureza, pela realidade. Ou seja, a única forma para manter a adequada assepsia da produção desta máquina seria dispô-la sobre o “Nada”, porém, mesmo o “Nada”, para o narrador/sujeito poético, é algo “natural”. As duas “parábolas” contidas no primeiro canto de *Uma viagem à Índia*, de filiação bastante kafkiana, constituem exemplos metaliterários dessa tentativa de obtenção do “Nada” através da máquina literária. Ambas são imponderáveis e lacunares: na primeira delas, um homem mata um esgrimista em meio a uma multidão louca e corre infinitamente para alcançar uma linha imaginária; na segunda, um homem avança por uma floresta até chegar numa rua em que olha para todos os lados, menos para cima.

O desejo é o combustível a alimentar esta máquina de linguagem que se prolifera em outras pequenas máquinas dentro do texto, num devir-máquina; e, em extensas elucubrações sobre o animal ao longo dos dez cantos, num devir-animal, de modo que “a escrita tem esta dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos. Os dois são um só” (Deleuze et al., 2014, p. 87). Tal desejo é ambivalente, uma vez que o seu exercício está a revelar a sua interdição: desejo também é antidesdesejo, contradesejo, num movimento semelhante ao que ocorre com a ação do protagonista, no qual a ação é também inoperância, inação. As figuras femininas do texto podem ser um indício deste desejo exasperado/desejo

interditado. As mulheres com quem Bloom se relaciona são sempre prostitutas. As únicas exceções são a mãe e Mary, a amada. Porém, elas são apenas citadas no texto, de modo que não há a narração de nenhum contato efetivo com elas: a narrativa, quando de seu início, traz Mary já assassinada pelo pai de Bloom; a mãe é apenas mencionada em duas minúsculas passagens, a segunda delas quando o protagonista é avisado de que ela já está morta. De resto, é com as prostitutas que Bloom desenvolve seu “amor” e realiza seus “desejos”, inclusive os mais degradantes e animalescos, como a violência física, a resultar em assassinato. Bloom ignora a lei e a justiça, e o narrador/sujeito poético parece também as ignorar, como se *“ali onde se acredita[sse] que havia lei, há de fato desejo e somente desejo. A justiça é desejo, e não lei”* (Deleuze et al., 2014, p. 91, grifos do autor).

Ainda é possível mapear três elementos que exemplificam este “desejo” e a sua interdição. O primeiro deles ainda se relaciona com o devir-máquina engendrado pela/na máquina de linguagem que é o próprio texto: o já citado velho rádio do pai, que jamais funcionara, mas que também jamais foi abandonado por Bloom. O rádio, como uma espécie de pequena máquina de linguagem (in)operada pela/na grande máquina de linguagem que é a obra, simplesmente não funciona, ou seja, não dispõe de sua capacidade de transmitir/re-produzir linguagem, muito embora seja um fundamental elemento de referencialidade para Bloom dentro de sua aparente inutilidade. O segundo se refere ao nome da amada, Mary (Maria). Dentro da cultura Ocidental, o nome “Maria” é extremamente significativo, uma vez que, no Novo Testamento, nomeia a Virgem que deu à luz ao messias por intervenção do Espírito

Santo. O último elemento é a relação edipiana nitidamente estabelecida entre Bloom e o pai, por ele assassinado.

Diante delas, o leitor experimenta a ação de “máquinas abstratas”. Abstratas, porém corrosivas (ou corrosivas porque abstratas), tais máquinas, miniaturizadas na forma das parábolas mencionadas, demonstram o poder subversivo do texto tavariano e a operação que ele executa no interior do discurso que engendra: equação que torna a sua língua “menor”, desterritorializada, em relação àquela utilizada nas epopeias clássicas, de nítida exuberância celebratória de uma História fixa e localizável; e que, conseqüentemente, produz uma espécie de forma “menor”, desmontada, corroída em seu íntimo, da qual emerge uma plêiade de vozes enunciativas no encadeamento da narração, face à nítida “história” que engendra, e também uma voz supraconsciente a se impor ao próprio narrador constituído como tal, estância responsável pela “montagem”, pela “organização” das centenas de poemas no corpo da obra, cuja síntese é apresentada no “itinerário” final, o atlas íntimo e subjetivo que encerra o corpo do livro. Verdadeira “máquina de expressão”, “máquina literária”, a epopeia de Tavares não consegue encampar o “Nada” na busca de uma total assepsia do mundo objetivo, desejo revelado (ironicamente?) pelo narrador/sujeito poético, porém opera o seu inverso, o alcance de um “tudo” dentro da cultura Ocidental, para tão logo subvertê-la, *minorizá-la*.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*; trad. Júlio Castañon Guimarães. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*; trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*; trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*; trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- MARTELO, Rosa Maria. Opacidades, ou nem tanto (um exemplo). In: _____. *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 61*. Porto: Campo das Letras, 2007.
- ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.
- TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

O MODERNISMO TARDIO DE *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Marcelo G. Oliveira

Universidade Europeia, CLEPUL, Portugal

O presente texto pretende responder à seguinte pergunta: qual o lugar de *Manual de Pintura e Caligrafia* no percurso de José Saramago ao considerarmos a afirmação do autor, na sua “Autobiografia”, de que apenas em *Levantado do Chão* “nasceria o modo de narrar que caracterizaria” a sua “ficção romanesca” (Saramago, 2017)? Por outras palavras, como caracterizar aquela obra, ao considerá-la distinta não só de *Levantado do Chão*, mas de toda a posterior produção ficcional de Saramago, abrangida na íntegra pela afirmação?

Publicado em 1977, *Manual de Pintura e Caligrafia* apresenta-se, na verdade, como um romance fundamental no percurso do autor. Trinta anos após *Terra de Pecado*, obra que, ainda herdeira da tradição realista-naturalista, José Saramago viria posteriormente a desconsiderar como sua, e três anos antes de *Levantado do Chão*, *Manual de Pintura e Caligrafia* oferece-nos o trajeto entre aquelas duas obras, apresentando-se como um *bildungsroman* ou, para precisar um pouco mais, como um Retrato de um Artista Já Não Tão Jovem que termina no ponto em que o protagonista H.,

pintor ignorado pela crítica, após encetar uma verdadeira aventura transformacional durante a qual nos oferecerá os bastidores do processo artístico da escrita e da pintura, se encontra prestes a iniciar uma nova fase da sua vida e da sua carreira – uma fase em tudo comparável àquela que se viria a concretizar no percurso romanesco de Saramago a partir da sua obra seguinte, precisamente graças ao nascimento desse distinto modo de narrar que viria a caracterizar a sua produção futura. Na verdade, é propósito do presente texto argumentar que *Manual de Pintura e Caligrafia* permanece, ele próprio – e necessariamente – no limiar dessa nova fase justamente devido à estratégia narrativa adotada, distinta daquela que posteriormente se afirmará.

Ao consideramos a recorrente apreciação da produção romanesca de José Saramago sob a égide do pós-modernismo, porém, a questão revela implicações a um outro nível – o da periodização da literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Na verdade, a ligação do conceito de pós-modernismo à estratégia narrativa de José Saramago em *Levantado do Chão* foi já alvo de um estudo anterior, intitulado “O pós-modernismo saramaguiano e o neorrealismo de *Levantado do chão*” (Oliveira, 2013). O que agora se pretende demonstrar é como *Manual de Pintura e Caligrafia*, ao se manter no limiar dessa nova fase da carreira de Saramago, deve ser considerado um texto tardo-moderno, e não pós-moderno.

Não se trata, naturalmente, de uma questão pacífica, tal como tudo, de uma ou outra forma, relacionado com o conceito de pós-moderno. *Manual de Pintura e Caligrafia* é, aliás, uma das obras analisadas por Ana Paula Arnaut no seu *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo* para justificar o despontar de um novo paradigma periodo-

lógico-literário em Portugal nas últimas décadas do século XX. Embora estejamos de acordo no que se refere à existência de um pós-modernismo literário português, as nossas balizas temporais e conceptuais, de facto, diferem. Já no XI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas tive oportunidade de apresentar algumas observações relativamente à questão:

Com efeito, o elo mais frágil de toda a argumentação [de Ana Paula Arnaut] parece-me ser a problematização periodológica efectuada no fim do primeiro capítulo, nomeadamente o recuo até aos anos de 1960 a partir das considerações de Boaventura de Sousa Santos sobre a emergência de um novo paradigma pós-moderno na década de 90 do século XX, bem como o recurso aos textos de ensaístas que, na esteira do clássico ensaio de Eduardo Lourenço “Uma Literatura Desenvolta ou os Filhos de Álvaro de Campos”, desde a década de sessenta refletiram sobre a “literatura nova” que se começara a afirmar em Portugal após a Segunda Grande Guerra. Com efeito, os comentários de Roxana Eminescu sobre o tradicionalismo de *A Sibila*, de Agustina Bessa Luís, não são suficientes para pôr em questão a afirmação de um novo período na ficção portuguesa a partir da publicação de *Mudança*, de Vergílio Ferreira, em 1949 – ou seja, anterior à emergência do pós-modernismo. [...] Afirmaria tratar-se de uma situação em que a manta se revela, de facto, demasiado curta: por um lado, dificilmente podemos fazer prolongar tendências anteriores, como o presentismo ou o neorealismo, até à década de 1970 sem ignorar as transformações ocorridas no período em questão; por outro lado, fazer recuar o pós-modernismo em Portugal até à década de 1950 seria uma proposta certamente abusiva (e, de resto, inexistente). (Oliveira, 2015, pp. 35-36)

Para Ana Paula Arnaut, a verdadeira mudança ocorreria, não com a “literatura nova” publicada a partir da década de 1950 (2002, pp. 70-72), tal como inicialmente sugerido por Eduardo Lourenço, mas com o pós-modernismo que a autora vê afirmar-se a partir da década de 1970, não havendo lugar a uma fase intermédia, posterior ao presencismo e ao neorealismo. Embora sem nunca sugerir uma designação específica, Carlos Reis, porém, orientador do estudo de Ana Paula Arnaut, sentirá, na sua *História da Literatura Portuguesa*, a necessidade de inclusão de um capítulo intitulado “Ficção Portuguesa do Neo-Realismo ao Post-Modernismo” relativo ao período entre os anos 50 e 70 do século XX. Ora, é justamente esse o principal período de vigência do que, em outro lugar, designo de modernismo tardio (Oliveira, 2012), um período que, iniciando-se no pós-guerra, antecede o despontar de uma verdadeira sensibilidade pós-moderna em Portugal.

Talvez seja conveniente, contudo, elucidar a história internacional do conceito de modo a salientar alguns aspetos relevantes para a presente argumentação.

Surgindo na segunda metade dos anos 70 no campo da arquitetura, o termo viria a ser utilizado de forma mais proeminente por Charles Jencks em *Late Modern Architecture*, de 1980. Já anteriormente, contudo, em *The Language of Postmodern Architecture* (cuja primeira edição data de 1977), Jencks utilizara a expressão “modernistas tardios” para distinguir os arquitetos que não seguiam a tendência pós-modernista de encarar a arquitetura como linguagem (1978, p. 8), arquitetos cujas obras apresentavam características específicas que constituíam uma tendência paralela ao pós-modernismo, fator que impedia que fossem vistas como uma mera transição entre o alto modernismo e o pós-modernismo. Michael Köhler,

por seu lado, no seu clássico ensaio “Pós-Modernismo: Um Panorama Histórico-Conceptual”, originalmente publicado em 1977, propõe o termo ao problematizar a delimitação epocal do pós-modernismo, afirmando:

Historicamente mais adequado seria, portanto, um modelo que tivesse em conta simultaneamente os dois desenvolvimentos nas duas últimas décadas. Durante os anos 50 dominou um tradicionalismo que derivava dos “Clássicos modernos”, e ao mesmo tempo afirmou-se um neovanguardismo que assentava nas premissas do dadaísmo e do surrealismo. Este desenvolveu-se e esgotou-se nos anos 60, na segunda metade dos quais se pode reconhecer o despontar de uma nova sensibilidade, já não conciliável com os princípios estéticos dos dois modernismos. Este pós-modernismo, que no início avança “às apalpadelas”, começa a tomar forma apenas nos anos 70 [...]. Em conclusão, pode falar-se de Pós-moderno apenas depois de 1970, enquanto que a época de 1945 até esta data deve chamar-se modernismo tardio. (1989, pp. 21-22)

Posteriormente, John Barth, num ensaio de 1979 intitulado “The Literature of Replenishment”, viria a efetuar uma distinção conceptual informal entre textos “tradicionais”, “pré-modernos”, “pós-modernos” e “tardo-modernos” (2005, p. 166), incluindo nesta última categoria os autores centrais referidos num anterior ensaio de 1968 (“The Literature of Exhaustion”), Beckett, Borges e Nabokov, enquanto representantes finais da estética modernista (2005, p. 166; pp. 174-176). Os mesmos autores ocuparão o lugar central do cânone tardo-modernista de Fredric Jameson. Já em *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*,

Jameson apresentara o modernismo tardio como um período intermédio que precederia o aparecimento do pós-modernismo (1991, p. 305). Em *A Singular Modernity*, Jameson virá a expandir a sua visão, afirmando que, ideologicamente, o modernismo tardio seria: “a product of the Cold War, but in all kinds of complicated ways” (2002, p. 165). A par de uma nova autorreferencialidade e da autorreflexividade que a acompanharia, Jameson salienta um princípio organizador a meu ver fundamental para uma correta apreciação do modernismo tardio: a categoria filosófica da contingência, significativamente reavivada no pós-guerra pelo existencialismo (2002, p. 207). Segundo Jameson, no modernismo a contingência, a preocupação com o acaso e o acidental, teria tido um papel mais temático, as suas consequências formais não sendo dadas de antemão, mas sendo antes encontradas na criação da própria obra. No modernismo tardio, por seu lado, a sua existência seria um dado adquirido *a priori*, levando a um novo tipo de preocupações formais e representacionais (2002, pp. 207-208). Perspetiva comum a todos os autores mencionados é a da prevalência do modernismo tardio enquanto principal tendência até à década de 70 do século XX, embora a sua persistência após essa data (enquanto corrente paralela ao pós-modernismo) seja defendida por autores como Anthony Mellors (2005, p. 23).

Creio ser fundamental, porém, recordar alguns aspetos cruciais relacionados com o próprio modernismo dada a sua importância central para a presente discussão. Para tal, recorrerá a duas breves citações – a que se seguirão outras três – que ajudarão a balizar a questão. Ambas pertencem ao clássico ensaio de Michael Levenson sobre a genealogia do modernismo inglês, sendo a primeira:

Vague terms still signify. Such is the case with “modernism”: it is at once vague and unavoidable. Anything more precise would exclude too much too soon; anything more general would be folly. As with any blunt instrument, the best that can be done is to use it for the rough tasks and reserve the finer work for finer tools. As a rough way of locating our attention, “modernism” will do. (1984, p. vii)

Com efeito, enquanto termo genérico, o conceito de “modernismo” servirá também o propósito da presente argumentação, especialmente ao considerarmos que não existiu apenas um mas, sim, diversos modernismos: diversos modernismos num mesmo lugar e numa mesma época, como em Paris nas décadas de 10 e 20 do século passado; diversos modernismos num único autor, como em Fernando Pessoa; mas também em diversas latitudes e diferentes longitudes, sejam elas as de Lisboa, São Paulo ou Xangai; e ainda, o que aqui mais me interessa, diversos modernismos em diversos momentos, em diferentes épocas de uma mesma geografia.

A segunda citação, também de Levenson, comparando os processos de uma escritora eminentemente realista como George Eliot com os de Joseph Conrad em *The Nigger of the Narcissus*, num capítulo soberbamente intitulado “The Modernist Narrator on the Victorian Sailing Ship”, ajudará a salientar alguns aspetos adicionais:

In *The Nigger of the “Narcissus”* [Conrad] makes what amounts to a division of narrative labour. The third-person narrator provides the precision of physical detail but hesitates to penetrate the individual psyche which George Eliot had so remorseless-

sly invaded. Only with the shift to the first person is there a comfortable indulgence in moral and psychological speculation. Where George Eliot maintains the consistency of a single omniscient voice, Conrad here draws upon distinct voices, distinguishable points of view. While he is by no means systematic in his alternation between them, *the shifts reveal the pressures upon an omniscience no longer confident that it knows all*. (1984, p. 8; meus itálicos)

Reteria, para já, a ideia justamente desta incerteza fundamental inerente ao modernismo e do seu impacto direto ao nível da narração, de resto presente em obras de autores como Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner, Musil ou Beckett. E passaria agora às três citações seguintes. A primeira:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicada como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. (Saramago, 2006, p. 39)

A segunda:

Olho para o papel branco (afinal um tudo-nada pardacento) sem a angústia de que falava Gauguin (ou era Van Gogh?) ao ver-se em frente da tela, mas com apreensão, apesar de tudo. Que vou eu escrever – eu, a quem nada neste mundo obriga a escrever? Eu, antecipadamente sabedor da inutilidade das linhas que neste momento ainda não redigi, dentro de alguns minutos (de alguns anos) finalmente redigidas. (Abelaira, 1986, p. 9)

E, por fim, a terceira:

– E agora, Saturno? – também pergunta o Autor do Romance (Tragédia em forma de) com a natural desenvoltura dos que assistem, dos que apenas assistem – desalienados, programáticos (e pragmáticos, se quiserem!), tão afectivos do real quotidiano como intolerantes da realidade onírica. O Autor, porém, encontra-se numa daquelas fases em que a dúvida o tomou [...]. Pois a dúvida insinuou-se (uma dúvida empírica, de acordo!, mas com todos os aspectos e características da Outra). (Botelho, 1964, p. 253)

A primeira citação, naturalmente, pertence a *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977. A segunda, a *Bolor*, de Augusto Abelaira, de 1968. E a terceira, a *Xerazade e os Outros*, de Fernanda Botelho, de 1964. O que as une é não apenas a manifestação da incerteza fundamental inerente ao modernismo anteriormente mencionada, mas também uma autorreferencialidade e autorreflexividade que, dela decorrendo, caracterizam inúmeros textos da segunda metade do século XX, nomeadamente das décadas de 60 e 70 (Oliveira, 2012). Esses são aliás, e como vimos, os elementos fundamentais

do modernismo tardio de Jameson: a autorreferencialidade e autorreflexividade de poemas sobre poesia e romances sobre artistas nos quais os tardo-modernistas se designam a si mesmos no seu conteúdo (Jameson, 2002, p. 200), não constituindo, como sugere Ana Paula Arnaut a respeito de *Manual de Pintura e Caligrafia* (2002, pp. 141-217; 361-362), elementos em si mesmos caracterizadores do pós-modernismo. No que respeita a possíveis (in)definições genológicas, outra marca alegadamente pós-moderna associada ao *Manual*, creio que bastará recordar o subtítulo da obra de Fernanda Botelho – “Romance/Tragédia em forma de” –, indicador da estrutura radicalmente inovadora desta obra publicada quatro anos antes de *O Delfim*, de José Cardoso Pires – marco inicial do pós-modernismo de Ana Paula Arnaut – para constatar a sua insuficiência enquanto elemento diferenciador do pós-modernismo português.

Considerando mais atentamente a obra de Saramago, o processo de transformação de H. tem início com a decisão de pintar um segundo retrato de S., o burguês senhor da Lapa que, tal como outros clientes ao longo da sua carreira, confiam justamente no tradicionalismo da sua pintura. O segundo, clandestino, retrato procurará ser “o retrato justo” que “não foi nunca o retrato feito” e permitirá a H. uma viagem de descoberta artística que será simultaneamente uma viagem de autodescoberta, a qual acabará por influenciar inclusivamente o retrato encomendado. O gesto verdadeiramente libertador, porém, ocorrerá com a não já clandestina, mas, sim, pública recusa em entregar o primeiro quadro ao cliente que, rejeitando o resultado final, apenas o pretende adquirir para o poder destruir. O Manual que nos é apresentado, contudo, não é apenas de Pintura, mas também de

Caligrafia, e será através da *escrita* das páginas que nele surgem que a aventura transformacional de H. verdadeiramente se efetuará. Nelas são-nos apresentadas não apenas reflexões sobre as suas práticas artísticas e literárias mas também considerações sobre a sua vida pessoal e amorosa e sobre essa Lisboa da primeira metade da década de 70. O fio condutor da obra, no entanto, será o processo de autoconhecimento que levará o protagonista ao limiar de uma nova fase da sua vida e da sua carreira, consubstanciado no autorretrato que a certa altura inicia.

Com efeito, embora concordando com autores como Luís de Sousa Rebelo (2006) ou Ana Paula Arnaut (2002), que consideram a obra uma carta de rumos ou um repositório de coordenadas a que José Saramago constantemente regressará em romances subsequentes, diria que, tal como Moisés no monte Nebo, *Manual de Pintura e Caligrafia* permanece no limiar dessa nova fase. Pese embora a utilização de estratégias que viriam a ser incorporadas em obras posteriores – inclusive algumas normalmente associadas ao pós-modernismo, como a revisitação irónica da história –, o próprio carácter experimental, de descoberta, da escrita, nomeadamente patente na indicação “Ensaio de Romance”, constante da primeira edição, diferenciaria a obra da posterior produção de Saramago. De facto, no fim do livro, o autorretrato, embora “já muito adiantado” no dia da queda do regime de Salazar, ainda não se encontra pronto. Com efeito, diria que é a própria estratégia autorreflexiva adotada, consubstanciada na primeira pessoa da narração, que, em última instância, e ao circunscrever toda a obra, a impede de transcender esse limiar. Numa significativa passagem que não deixa de ecoar os comentários de Levenson sobre o impacto da incerteza

intrínseca ao modernismo ao nível das estratégias narrativas adotadas, H. afirma:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que ele diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume. Assim, sendo eles reais como eu sou, e como eu fechados, ou se abertos não tanto que os mais possam dizer: “Sei”, e apenas dos meus pensamentos podendo dar parte nesta escrita que não é romance, resigno-me à ignorância, à impenetrabilidade dos rostos e das palavras que esses rostos dizem. (Saramago, 2006, p. 147)

Parafraseando as propostas de Fredric Jameson sobre o modernismo tardio apresentadas em *A Singular Modernity* (2002, pp. 199-210), diria que a narração em primeira pessoa de um escritor que reflete sobre o próprio ato de escrever estabelece uma dialética entre a forma – a escrita – e um conteúdo em última instância inassimilável por esta – o real conhecimento de si por parte de H. – que permite a aventura transformacional que testemunhamos em *Manual de Pintura e Caligrafia* – ainda que impedindo, em última instância, a manifestação do seu resultado final. Longe de a desconsidere-

rar como malograda tentativa ou mero momento transitório em direção a uma estética futura, porém, o distinto caráter experimental inerente à obra, presente na autorreflexividade subjacente à própria indicação genológica acima referida, permite, na verdade, a sua consideração como magnífico exemplar desse tipo particular de modernismo, o tardio, patente em inúmeras obras de autores portugueses da segunda metade do século, como Augusto Abelaira, Fernanda Botelho ou José Cardoso Pires (Oliveira, 2012). O que caracterizaria tais obras, necessariamente surgidas após o modernismo inicial, seria a manifestação não só da incerteza fundamental a ele inerente e da sua típica configuração temporal, a de um sentido de totalidade mantido em tensão antitética com a transitoriedade do presente, mas também um novo tipo de preocupações formais e representacionais com inegável impacto ao nível da narração, tais como as evidenciadas em *Manual de Pintura e Caligrafia*. No âmbito do percurso de José Saramago, a obra representaria, na verdade, o magnífico envolvimento do autor com a estética ainda então vigente com vista à sua ulterior superação – uma superação que, de facto, apenas se tornaria manifesta com *Levantado do Chão*, no qual o específico modo de narrar que viria a caracterizar a ficção de José Saramago finalmente se revelaria em toda a sua plenitude, ajudando simultaneamente a iniciar uma nova fase do romance em Portugal¹.

1 Com efeito, Miguel Real, ainda que sem utilizar o conceito de pós-moderno, apresenta, no seu *O Romance Português Contemporâneo*, uma proposta de periodização que, em grande medida, converge com a aqui defendida, ao delimitar uma fase de desenvolvimento do romance português que, sucedendo à “autêntica revolução formal e ideológica” operada durante a fase anterior

BIBLIOGRAFIA

- ABELAIRA, Augusto – *Bolor*. Lisboa: O Jornal, 1986.
- ARNAUT, Ana Paula – *Post-modernismo no romance português contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- BARTH, John – The Literature of Replenishment. In Hoffma, Michael J.; Murphy, Patrick D., eds. – *Essentials of the theory of fiction*. Durham: Duke University Press, 2005, pp. 165-176
- BOTELHO, Fernanda – *Xerazade e os outros*. Lisboa: Bertrand, 1964.
- GUSMÃO, Manuel. Entrevista com José Saramago. *Vértice*, 2ª série. Coimbra. Nº 14 (Maio 1989), pp. 85-99.
- JAMESON, Fredric – *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. Londres: Verso, 1991.
- JAMESON, Fredric – *A singular modernity*. Londres: Verso, 2002.
- JENCKS, Charles – *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy Editions, 1978.
- JENCKS, Charle – *Late modern architecture*. Londres, Academy Editions, 1980.

(2012, p. 95), período que coincidiria com o modernismo tardio, se iniciaria na transição entre as décadas de 1970 e 1980 com a publicação de romances como *Memória de Elefante*, de António Lobo Antunes, e *Levantado do Chão*, de José Saramago, obras caracterizadas por um “realismo de novo tipo que reinstaura as grandes narrativas segundo um modelo desconstrucionista metahistórico” (2012, p. 111), passando a ter legitimidade estética própria “o cruzamento de fases, estádios, civilizações, épocas, momentos e costumes temporais diferentes” (2012, p. 111). Com efeito, no texto já anteriormente mencionado sobre *Levantado do Chão*, indico que a grande descoberta de Saramago nesta obra é o uso do presente histórico (Oliveira, 2013, p. 79), possibilitador da intemporalidade da posição do narrador para quem o tempo, de facto, e para parafrasear a máxima saramaguiana (Gusmão, 1989, p. 90), passa a ser um. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, como vimos, a própria estratégia narrativa adotada, consubstanciada na primeira pessoa da narração, impede o texto de transcender o limiar que o separa dessa estética diversa, mantendo-o no modernismo tardio.

- KÖHLER, Michael – Pós-modernismo: Um panorama histórico-conceptual. *Crítica – Revista do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa. N.º 5 (Maio 1989), pp. 9-24.
- LEVENSON, Michael H. – *A genealogy of modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- LOURENÇO, Eduardo – Uma literatura desenvolta, ou Os filhos de Álvaro de Campos. *O Tempo e o Modo*. Lisboa. N.º 42 (Out. 1966), pp. 923-935.
- MELLORS, Anthony – *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- OLIVEIRA, Marcelo G. – *Modernismo tardio*. Lisboa: Colibri, 2012.
- OLIVEIRA, Marcelo G. – O pós-modernismo saramaguiano e o neorealismo de *Levantado do chão*. *Convergência Lusíada*. Rio de Janeiro. ISSN 2316-6134. N.º 30 (jun./dez. 2013), pp. 72-81.
- OLIVEIRA, Marcelo G. – A Periodização do Pós-Modernismo Literário Português”. In Feijó, E.J.T.; Vázquez, R.B.; Samartim, R.; Brito-Semedo, M., eds. – *Estudos da Associação Internacional de Lusitanistas em Teoria e Metodologia – Relacionamento nas Lusofonias II*, Santiago de Compostela/Coimbra: AIL, 2015. ISBN: 978-84-15166-60-3. pp. 33-38.
- REAL, Miguel – *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012
- REBELO, Luís de Sousa – Os rumos da ficção de José Saramago. In *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 2006, pp. 7-38.
- REIS, Carlos (Ed.) – *História Crítica da Literatura Portuguesa: Vol. IX – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo, 2005
- SARAMAGO, José – *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.
- ___ *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- ___ *Autobiografia de José Saramago*. [Em linha]. Lisboa: Fundação José Saramago. [Consult, 21 jun. 2017]. Disponível em <http://www.josesaramago.org/>.

A REVOLUÇÃO ESTÁ NA RUA: UMA ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES DO 25 DE ABRIL DE 1974 NOS MURAIIS DO SÉCULO XXI

Margarida Rendeiro, CHAM, FCSH

Universidade NOVA de Lisboa

1. A MEMÓRIA DOS MURAIIS

Em Portugal, a prática muralista evoluiu nos anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, particularmente durante os anos do PREC (Processo Revolucionário em Curso). Durante a década de 60 e até 1974, o *graffiti* constituiu-se enquanto prática discursiva de resistência e de contrapoder. Nunca foi uma prática especificamente portuguesa, já que palavras de ordem constituíram igualmente fortes marcas durante o maio de 68 em França. As brigadas muralistas afetas aos Partidos Comunista e Socialista chilenos também pintaram murais políticos para fins propagandistas durante a chamada *experiência chilena*, entre 1970 e 1973. Durante a última década do Estado Novo, António Alves foi um entre outros jovens militantes do PCTP que pintaram *slogans* rápidos contra a Guerra Colonial, apelando ao regresso dos soldados e em solidariedade com os povos das ex-colónias. Em 1974, as paredes portuguesas, e especialmente as de Lisboa, encheram-se de murais de cariz político. Era um meio rápido, democrático de chegar a toda a população e mais económico do que

comunicar através dos meios de comunicação social. As paredes tornaram-se um meio de comunicação transversal a todo o espectro partidário, do MDP/CDE, PCP, PCTP/MRPP até ao CDS e PPM. A eles se associaram os artistas plásticos. O Movimento Democrático de Artistas Plásticos, de que fizeram parte João Abel Manta, Júlio Pomar e Carlos Calvet, reuniu 48 artistas para pintar um grande painel na Galeria de Arte Moderna de Belém no 10 de junho de 1974. Artistas, juntamente com muitos portugueses de diversas idades, participaram nesta iniciativa com entusiasmo (Gonçalves, 1999, p. 86).¹

As paredes geravam espaços de representação e a intervenção artística estabelecia pontos de diálogo, exacerbando o potencial revolucionário gerado pelos acontecimentos de abril de 1974. Ao planeamento urbano pré-existente, sobrepunha-se um discurso que competia em termos de visibilidade. As intervenções foram sobretudo em edifícios degradados, mas conforme Alves sublinhou, os murais refletiam o comprometimento com a revolução e a consciencialização coletiva dos valores revolucionários. Contudo, apesar de a apropriação do espaço público por parte dos cidadãos refletir o desejo de liberdade de expressão reprimido durante o Estado Novo, os murais resultaram fundamentalmente de um esforço de estruturas políticas e não tanto de elites criativas (Câmara, 2015, p. 218).

Depois de o processo revolucionário ter sido interrompido em 25 de novembro de 1975, a pintura de murais foi abandonada, reaparecendo a partir da década de 90, partilhando o

¹ O painel foi destruído no incêndio que consumiu a Galeria de Arte Moderna de Belém em 20 de agosto de 1981.

suporte com o *graffiti* e o *stencil*, como forma de contestação às políticas educativas, às alterações ao Código do Trabalho ou sobre a interrupção voluntária da gravidez (Freitas, 2011, p. 418). Embora os murais revolucionários tenham desaparecido, a sua memória foi preservada por entidades, como o Centro de Documentação 25 de Abril da Universidade de Coimbra, a Fundação Mário Soares e o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. Não obstante o acervo digital, é através da memória da experiência de quem passou pelos acontecimentos do PREC que se estabelecem as relações de diálogo com as gerações de muralistas do novo milénio, conforme sublinhou Sílvia Câmara (2015, p. 219).

Sob o ponto de vista legislativo, a prática do *graffiti* – na qual se integra a pintura de murais – foi parcialmente normalizada apesar das inúmeras restrições. Segundo a lei n.º 61, de 23 de agosto de 2013, que regula a prática de *graffiti*, esta é proibida em alguns locais públicos, tais como monumentos e transportes públicos, estando previstas coimas que oscilam entre 100 e 25.000 euros. O art. 3.º atribui às câmaras municipais o licenciamento das intervenções em locais previamente identificados pelo requerente. Entre a entrada em vigor desta lei e até 2014, a Câmara de Lisboa licenciou cerca de 155 intervenções em muros, empenas, armários técnicos, vidrões e camiões do lixo, a 148 artistas nacionais e internacionais (Lusa, 2014). Apesar das condicionantes legislativas, são várias as iniciativas que, dentro de um enquadramento legal e institucional, têm naturalizado e contribuído para despolitizar o ato de pintar murais. O fenómeno da arte urbana mostrou sinais de recrudescimento a partir de 2005, com 6 edições da *Visual Street Performance* – mostra e comercialização de arte urbana – realizadas até 2010 e que reuniu artistas como Vhils,

Mar e Ram, entre outros. Outros exemplos incluem o Passeio Literário da Graça, que contou com o projeto *Ebanocollective*; e, mais recentemente, o *Wool* – Festival de Arte Urbana da Covilhã; o Muro – Festival de Arte Urbana de Lisboa; o Loures Festival de Arte Urbana e o BragArt.

No final da primeira década de 2000, Portugal encontrava-se mergulhado numa profunda crise económica e social. Devido à incapacidade financeira de se refinar e sem ajuda de terceiros, foi apresentado um pedido de resgate financeiro, o terceiro desde 1976. Formalizado o pedido de assistência financeira, as medidas de austeridade daí resultantes geraram um impacto tal que conduziram ao descontentamento e contestação generalizados. Às greves, manifestações nas ruas, em que se empunharam as bandeiras negras simbolizando a fome do povo, juntaram-se frases de protesto, e entoou-se o cante *Grândola Vila Morena* que interrompeu sessões parlamentares e outros eventos oficiais, uma forma de resistência popular que ficou conhecida como *grandolar*. É neste contexto eferescente que a prática mural renasceu enquanto força de resistência.² Paralelamente, em 2008, foi fundada a Galeria de Arte Urbana (GAU), sob a tutela do Departamento de Património Cultural da Câmara de Lisboa. O primeiro objetivo foi intervir em Lisboa, nomeadamente no Bairro Alto, para reabilitar o património artístico e cultural da cidade. Simultaneamente, sensibilizava-se a população para o fenó-

² Assinalam-se, a título de exemplo, os *halls of fame* pintados em 2012 por Nomen intitulados *Pray for Portugal*; *As Marionetas de Merkel*, em parceria com Slap e Kurtz; e *Jesse Passos Coelho James*, em parceria com Slap, Kurtz, Exas e Luka, nas Amoreiras, em Lisboa.

meno da arte urbana. Estes programas foram assentes em diálogo com a comunidade local.

Em 2014, em plena convulsão económica e social, António Alves decidiu organizar uma iniciativa para assinalar o 40.º aniversário do 25 de Abril de 1974. A ação consistiu na reprodução de 40 murais políticos em diversos locais do país ao longo do ano. Um conjunto de voluntários compostos por artistas profissionais e amadores foram apoiados pelo Centro de Estudos Operários – Memória Laboral (CEOML) e pela Associação Portuguesa de Arte Urbana (APAUrb). Defendendo a liberdade de expressão, este projeto associou a pintura mural e a arte urbana e mobilizou artistas de diferentes gerações: as que tinham vivido a revolução e as que tinham nascido depois dela. A celebração dos 40 anos cumpridos após 1974 convocava a memória do entusiasmo vivido durante a pintura do painel do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos. A esta intervenção, juntaram-se mais duas institucionais: a GAU decidiu convidar sete muralistas para pintar novos murais sobre o 25 de Abril e compor a exposição *Venham mais Sete*, patente nos painéis da GAU, sitos na Calçada da Glória e no Largo da Oliveirinha, em Lisboa; e a Assembleia Municipal de Lisboa decidiu lançar o Concurso *25 de Abril Hoje* a fim de selecionar um projeto de mural para ser pintado numa das fachadas do edifício Fórum Lisboa, sede da Assembleia. Ademais, há a assinalar duas intervenções murais patrocinadas, respetivamente, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH) num dos muros da faculdade, e pelo Expresso/SIC num muro da rua 1.º maio em Lisboa.

A realização dos murais, com exceção da iniciativa *40 anos/40 Murais* que juntou gerações, ficou a cargo de mura-

listas que nasceram depois do 25 de Abril. A memória é uma partilha também por quem não viveu a Revolução, mas herdou a democracia. As desigualdades sociais, a discriminação e o desemprego são problemas que desencadeiam revolta e frustração e são comuns a ambas as gerações. Se em 1974, a Revolução tinha sido em prol da democracia, em 2014, a luta era contra os abusos da democracia (Carius, 2014, p. 32). A memória histórica da revolução reconstrói-se com potencialidade utópica. A intervenção artística sobre a história assenta na memória coletiva que resulta de um exercício de construção enquanto identidade cultural. Este artigo discute em que medida a representação do 25 de Abril, através de determinadas figuras e motivos, deixa entrever uma narrativa privilegiada ou normalizada em detrimento de outras.

2. A REVOLUÇÃO NAS PAREDES EM 2014

Em 1974, *A Poesia está na Rua* de Vieira da Silva expressou a espontaneidade da força coletiva criadora de uma nova ordem não reprimida. Era a revolução próxima da formulada por Raul Vaneigem; os verdadeiros momentos revolucionários são de celebração porque a vida individual celebra juntamente com uma sociedade regenerada (Vaneigem, 2001, p. 110). A revolução constrói-se todos os dias e assenta no postulado de que poesia e poder são irreconciliáveis. Quarenta anos mais tarde, pinta-se novamente murais, desta vez com o envolvimento de organizações e instituições ligadas ao poder local e à economia capitalista. Metaforicamente, a poesia parece ter deixado a rua, porque desapareceram a espontaneidade e a irreverência que caracterizaram o *graffiti* antes de 1974 e os murais que se pintaram durante o período do PREC. O espaço para este propósito não é apropriado de forma arrebatadora; é nor-

malizado pelos procedimentos burocráticos e pela presença das instituições. A reflexão procura identificar as pontes de significados que se estabelecem entre o registo de um passado e o presente e identificar a reprodução enquanto reinvenção de um passado quer na forma quer no conteúdo. Raymond Williams sublinha que nenhuma geração fala a mesma língua da geração precedente (Williams, 1977, p. 131). As memórias são construídas de forma a servir os interesses presentes.

Em 2014, as mensagens políticas que acompanharam muitos dos murais remetem para uma memória histórica de reivindicação de direitos e necessidades básicas: “Liberdade, Pão, Paz, Terra, Democracia, Habitação e Saúde”; “Contra a precariedade, em Luta”; “Fora a Nato”; “Os Ricos que paguem a Crise: Correr com a Cambada”. Foram os direitos pelos quais se fez a Revolução, mas também são as necessidades do presente e que se congregam num generalizado sentimento de iniquidade social. Ao convocar estas exigências, os murais destacam perceções distópicas do presente e materializam desejos de um futuro alternativo. As revoluções sucedem-se à não-aceitação do presente, tal como ele se apresenta. As utopias constroem-se sobre a aspiração de construir um mundo melhor (Bloch, 2000). Teotónio de Almeida (2017, p. 295) realça que a Revolução dos Cravos se tornou a utopia mais importante em Portugal, durante o século XX, por ter despoletado uma mudança política, social e económica tão radical em tão curto espaço de tempo. Como constructo, foi buscar as suas raízes no Marxismo ao preconizar o estabelecimento de um novo mundo e o nascimento de um novo homem. Nas palavras de quem o viveu, o 25 de Abril destaca-se pela sua exemplaridade enquanto ação revolucionária, embora também represente a oportunidade perdida de materialização da

utopia (Lourenço, 2000, pp. 50, 66). Reescrever as mesmas mensagens políticas em 2014 é reafirmar que a utopia está por se cumprir. Adorno afirmou que a única utopia que valia a pena era aquela em que todos tinham o que comer (Adorno, 1993, p. 91) e é neste sentido que aponta a utopia que se formula nos murais.

A prática da *street art* nas cidades portuguesas está mais próxima da tradição norte-americana, vinculada à cultura de massas e à sua iconografia *pop*, marcada por uma forte componente figurativa e imagética. A tradição europeia do *graffiti* é caracterizada pelo uso da máxima de natureza poética, filosófica ou política (Campos, 2014). Os murais alusivos ao 25 de Abril combinam a mensagem política e uma componente figurativa muito forte. Aliás, a componente figurativa é preponderante nestes murais porque as mensagens políticas não se encontram presentes em todos os murais enquanto praticamente todos os murais possuem motivos figurativos, especialmente figuras humanas. Durante o período do PREC, as representações figurativas nos murais representaram fundamentalmente camponeses, marinheiros, estivadores e operários, ou seja, setores profissionais cuja importância para a economia portuguesa começou a diminuir depois de 1974. Houve igualmente representações de Lenine e de Ribeiro dos Santos, o estudante de Direito morto pela PIDE em 1972. Em 2014, a representação da memória da Revolução guarda apenas as figuras históricas portuguesas e os grupos profissionais, descartando-se a memória sobre a matriz política que esteve na sua génese.

A Revolução dos Cravos, representada enquanto momento histórico exemplar, mostra-se como uma defesa intransigente de direitos humanos básicos. Emerge a figura do herói

enquanto figura excepcional pela sua atuação. O heroísmo pós-modernista implica a valoração de aspetos da vida quotidiana (Featherstone, 1995). Em 2014, as figuras humanas representadas nos murais portugueses destacam-se pela sua exemplaridade, sendo todas elas portuguesas. Walter Benjamin via no herói moderno a capacidade de representar o seu papel nas margens do sistema material capitalista (Benjamin, 1995, p. 730). Em tempos neoliberais, nos murais portugueses – e analisando as figuras pintadas na região metropolitana de Lisboa –, o heroísmo só aparentemente representa as margens de um sistema que é gerido cada vez mais económica do que politicamente. Proponho agrupar as figuras humanas em três tipos de heróis: o herói masculino exemplar; o herói mártir; e o herói coletivo.

Na primeira categoria de herói, enquadram-se as representações de Salgueiro Maia, Zeca Afonso e de Eduardo Pontes. Na exposição *Venham mais Sete*, Salgueiro Maia é a figura central no mural de Carlos Farinha e no mural encomendado pela FCSH, tendo a figura sido pintada por Frederico Draw.³ Carlos Farinha reinventou o quadro de Eugene Delacroix, *Liberdade guiando o Povo* (1830), substituindo a figura feminina da Liberdade pela de Salgueiro Maia guiando o povo português. Frederico Draw inspirou-se na fotografia do capitão português tirada por Alfredo da Cunha no dia 25 de Abril de 1974, reinterpretando-a com traços mais carregados para sugerir que o país atualmente é “mais pesado” e que a mudança é necessária (Soares, 2014) – [Figuras 1 e 2]. No âmbito das comemorações do 25 de Abril, Vhils esculpiu o rosto de Zeca Afonso

³ *Venham mais Sete* joga com o nome da canção *Venham mais Cinco*, de Zeca Afonso, pertencente ao álbum com o mesmo nome editado em 1973.

SOBRE PORTUGAL



FIGURA 1: Salgueiro Maia, de Frederico Draw em Mural conjunto no muro da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Fonte: Rendeiro 2017.



FIGURA 2: Salgueiro Maia em Mural de Carlos Farinha na Exposição Venham Mais Sete da GAU, 2014 Fonte: <http://farrinha.wixsite.com/carlos-farinha/fashion?lightbox=i11mdz>.

num dos muros da Escola Secundária José Afonso, no Seixal, a convite da direção da escola que igualmente assinalava o 50.º aniversário deste estabelecimento em 2014.⁴ A maioria dos murais com Zeca Afonso e com motivos alusivos às suas canções foi pintada depois de 2014, em vários pontos do país, entre eles, Ribeira Seca, Aveiro e Grândola – [Figura 3].



Figura 3: Zeca Afonso por Vhils na Escola Secundária Dr José Afonso no Seixal, 2014: Fonte: http://noticias.sapo.pt/fotos/artista-vhils-esculpe-rosto-de-zeca-afonso-na-escola-onde-estudou_534431/.

⁴ Furia ACK, *writer* português sediado em Londres, tem pintado diversos *halls of fame*, muitos deles temáticos. Numa série intitulada *Faces of Revolt/Rostos da Revolta*, Zeca Afonso foi igualmente um dos rostos escolhidos – de resto, o único rosto português –, juntamente com Víctor Jara Martínez, Eric Lembembe, and Steve Biko, entre outros.

A exaltação do valor de Salgueiro Maia e Zeca Afonso está orientada para a definição de duas figuras que abnegadamente defenderam os valores revolucionários. Zeca Afonso, cuja canção *Grândola Vila Morena* serviu de segunda senha para sinalizar a Revolução ao ser transmitida na Rádio Renascença, recusou condecorações, embora agradecendo gestos de reconhecimento; Salgueiro Maia recusou integrar o Conselho da Revolução e pouco progrediu na sua carreira militar. Ambos reforçam o conceito de exemplaridade revolucionária aludida por Lourenço (Lourenço, 2000, p. 50) e, sobretudo a par de outras figuras representadas nos murais, denotam a necessidade de reforçar a heroicidade inerente ao 25 de Abril cuja significação é sintetizada na metáfora do cravo vermelho. O século XXI é um século que nasceu num mundo sem utopias. Politicamente, a perda de identidade social precipitou a reativação do passado (Traverso, 2014, pp. 410, 412). A celebração do 40.º aniversário de 1974 orienta o olhar sobre a Revolução enquanto reativação da utopia possível, obliterando a negatização do PREC estimulada após o 25 de novembro de 1975 (Godinho, 2014, p. 11). A escolha de Salgueiro Maia e de Zeca Afonso, homens oriundos do povo e afastados das elites, recen-tra a memória do PREC interrompido e da construção de um país que se desviou das promessas de 1974, fazendo coincidir a memória do desvio com a crise económico-social presente.

Eduardo Pontes foi ativista e preso político. Após 1974, destacou-se enquanto um dos fundadores do Movimento da Esquerda Socialista e presidente e fundador do projeto comunitário Associação Cultural Moinho da Juventude – sito no Bairro do Alto da Cova da Moura, um bairro habitado por uma população de maioria cabo-verdiana que veio para Portugal em 1977, no concelho da Amadora, na periferia de

Lisboa. A memória de Eduardo Pontes é lembrada no espaço ao qual se dedicou e ajudou a desenvolver social e culturalmente – nas margens da cidade e que os poderes político e económico colocaram na periferia urbana. A heroicidade de Pontes, para além da memória da sua ação local, salienta o sonho político de Abril e a utopia como resistência na periferia urbana, reivindicada para problemas que a construção da democracia pós-1975 não resolveu e empurrada para as margens da cidade e da política nacional – [Figura 4].



FIGURA 4: Mural Eduardo Pontes na Sede da Associação Cultural Moinho da Juventude, no Bairro do Alto da Cova da Moura, 2017, Fonte: Rendeiro, 2017.

Como heróis mártires, incluem-se Ribeiro dos Santos, Padre Max e Maria de Lurdes. Nos murais de Alcântara, figuraram Ribeiro dos Santos, Padre Max e Maria de Lurdes: o

primeiro assassinado pela PIDE em 1972 e os outros assassinados em 1976 assinalam o fim do Estado Novo e a tentativa perpetrada pelo movimento de extrema-direita MPLP para gorar a democracia – [Figura 5]. Ribeiro dos Santos era estudante da Faculdade de Direito, Padre Max e Maria de Lurdes ocupavam-se da alfabetização de adultos em Trás-os-Montes. A memória confere significado à morte para o coletivo, expressa em “*Não vos mataram. Semearam-vos*” no mural do Padre Max e Maria de Lurdes. Como mártires, na sua conceção contemporânea e secular, os murais conferem-lhe negação do direito à individualidade e à condição humana de dispor dos seus recursos e de capacidade de espontaneidade, de significado social (Arendt, 1998, p. 451).



FIGURA 5: Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014: Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=112708856>, Maria de Lurdes e Padre Max estão representados no quarto mural e Ribeiro dos Santos no sétimo mural, a contar da esquerda.

Uma outra figura surge nos murais que celebram o 40.º aniversário e que merece uma atenção particular pelo potencial de resistência da sua representação: Amílcar Cabral, dirigente do PAIGC, assassinado em 1973. Por um lado, é representado nos murais de Alcântara, no centro de Lisboa. Salientam-se que todos os murais de Alcântara desapareceram na sequência de intervenções na área, estimuladas pela gentrificação crescente na capital. Por outro lado, foi pintado um mural com o rosto de Amílcar Cabral, de dimensões maiores, na avenida que ostenta o seu nome na Quinta do Mocho, um bairro com uma elevada percentagem de moradores cabo-verdianos e guineenses, situado na área metropolitana de Lisboa. Este mural foi pintado por António Alves e tem a característica de ser preservado como tributo à sua memória – [Figuras 6 e 7]. A organização do espaço urbano mostra que a metáfora de *intramuros* e *extramuros* está enraizada na cultura ocidental enquanto zonas delimitadoras de inclusão e exclusão (Irvine, 2012, p. 246). Este conceito encontra-se subjacente na delimitação do espaço de escolas, edifícios, entre outros e a escolha do espaço pode assumir maior relevância do que a intervenção propriamente dita. O mural feito por António Alves na Quinta do Mocho encontra-se na avenida que delimita o bairro e o separa do acesso à capital. É um espaço de fronteira entre centro e periferia, entendido como contraste entre a capital e o subúrbio, entre zonas residenciais mais privilegiadas e uma zona carenciada.⁵ No espaço

5 O Bairro da Quinta do Mocho tem sofrido intervenções que têm reabilitado a imagem de um bairro que era sobretudo conhecido por populações oriundas das ex-colónias, que viviam em condições carenciadas e profundamente marginalizadas. A escolha da *street art* e dos festivais de arte mural na área foi

que está mais exposto ao olhar de quem não pertence nem conhece o bairro, constitui-se a heterotopia como espaço de interpelação ao forasteiro. Ao contrário, do mural em Alcântara, de menores dimensões, a figura de Amílcar Cabral é um memorial que desafia a efemeridade enquanto atributo da arte mural. Através da visualidade, esta intervenção visualiza a dissensão entre as guerras de libertação nacional e a revolução na memória sobre 1974. Na Quinta do Mocho – tal como na Cova da Moura, mas empoderando a memória do dirigente negro – é a memória da resistência no passado, que uma vez mais ilumina, através da escolha do espaço, a situação de vulnerabilidade económica e social das populações africanas oriundas das ex-colónias. Neste sentido, as palavras *Unidade e Luta*, lema do PAIGC, sublinham o direito de resistência negra à exclusão social.⁶

Em Alcântara, a imagem e as palavras, juntas a outras diversas, descontextualizam-se e fazem parte de uma imagética de memória coletiva da revolução que marginaliza a narrativa da descolonização enquanto parte da Revolução de Abril. A descolonização constitui-se parte da memória histórica da revolução, brevemente referida, mas não se constitui parte integrante da memória da revolução enquanto fração da utopia.

decisiva para esta melhoria. É precisamente na avenida Amílcar Cabral, a avenida que delimita o bairro e, conseqüentemente, exposta a um maior contacto visual de quem não vive no bairro e passa apenas ao largo, que se encontram os murais com um carácter mais socialmente interventivo e crítico, com murais que salientam a dubiedade da justiça (*Violant, Todos Diferentes, Todos Iguais*) e a exclusão social sentida quando os moradores revelam que moram na Quinta do Mocho (*Nomen, A máscara que envergam os Moradores do Bairro*).

6 Um mural de Amílcar Cabral, com o lema do PAIGC, encontra-se igualmente preservado no Bairro do Alto da Cova da Moura.

A REVOLUÇÃO ESTÁ NA RUA: UMA ANÁLISE



FIGURA 6: Amílcar Cabral em mural no âmbito de Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014, Fonte: <http://www.dw.com/pt-002/40-anos-40-murais-a-revolu%C3%A7%C3%A3o-nas-paredes-de-lisboa/g-17564502>



FIGURA 7: Amílcar Cabral em Mural de António Alves, na Av. Amílcar Cabral, Quinta do Mocho, Loures, 2014, Fonte: Rendeiro, 2017

Faz parte do “branco psíquico” descrito por José Gil (2004, p. 16). A descolonização e o espaço africano foram assinalados pelas bandeiras dos países africanos tornados independentes depois de 1974, mas a sua associação à revolução é reduzida à importância do acessório. A palavra *Tarrafal*, acompanhado pela representação de um coletivo é metaforizada enquanto espaço de sofrimento humano desnacionalizado. A figura do soldado é descentrada da guerra colonial para a peleja por ideais, dos direitos básicos. Visualmente, constrói-se como um combatente das lutas sociais e lembra os quartéis enquanto ponto de partida para uma marcha histórica rumo ao centro político, silenciando a memória das colónias – [Figura 8].



Figura 8: Mural no âmbito de Murais 40 Anos 40 Murais, Alcântara, Lisboa 2014, Fonte: <http://www.dw.com/pt-002/40-anos-40-murais-a-revolu%C3%A7%C3%A3o-nas-paredes-de-lisboa/g-17564502>

Finalmente, o povo surge enquanto herói coletivo da Revolução de Abril. Se a História é construída sobre a necessidade de destacar heróis, a narrativa do 25 de Abril de 1974

coloca o povo português no centro. Conforme Fernando Rosas destaca, a Revolução é um momento em que “os pobres, os trabalhadores, os explorados e os oprimidos [...] acharam que podiam moldar o futuro com as suas próprias mãos” (*apud* Gomes, 2015).⁷ É um povo que toma a ação com as suas próprias mãos e que tem em Salgueiro Maia o seu porta-voz. Não é a primeira vez que a narrativa histórica se organiza em função da decisão e ação do povo. As crônicas de Fernão Lopes dão particular primazia ao povo português, decisivo no desfecho da crise de 1383-85. Sem o apoio do povo na rua, o Mestre de Avis não teria ocupado o trono português, narrou Fernão Lopes no séc. XIV; sem o apoio do povo na rua, a democracia não teria sido alcançada, contam os historiadores sobre a Revolução de 1974.

O povo é resistente, determinado e um imenso coletivo unido. Os murais visualizam estas qualidades de diferentes formas, em particular no centro de Lisboa. Os murais de Telmo Alcobia e Tinta Crua na Calçada da Glória, de António Alves e Rigo na Travessa dos Fiéis de Deus, e os outros murais coletivos em Alcântara e no Ateneu Comercial de Lisboa representam o coletivo enquanto número e enquanto coletivo representativo da sociedade portuguesa. São representadas e nomeadas figuras humanas que representam camponeses, operários, marinheiros, e estivadores, homens e mulheres [Figuras 9 e 10]. É de salientar que nestes murais predomina a memória histórica assente numa narratividade dominada pela branquitude e por uma masculinidade determinada pelo género. São as figuras masculinas que são sistematicamente colocadas

⁷ Gomes, 2015.



FIGURA 9 Mural 25 de Abril por Telmo Alcobia para a Exposição Venham mais Sete, GAU, 2014, Fonte: <http://telmoalcobiapintura.blogspot.pt/2014/04/venham-mais-sete-inauguracao.html>.



FIGURA 10: Mural alusivo ao 25 de Abril de Rigo e António Alves, na Travessa dos Fiéis, Lisboa, 2014, Fonte: Rendeiro, 2017.

nas posições dianteiras e a quem são atribuídas força e poder, representadas na definição dos músculos ou nos punhos erguidos.⁸ A voz negra é igualmente relegada para segundo plano ou para as margens da cidade. As figuras femininas tomam as posições reivindicativas secundárias e são representadas como trabalhadoras e mães. Em 1994, Boaventura Sousa Santos chamava a atenção que a realidade de Portugal enquanto “Estado-nação uni-étnico da Europa” estava a desaparecer e que “a recontextualização e reparticularização da identidade, por força da imigração africana e asiática, reformulava as relações sociais”, estimulando contradições entre o universalismo e o particularismo, seja racista ou sexual (Santos, 1994, pp. 40-41). As memórias históricas nos murais em 2014 não mostram isto.

A Revolução dos Cravos no centro da capital, lida enquanto reprodução de um momento histórico ou enquanto parte da memória coletiva, não se afasta da herança psicossocial dominante durante o séc. XX. Simbolicamente, é representada sincreticamente como o cravo português (a cabeça humana da qual saem cravos de Hugo Makarov na Calçada da Glória, ou o cravo aprisionado de Bordalo II em Campo de Ourique) – [Figura 11]. Deste modo, e podendo a *street art* ser uma forma de estabelecer um diálogo crítico ou um manifesto coletivo

8 A intervenção sobre uma figura masculina desenhada por Vhils, em Alcântara, acrescenta um braço com um punho erguido. Os murais de Vhils passam sempre pela valorização do povo local. São esculpidos rostos de moradores dos bairros intervencionados. É a elevação heróica do povo anónimo nacionalmente, mas conhecido localmente. As paredes substituem estátuas e pela toponímia, por decisão das autoridades oficiais, prestam tributo aos que considera ilustres. Neste sentido, a intervenção de Vhils é, por definição, transgressora às normas sociais.

(Irvine, 2012, p. 238), constituindo-se em heterotopia de museus e dos espaços académicos institucionais (Irvine, 2012, p. 261), os murais criados pelos jovens muralistas no centro de Lisboa sublinham a memória da liberdade conquistada e dos direitos básicos de um povo que devem ser preservados. É a memória de uma Revolução que se centra nos efeitos sociais e oblitera a natureza política. Depois da interrupção do PREC e no confronto entre esquerda e direita políticas, as memórias do projeto revolucionário foram silenciadas pela direita que esteve no poder entre 1985 e 1995. Os efeitos do silenciamento mostram como a conquista da memória coletiva se manifesta enquanto instrumento e objeto de poder (Le Goff, 1992, p. 476).

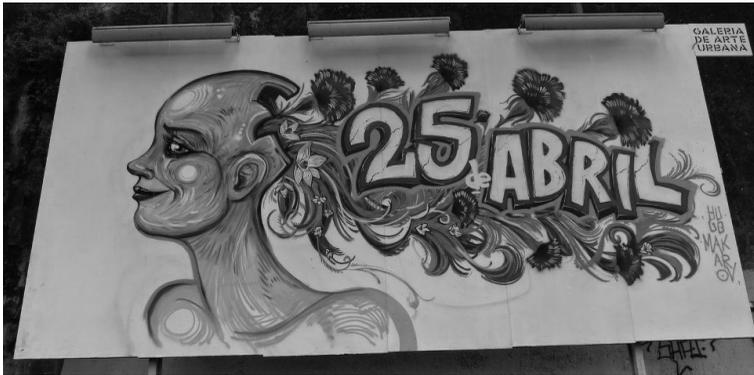


FIGURA 11: 25 de Abril por Hugo Makarov para a Exposição Venham mais Sete, GAU, Fonte: http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/_LFP7411_Graffiti.jpg.

Quando a Assembleia Municipal de Lisboa escolheu o projeto de Tamara Alves, o júri, liderado por Júlio Pomar, destacou o facto de o projeto não se enquadrar em imagem estereotipada e que poderia refletir a modernidade portu-

guesa (Câmara Municipal, 2014). De acordo com a muralista, a imagem assentava na igualdade sexual e a solidariedade, descrevendo-o como “Corpos que lutam e se enlaçam, corpos que se confrontam e se sustentam, corpos que combatem e se ajudam. São mulheres e homens de igual para igual, um povo unido numa “dança que mantém o conceito de luta, de trabalho de equipa” (Câmara Municipal, 2014). A descrição está muito próxima do potencial utópico do PREC, que advogava paridade nas responsabilidades, frequentemente defendida nos discursos de Vasco Gonçalves, Primeiro-ministro dos II-V Governos Provisórios. A apropriação do espaço coletivo por um mural torna-se significativa pelo facto de aquela fachada pertencer a um local do poder local para discussão pública, onde a mudança pode ser implementada [Figura 12].



FIGURA 12: 25 de Abril Hoje por Tamara Alves na Assembleia Municipal de Lisboa, 2014, Fonte: Rendeiro 2017.

Loures localiza-se na Área Metropolitana de Lisboa. É uma cidade periférica da capital que resultou do desenvolvimento e do crescimento da capital, ocorrido particularmente a seguir



FIGURA 13: Sisters of Revolution por Vanessa Teodoro, Loures 2014, Fonte: <http://cargocollective.com/thesupervan/filter/street-art/Revolution-wall>.

a 1974. O mural *Sisters of the Revolution* de Vanessa Teodoro comunica diretamente com a experiência feminista, com a luta contra a submissão feminina. As três figuras representam a Liberdade, a Revolução e a Igualdade – [Figura 13]. Enquanto mural que celebra 1974, é impossível não pensar no julgamento de Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e de Maria Teresa Horta, “as três Marias”, em 1973, na sequência da publicação de *Novas Cartas Portuguesas*. As formas voluptuosas dos corpos femininos de Teodoro dialogam com a memória da segregação e com a realidade da marginalização. Reivindicam o direito à expressão da sexualidade e a corporização do desejo. Contudo, o mural potencia igualmente a dimensão da luta: a ausência de uma narrativa feminista no centro da cidade, relegada para a

periferia urbana, tal como a descolonização e a presença do outro/não branco cujas representações apenas figuram brevemente no centro da capital. Nesse sentido, a Revolução é uma narrativa sobre a conquista de liberdade e Lisboa não é muito diferente da Moriana, de Italo Calvino, a cidade “com as portas de alabastro transparentes à luz do sol”, mas cujo semicírculo em seu redor revela “uma face oculta da cidade”, com “escritas meio apagadas” (Calvino, 2015, p. 115). Periferia e centros urbanos revelam um jogo de luz e sombra em que as narrativas marginalizadas contam o que a memória histórica não contempla no seu fio condutor sobre a Revolução dos Cravos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proliferação de murais convida à descoberta da cidade, ao olhar de *flâneur* que revela texturas urbanas e, como Teresa Caldeira chamou à atenção, “uma certa ordenação do sensível” (Caldeira, 2012). Os murais expõem impossibilidade de normalizar e unificar regimes de visibilidade (Irvine, 2012, p. 260) e, nesse sentido, expõem as tentativas de normalização de narrativas identitárias. Um olhar atento às celebrações artísticas do 40.º aniversário da Revolução de 1974 descobre a vulnerabilidade da representação ao discurso revisionista da direita política que dominou durante mais de uma década e que ajudou a moldar a construção da memória histórica.

Interpretar a revolução como um processo de pacificação democrática reduz o 25 de Abril a uma dimensão simbólica, objetivamente reificada enquanto cravo, despolitizada e, consequentemente, passível de ser utilizada como imagem *pop* ou como contraponto à política portuguesa no século XXI (ex. *A Última Ceia* de Nomen e Miguel Noronha).

A apropriação da cidade através de uma competição visual de mensagens deixa igualmente a descoberto as fragilidades sociais, a marginalização e discriminação reivindicadas no direito ao olhar como oposição à autoridade da visualidade, enquanto implantação da cultura dominante (Mirzoeff, 2016, p. 747). No centro da cidade, onde se congregam os vários exercícios do poder central – sendo Portugal um país em que o poder é particularmente centralizado na capital –, os murais deixam transparecer a prevalência de um modelo social, de classes e de matriz patriarcal, no qual a figura do soldado não representa uma história de guerra, o soldado de Abril, enquanto figura simbólica, apolítica, e pacificadora do processo revolucionário. O desaparecimento da maioria destes murais no centro de Lisboa revela a lógica neoliberal que convive com a normalização da democracia nascida da interrupção do PREC e não esconde algum desconforto com outro discurso sobre a Revolução, não obstante o que pode configurar um discurso de resistência, salvaguardado na academia (mural na FCSH) e na decisão do júri do concurso público (mural no edifício Fórum Lisboa).

É na periferia da capital, sujeita à exclusão social das crises económicas, que o direito de olhar se impõe pela sua verticalidade porque expõe as fragilidades sociais e políticas a céu aberto. Recupera-se alguma da intensidade característica da tradição europeia dos murais da década de 60 e 70. À representação icónica de Amílcar Cabral em Alcântara contrapõe-se o mural na Quinta do Mocho, a que se associa um olhar de deferência, à prática do memorial feita por quem foi empurrado para a periferia e onde se ergue a voz da resistência negra; à representação das mães camponesas e operárias, contrapõe-se a visualidade da narrativa feminista que permanece nas mar-

gens canônicas; finalmente o mural alusivo a Eduardo Pontes, pintado na fachada do edifício onde está sito o Moinho da Juventude, que ergue a visualidade das carências e exclusões que o país pós-1974 não resolveu. São nas margens que emergem as narrativas que reconvertem o processo revolucionário em utopia e relembram o que a normalização da memória apolítica da Revolução silenciou. São aqueles murais em que a narrativa, que afirma a sua autoridade enquanto desafiadora dos olhares dominantes, reivindica o olhar e impõe o direito a ouvir-se e a resgatar o seu lugar de fala.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor – *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. 2.^a Ed. São Paulo: Ática, 1993.
- 25 de Abril, 40 Anos 40 Murais. Disponível em <http://40anos40muraais.weebly.com/muraais.html>.
- ALCOBIA, Telmo – “Venham mais Sete: Inauguração”. Disponível em <http://telmoalcobiapintura.blogspot.pt/2014/04/venham-mais-sete-inauguracao.html>, Abril 22, 2014.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio de – *A Obsessão da Portugalidade*. Lisboa: Quetzal, 2017.
- ARENDT, Hannah – *As Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. 3.^a ed. S.Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BENJAMIN, Walter – *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: D.Quixote, 2015.
- CARIUS, Karl-Eckhard e Marques, Viriato Soromenho – *Muros da Liberdade: As imagens esquecidas de Lisboa e o clamor de hoje*. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio – “Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo”. *Public Culture*. vol. 24, n.º. 2, pp. 385-419; republicado em *Novos estudos – CEBRAP*, n.º 94, 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300002>.
- CÂMARA Municipal de Lisboa – *Cultura e Lazer, Município. Concurso arte urbana “25 de Abril Hoje”*, April 9, 2014. <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/concurso-arte-urbana-25-de-abril-hoje>.
- CÂMARA, Sílvia – “Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa”. *Convocarte: Revista de Ciências da Arte.*, n.º.1, 2015, pp. 215-229.

- CAMPOS, Ricardo – “Ensaio Visual: A luta voltou ao muro”. *Análise Social*, 212, XLIX (3.º), 2014.
- COSTA, Pedro and Lopes, Ricardo – “Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon”, *Metrópoles* [Online]. 17, Online desde 15 dezembro 2015, Ligação a 30 setembro 2016. Disponível em <http://metropoles.revues.org/5157>.
- FEATHERSTONE, Mike – *Undoing Culture: Globalization, Postmodernism and Identity*. Sage Publications, 1995.
- GAU: *Galeria de Arte Urbana* – vol. 5, jul.. Lisboa, Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 2014.
- GIL, José – *Portugal, Hoje: O medo de existir*. Lisboa: Relógio d’Água, 2004.
- GOMES, Rita Ferreira – “Fernando Rosas: ‘Ninguém nos deu liberdade, nós é que a conquistámos’”, *Jornalismo Porto net*, Universidade do Porto, 16 maio 2015, <https://jpn.up.pt/2015/05/16/fernando-rosas-ninguem-nos-deu-liberdade-nos-conquistamos/> [Acedido 1 setembro 2017].
- GONÇALVES, Rui Mário – “A Arte Liberta”, *Vida Mundial*, 15, ISSN 1999, 82-88. Disponível em <https://www.facebook.com/cd25a/photos/pb.161695163898884.-2207520000.1460623330./991092457625813/?type=3&theater> [Acedido a 1 setembro 2017].
- GODINHO Paula, Fonseca, Inês e Baía, João, (Coords.) – *Resistência e/y Memória – Perspectivas Ibero-Americanas* [Documento electrónico], Lisboa: IHC-FCSH/UNL, 2014.
- IRVINE, Martin – *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. Sandwell, Barry & Heywood, Ian (eds.). *The Handbook of Visual Culture*. Berg, 2012, pp. 235-278.
- LE GOFF, Jacques – *História e Memória*. Campinas: Edunicamp, 1992.
- LOFF, Manuel. “Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In Loff, Manuel, Piedade, Filipe, Soutelo, Luciana Castro – *Ditaduras*

- e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina, 2014, pp. 23-143.
- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisbon: Gradiva, 2000.
- LUSA – “Lei incapaz de combater a realização ilegal de graffiti”. *Diário de Notícias*, 21 de setembro de 2014. Disponível em <http://www.dn.pt/portugal/interior/lei-incapaz-de-combater-a-realizacao-ilegal-de-graffiti-4136792.html>.
- MIRZOEFF, Nicholas – “O Direito a Olhar”. *ETD – Educ. Temat. Digit.* Campinas, SP, vol. 18, n.º 4, out/dez 2016, 745-768.
- NOMEN. <https://www.nomen1.com/intervencao-social>.
- REIS, Rogério – *Internet: controlo e cidadania*. Vértice. Lisboa. n.º 121 (jan/abr. 2005), pp. 189-197.
- SANTOS, Boaventura de Souza – “Modernidade, identidade e cultura de fronteira”. *Tempo Social*. Rev. Sociol, USP, S. Paulo, 5 (1-2): pp. 31-52, 1993 (editado em novembro 1994).
- SOARES, Marisa – “Graffitiers” criam mural dedicado à revolução de Abril”. *Público*, 12 abril 2014. Disponível em <https://www.pUBLICO.pt/2014/04/12/culturaipsilon/noticia/graffiters-criam-mural-dedicado-a-revolucao-de-abril-1632047>.
- TRAVERSO, ENZO – “memórias europeias. Perspetivas emaranhadas”. In Loff, Manuel, Piedade, Filipe, Soutelo, Luciana Castro – *Ditaduras e Revolução: democracia e políticas de memória*. Lisboa: Almedina, 2014, pp. 405-426.
- VANEIGEM, Raul – *The Revolution of Everyday Life*. Londres: Rebel Press, 2001.
- WILLIAMS, Raymond – *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

QUANDO CAMÕES FOI RIVAL DE D. SEBASTIÃO: O POETA COMO PERSONAGEM DE TEXTOS DRAMÁTICOS ROMÂNTICOS

Maria Aparecida Ribeiro

Universidade de Coimbra – Portugal

1. Ao canto de Camões muitas vozes têm respondido, tecendo um imenso coro que se estende para além das fronteiras da Lusitânia. Imitados, glosados, parodiados há quatro séculos, discutidos pela intelectualidade, repetidos por obrigação ou amor, seus versos ganharam mundo. Com eles viajou o Poeta, cuja imagem os ventos do Romantismo fizeram aportar ao texto dramático e ao palco.

Friedrich Schlegel foi o grande impulsionador da recepção de Camões na Alemanha no início do século XIX: editor da revista *Europa*, nela publica, em 1803, o artigo *Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten*, em que coloca o poeta português ao lado de Homero e acima de Virgílio, e estabelece relações entre *Os Lusíadas* e a vida de seu autor; em *Dichtergarten* (1807), inclui um soneto dedicado a Camões (“An Camoëns”), confrontando o destino ingrato do poeta com aquilo que fizera pela Pátria, ao mesmo tempo em que o toma como modelo de patriotismo, numa alusão à atitude necessária contra a ocupação do território alemão por Napoleão Bonaparte.

Em 1808, surgiu na Dinamarca, no livro de poemas *Nye Digte*, da autoria de Shack Staffeldt (que fora colega dos irmãos Schlegel em Göttingen), um poema dramático sobre a morte de Camões. Se nele já havia muita imaginação em torno dos últimos momentos do poeta (que até morre em cena por sugar o veneno de uma cobra que lhe picara o escravo), as nove peças que a ela se seguiram foram capazes de inventar ainda mais. Mas excêntrica mesmo foi *L'Esclave de Camoëns*, uma ópera cômica em um ato, representada em Paris, em 1843, em que o foco deixa de ser a morte de Camões para criar um novo aspecto da sua vida e chegar a ponto de apresentar um Jau transformado em cigana que desperta o amor do poeta português, mas também de D. Sebastião. Ampliada para três atos, é traduzida para o alemão, e levada aos palcos austríacos, alemães, húngaros, checos, letões e russos, para, depois, ter uma versão italiana apresentada em Paris, ser retraduzida para o alemão, ganhar novo título, e chegar ao século XX, sem nunca abandonar a rivalidade amorosa entre o poeta e o rei, que, a cada novo texto, ganhou um colorido diferente. Afinal, que ópera é essa e quem a escreveu?

2. Começamos pelo libretista, Jules-Henri Vernois de Saint-George (1799-1875), um francês que, por mais de vinte e cinco anos, criou peças, produziu cenários de balé e libretos, mas firmou seu nome como autor, juntamente com Théophile Gautier, do cenário para o balé *Giselle*, de Adolph Adam. Em 1843, ele escreveria *L'Esclave de Camoëns*, uma ópera cômica, levada à cena no Théâtre Royal de l'Opéra Comique, a 1 de dezembro daquele mesmo ano. Para a história criada por Saint-George, o alemão Friedrich von Flotow – cuja primeira ópera a ser levada num teatro importante foi exatamente

L'Esclave de Camöens – escreveu a música. O título poderia fazer-nos supor que se tratasse da Bárbara escrava, uma vez que as amadas de Camões ganham espaço nos textos sobre o autor de *Os Lusíadas*. E Bárbara é, afinal, aquela cativa que mantém cativo o poeta, para lembrar aqui as endechas que são dedicadas a uma “Bárbora escrava”, em que Camões, “ao superlativizar a pretidão [...] relativamente a um padrão literário e antropológico de incidência secular [...] é pioneiro na valorização de um tipo de retrato feminino que só mais tarde viria a ganhar foros noutras literaturas” (Marnoto, 2011, p. 854). Por outro lado, Bárbara é, para alguns biógrafos, a que sustentou Camões no fim da vida, vendendo comidas baratas – uma versão feminina do escravo javanês, portanto.

A comicidade da ópera, porém, não está no final feliz ou no fato de ser uma paródia, ou ainda no alternar árias cantadas com apartes, mas no desconhecimento histórico e cultural demonstrado pelo libretista.

A escrava da ópera chama-se Griselda e traça roupas brilhantes de gitana. É, de fato, escrava de Camões e com ele se hospedou nos subúrbios de Lisboa, numa estalagem muito pobre; tão pobre que José, o estalajadeiro, diz só receber dez hóspedes por ano. Griselda acha um absurdo que seu amo tenha sido desterrado de Portugal e não possa retornar à sua pátria, senão escondido, pois seus versos “estão em todas as bocas... em todos os corações...”¹. E, para que Camões não morra da miséria em que vive, sai todas as noites para ganhar dinheiro, tocando sua guitarra, ganha-pão de que se lembrou por ser originária da Boêmia (veja-se aqui a carnavalização

1 “sont dans toutes les bouches... dans tous les coeurs...” (Saint-George et al., 1843, p. 2).

involuntária da figura: Saint-George confunde o violino, comum entre os ciganos, que o manejam com habilidade, e frequente em suas demonstrações musicais, com a guitarra, instrumento da cultura musical portuguesa).

Camões não sabe das atividades de Griselda, que é famosa em toda a Lisboa. Mas o rei D Sebastião conhece-a das exibições noturnas e vai à estalagem, disfarçado, procurá-la. Um ligeiro quiproquó se arma, quando ele pergunta ao estalajadeiro se esconde alguém. D. Sebastião dá, como características da pessoa que busca, “olhos negros”, “corpo delgado”, “delicioso pé”, “ar orgulhoso e imponente”. Ao que o estalajadeiro comenta num aparte: “um ar de rei”, acrescentando, com um suspiro: “uma barba admirável”. Retruca, então, o monarca a rir: “Uma barba... ela... a Febo!...” E o quiproquó continua, com o rei dizendo:

– Ei! Por Nossa Senhora do Pilar, patife, tu não compreendes? Eu te falo da Febo!... esta fada das noites... esta gitana maravilhosa que enlouquece toda a Lisboa e que eu adoro... Vejamos... Fale... ela está aqui, digo-te eu... eu quero vê-la já, se não...²

Em meio a essa discussão, surge Camões, que fornece a identidade da mulher que ali está: uma jovem escrava, comprada por ele em Goa (observe-se aqui, outro dado que pode provocar o riso: a escrava foi comprada em Goa, mas é uma cigana da Boêmia). O poeta, achando ser D. Sebastião um ofi-

2 “Eh! Par notre dame Del Pilar, maraud, ne me comprends-tu pas? Je te parle de la Phœbea... cette fée des nuits... cette gitana merveilleuse dont tout Lisbonne rafolle, et que j'adore... Voyons... parle... ele est ici, y edis-je... je veux la voir à l'instant, ou sinon... (Saint-George et al., 1843, p. 4).

cial, pede-lhe que o aliste numa das companhias que guerreia com a Flandres (outro despiste do autor, pois essa guerra é posterior à morte de Camões), mas tece considerações pouco elogiosas ao rei: “entrega o poder a cortesãos ávidos e cruéis, enquanto passa a vida em festas e orgias”³. D. Sebastião justifica, sem ser reconhecido, o comportamento do monarca: “Ele gosta dos prazeres e das moças, é verdade, mas não tem senão vinte anos, e estava bastante entediado sob a longa tutela do Cardeal D. Henrique, seu tio”⁴. Propõe, então, um brinde, no qual Camões deseja ao desconhecido felicidade no amor. Nesse momento, surge Griselda, que o rei afirma ser a gitana por quem se apaixonou, e Camões, sua sábia e fiel escrava. D. Sebastião vai-se embora e o poeta, entregue a seus pensamentos, admite a si próprio que ama Griselda, mas não o pode declarar à moça, por ser um proscrito e estar na miséria. E, quando a gitana volta à cena, concede-lhe a liberdade. Ela, porém, diz-lhe, invertendo as palavras das endechas camonianas, que está cativa.

Nesse ínterim, porém, José providenciou um barco que permitirá a Camões atravessar o Tejo e fugir. Enquanto este sai por uma porta com o estalajadeiro, entra D. Sebastião pela outra, encontra Griselda e revela à moça sua verdadeira identidade, bem como suas intenções: torná-la rica e fazê-la rainha, caso ela venha a corresponder ao seu amor. A gitana, porém, tenta barganhar com o rei: diz que será livre, caso

3 “livre son pouvoir à des courtisans avides et cruels, tandis qu’il passe sa vie dans les fêtes et orgies” (Saint-George et al., 1843, p. 5).

4 “Il aime les plaisirs et les jolies filles, c’est vrai... mais il n’a que vingt ans, et il est assez ennuyé sous la longue tutelle du cardinal D. Henri, son oncle” (Saint-George et al., 1843, p. 5).

D. Sebastião conceda uma graça a seu senhor. No entanto, Camões regressa ao interior da estalagem, que está cercada, fato que o impediu de chegar ao barco e fugir. Encontrando Griselda, declara-se, afinal, e propõe-lhe casamento. Esta lhe pede a liberdade que ele lhe concedera naquela manhã e que ela recusara. Desiludido e triste, o poeta torna-a livre, mas não lhe quer mais falar. Afasta-se. Nesse meio tempo, chega D. Sebastião com o indulto, em que deixou em branco o nome do beneficiado. Depois de um canto dos *couplets* em que são enfatizados o desprezo a que o rei devotou o poeta, seu mérito e a grandeza de alma de Griselda, Camões e D. Sebastião encontram-se. O rei, declarando que “sua juventude e suas paixões o tornaram cego para seus deveres”⁵, pede perdão ao poeta, proclama-o “glória de seu reino”⁶ e “honra de seu país”⁷, entrega-lhe Griselda, que Camões estreita nos braços, e estende a mão ao autor de *Os Lusíadas*, declarando: “Melhor que um rei, Camões... um amigo!”⁸.

Esse mesmo texto foi à cena no Teatro Real de Bruxelas, a 28 de setembro de 1844, também com o título *L'Esclave du Camöens*. Os atores não mudaram: M. Grard, no papel de Camões; Mocker no de D. Sebastião; Ricquier, como José, o estalajadeiro, e Mlle. Darcier, como Griselda. O libreto foi publicado por J.A. Lellong, Impr., Libr., Éditeur.

Dois anos mais tarde, em 16 de abril de 1846, ainda o mesmo texto, mas com música de Van der Loes, pianista de

5 “sa jeuneusse et ses passions aveuglaient sur ses devoirs” (Saint-George et al., 1843, p. 12).

6 “gloire de son règne” (Saint-George et al., 1843, p. 12).

7 “l'honneur de son pays” (Saint-George et al., 1843, p. 12).

8 “Mieux qu'un roi, Camoens... un ami!...” (Saint-George et al., 1843, p. 12).

Sua Majestade, a rainha dos Países Baixos, esteve no palco do teatro Real de Haia. Os atores, no entanto, foram outros: Camões, representado por M. Lorezzo; D. Sebastião, por Léon Fleury; José, por Vernet; um estafeta, por Dryon; Griselda, por Mme Quidant. A Librairie Van Tetroode imprimiu o libreto.

3. Em 1852, porém, a peça sofreu uma ampliação considerável e deixou de ser, no subtítulo, uma ópera cômica, para ser uma ópera romântica. Mas terá pela segunda vez episódios cômicos, novamente frutos não da vontade, mas da ignorância de zu Putlitz, o libretista alemão (ignorância ainda maior que a de Henri de Saint-Georges, o libretista francês). Apesar de conservar no título o protagonismo da personagem feminina, o novo redator do libreto, Gustav zu Putlitz, rebatiza a escrava e muda-lhe uma parte do perfil: Griselda passa a ser Indra, que não é mais cigana, mas uma indiana, que tem também uma linda voz, e também encanta. Dessa vez, porém, não apenas os homens, mas... serpentes! Estreada em Viena, no imperial e real Teatro da Corte junto ao Körntertor, *Indra* traz como primeira novidade em termos formais o fato de ser toda em verso. O número de personagens aumenta. Além de D. Sebastião, representado por Ander; de Luís de Camões, encarnado por Staudigl; de José, o estalajadeiro, cujo papel foi desempenhado por Erl, e de Indra, interpretada por Ren, zu Putlitz inclui Pedro, um oficial; Fernando, companheiro de D. Sebastião; Luiz Gonzaga Camera, preceptor do rei; Zigaretta, mulher do estalajadeiro; Kudru, moura, chefe de uma trupe feminina indiana de saltimbancos, cujos papéis foram vividos, respectivamente por Hochheimer, Radwaner, Radl e Wildhauer (que viveu a moura e a estalajadeira). Para completar, marinheiros, saltimbancos e populares.

Também os espaços mudam: o primeiro ato passa-se em Sofala; os dois últimos em Lisboa. Em Sofala, à estalagem de José – um português que deixou sua casa em Lisboa, por causa de Zigaretta, sua mulher, que lhe tornava a vida num inferno – comparecem nobres e vários marinheiros, a quem o estalajadeiro serve vinho. Subitamente ouvem-se sons, que a todos encantam. José informa tratar-se de uma trupe de indianas malabaristas e encantadoras de serpentes e que, entre elas, há uma a quem ensinou as canções de um pobre soldado, hóspede de sua estalagem. Essa moça, lindíssima, que tem uma bela voz e encanta serpentes, chama-se Indra (veja-se aqui a primeira desinformação do libretista: Indra é um nome masculino, o do deus das tempestades, no Hinduísmo). Quando Pedro, um dos que está à mesa da estalagem, a vê diz que a quer para si. Mas Kudru, a chefe do grupo de indianas, afirma que Indra é sua escrava, bem como todas as moças da trupe.

A pedido de José, Indra (que nesta peça toca cítara e não mais guitarra, como Griselda) canta versos do poeta que mora na estalagem, o que completa a fascinação de Pedro por ela. Os versos, que falam de saudade da pátria (uma perspectiva romântica, portanto,) nada têm a ver com a lírica ou com a épica camonianas, como, aliás, acontece com muitas das outras peças que se produziram, em países não-lusófonos durante o século XIX, e que têm Camões como personagem. Vejamos:

Quando sobre os ermos e as casas
 O espesso véu da noite se desata,
 Não raro a saudade em suas asas
 P'ra terra amada me arrebatata.
 Lá onde soam cantigas

De noite mui docemente,
Canções para as raparigas
Cantadas furtivamente.
Ó noite detém-te, não partas agora!
Do amor o prazer mal fruí,
A ventura mal usufruí,
Tudo s'esvai c'ó nascer da aurora⁹.

Mas, no texto de zu Putlitz, ao contrário do que ocorre no de Saint-George, o próprio Camões (que, afinal, é o hóspede da estalagem de José) aparece em cena e confirma essa autoria. Indra deposita-lhe aos pés a coroa de flores que usa. Pedro identifica aquele velho soldado-poeta como o autor de *Os Lusíadas*, mas desconfia que os versos de Camões despertaram na indiana uma paixão por seu autor.

Reconhecido por alguns dos que bebem na estalagem de José, o poeta tem lembrada a sua juventude em Coimbra. Anima-se e decide voltar à pátria com os antigos companheiros, levando seu poema. Porém, nesse momento, aparece-lhe Indra, seguida de Kudru que deseja obrigá-la a entregar-se a um homem (Pedro), pois a moça é sua escrava. Camões defende-a e compra-a com o ouro, recebido de José, que por sua vez o ganhara de um nobre e lhe dera para viagem de regresso à pátria. Indra pede-lhe que a leve consigo para Portugal. Ele confia-lhe o seu poema, que ela jura defender com a pró-

9 "Nachts erblüht die Lust der Lieder,/ Nachts verstummen meine Klagen,/ Und mein Lied, stets muß es wieder/ Meine Grüße zu ihr tragen,/ Zu ihr der Schönen,/ Wie zu der Zeit,/ Wo all' mein Sehnen/ Nur ihr war geweiht./ O weile, weile, schweigende Nacht,/ Liebeslust, genossen kaum./ Glück und Traum,/ Alles verrinnt, wenn der Tag erwacht" (Putlitz et al., 1852, p. 10).

pria vida. José se reúne aos dois, pois quer fugir de Zigaretta, sua mulher, que apareceu em Sofala, depois de ele lhe haver fugido em Lisboa.

Uma vez em Lisboa, Camões reza e convida Indra a rezar também. Encontram-se com José, que os adverte do perigo que estão a correr, pois o poeta é procurado como desertor. Indra diz que garantirá o sustento cantando com sua cítara.

D. Sebastião, acompanhado de Luís Gonzaga Camera, seu tutor (personagem saída da fantasia e da ignorância de zu Putlitz), anda pelas ruas de Lisboa, onde é assediado por muitos mendigos a quem distribui esmolas. Ouvindo a cítara e versos de Camões, diz a Fernando, seu amigo, que quer percorrer a cidade à noite, para desfrutar da música. Nisso, encontram José, que vem tocando e cantando os versos camonianos e os convida a ir, à noite, apreciar os cantos que se fazem na praia, aos quais comparecem belas mulheres.

D. Sebastião manda fechar o porto e, disfarçado, dirige-se até lá. Mas por uma outra ordem sua, o porto é patrulhado à procura dos barcos que vêm de África, porque num deles pode estar o desertor (Camões). Entre os que fazem parte da patrulha, está Pedro, o mesmo que em Sofala se apaixonara por Indra. D. Sebastião acaba ferido e Fernando leva-o à casa mais próxima: a de José, onde já está Camões. Este procura ajudá-lo, sem perceber que é o rei, chamando Indra, cujos dotes musicais e a beleza certamente aliviarão as dores do ferido. Mas D. Sebastião, que estava apenas desmaiado, acorda e canta esta ária:

Quando aturdido, em dor mergulhado,
 Meu espírito profundamente dormia,
 De bela mulher o brilho encantado

Rasgou a noite como por magia.
Suave, suave, feitiço espalhando
O som dessa voz doce me acordou.
A meu lado, minha dor suavizando,
Um ser divinal ante mim assomou.
Se viste a jovem que estava a meu lado –
E, quando acordei furtiva fugiu,
Então ela existe, não é devaneio.
Ajuda-me a encontrar a bela que partiu,
Voltar a vê-la é todo meu anseio¹⁰.

Assim, apaixonado por Indra, deseja vê-la. Ela, entretanto, está a cantar noutra espaço, onde surge Pedro, que a reconhece e diz que veio de África atrás dela. Acusa-a de ser feiticeira, afirmando que o rolo de papel que a moça tem à cintura (o poema de Camões) são fórmulas de bruxedos. Por isso, ordena aos soldados que lho tirem. Mas aparece D. Sebastião a quem Indra confia o papel. Pedro, sem perceber que é o monarca, desafia o rei para um duelo. Chegam, porém, Fernando, Camera e o séquito, que fazem Pedro parar, explicando tartar-se de D. Sebastião. O rei ordena a Indra que vá para casa e promete devolver-lhe o rolo de papel (em que está o poema).

No terceiro ato, batem à porta da estalagem lisboeta de José. É Zigaretta que volta de África, à procura do marido, ves-

10 "Als betäubt und schmerzumfangen / Tief mein Geist im Schlummer lag, / Holder Schönheit lieblich Prangen / Wunderbar die Nacht durchbrach. / Leise, leis' und Zauber tönend / Weckt des Wortes Klang mich lind, / Und da stand, den Schmerz versöhnend, / Vor mir hold ein Himmelskind" (Putlitz et al., 1852, p. 10).

tida de marinheiro. A seguir, surge D. Sebastião (em quem José vê o ferido da véspera) à procura da indiana que o encantou. Indra, ouvindo-lhe a voz e imaginando que ele vem devolver o poema, dirige-se ao rei, que diz-lhe querer conhecer o nome do autor daqueles versos, faz uma declaração de amor à jovem e lhe oferece a partilha do poder, coisa que ela não aceita. Nesse ínterim chega Pedro que denuncia a presença de um desertor naquela estalagem. O rei ordena a busca e a execução desse homem. Indra, então, pede socorro ao rei, em troca de seu amor. No entanto, Pedro afirma que, não sendo cristã, a moça não pode casar com D. Sebastião. Indra reza, então, as orações que sabe e diz que foi Camões quem lhas ensinou. O rei manda tirar os grilhões do poeta; Pedro submete-se à vontade real e o Coro canta, encerrando a ópera:

Ante o sacro trono da poesia, em reverença,
 Se curva perante o poeta a cabeça coroadá.
 E ao mártir é ora paga a recompensa
 P'la ventura há muito roubada¹¹.

Se as partes cômicas intencionais da peça ficam por conta dos quiproquós entre Zingaretta e José, tanto em Sofala (onde aparece como mulher, mas com o rosto coberto por um véu) quanto em Lisboa, onde vem camuflada de marinheiro, não podemos deixar de nos referir ao riso que poderiam causar a um espectador, que conhecesse a biografia de D. Sebastião e os versos de Camões, os anacronismos de

11 "Und huldigend vor der Dichtung heiligem Thron/Beugt vor dem Sängersich des Königs Haupt, / Und ihm, dem Dulder endlich wird der Lohn / Für Glück, das ihm so lang geraubt" (Putlitz et al., 1852, p. 68).

zu Putlitz. No entanto, *Indra* fez sucesso: depois de Viena, foi apresentada em Frankfurt (16/2/1853), Berlim (22/3/1853), Budapeste (21/1/1854), Praga (22/2/1854), Riga (25/10/1855), Amsterdam (2/12/1855), Helsinque (9/8/1855), São Petesburgo (8/5/1857) e Moscou (19/10/1866). Em 16 de fevereiro de 1892, foi levada à cena no Stadt-Theater de Würzburg. Seguiu ainda o texto de zu Putlitz, acompanhado pela música de von Flotow. Mas, para chamar a atenção do público, que pagaria de 1 coroa e 20 bf a 80 coroas para assisti-la, *Indra* ganhara, num cartaz por nós encontrado, um epíteto “apelativo”: *das Schlangenmädchen*, isto é, a moça das serpentes, numa alusão ao fato de fazer dançarem as cobras com a sua música.

4. Em 1878, *Indra* sofrerá nova ampliação e mudará de nome. A. de Lauzières-Thémines transforma-a em *Alma, L'Incantatrice*. Colocada novamente em prosa, tem quatro atos ao invés de três, continua a ser uma “ópera romântica”, embora carregando ainda uma série de momentos cômicos não projetados pelo autor do libreto, mas derivados do seu desconhecimento da Literatura e da História. É mostrada ao público em Paris, no Théâtre des Italiens, a 9 de abril daquele mesmo ano de 1878. Griselda/*Indra*, agora *Alma*, é vivida por Mlle. Albani, enquanto D. Sebastião, por M. Verger; Camões, por Nouvelli, e José, por Ramini. Sanz encarna o papel de Zingaretta. Pedro, Silveira, Fernando, Kubli (chefe da trupe de cantoras) são também personagens, mas o texto impresso pelos editores Léon Secudier e Calman Lévy não nos fornece seus nomes. Senhores, oficiais, povo, marinheiros, bailadeiras são as outras personagens que A. de Lauzières acrescenta.

O espaço escolhido para o primeiro ato é, agora, Goa. Mais uma vez, na estalagem de José, encontram-se diversos oficiais

e marinheiros bebendo. Comentam a infelicidade de José se haver casado com uma espanhola bonita, que encontrou ali em Goa; ela canta e dança com um tamborim, mas afinal é um demônio em figura de gente; só quer luxo, toaletes. Enquanto conversam, entra um grupo de bailadeiras, acompanhando-se de sistres e crótalos, e José chama atenção dos que estão na estalagem para a beleza de Alma, a rainha das dançarinas; ao que imagina, está enamorada de um soldado seu hóspede.

Alma canta. Camões sai da estalagem e fala com ela; elogia-lhe a forma doce de cantar. Pede-lhe que entoe o canto dos lamentos, que é também o canto de sua própria dor (cf. Saint-Georges et al, 1878, p. 17), isto é versos semelhantes aos que Indra, na peça de zu Putlitz cantava e que também não são, na realidade, da autoria do grande poeta português do Renascimento. Bem ao gosto romântico, eles falam da pátria distante, numa espécie de canção do exílio. Os oficiais oferecem à Alma uma coroa de flores. Ela, porém, deposita-a aos pés do poeta. Ouvindo que aquele homem é Luís de Camões, os presentes saúdam-no. O poeta recupera o ânimo, como no texto de zu Putlitz, mas alguns entretuchos são diferentes: Kubli, a chefe da trupe, negocia com Silveira, um dos oficiais, um encontro com Alma, enquanto Camões combina um encontro com a moça, à noite, na própria estalagem. Zingaretta, vinda do mercado (não mais chegada de Lisboa), mostra sua irresponsabilidade: abasteceu-se pelos “doces preços” que lhe fizeram os mercadores, “questão de economia”, diz ela ao marido, justificando os beijos que deu aos comerciantes e deles recebeu. Os quiproquós desapareceram. Aliás, *Alma l'Incantatrice* não é mais denominada ópera cômica, mas apenas ópera.

Os amigos de Camões, nessa nova versão, é que se cotizam pagando-lhe a viagem de regresso a Portugal. Mas é

novamente Camões que compra de Kubli a liberdade de Alma (dessa vez com o dinheiro que lhe deram os amigos). Também, nessa nova versão, José quer fugir de Zingaretta, e vai com Alma e seu amado para Lisboa.

O segundo ato mostra o poeta e Alma chegando a Lisboa em pleno Carnaval. Camões compõe e recita novos versos ao gosto romântico:

Oh pátria amada,
Cidade abençoada,
Meu fervoroso amor,
O génio adormecido
De novo desperte ousado;
Novo ardor
Por ti sinto no coração.
Lisboa amada,
Esta alma abençoada
Alegre é puro ouro
Tal como era então.
Banir a tristeza,
Oh chão (terra) prazer,
Tu sabes (conheces) do meu coração.
Ou solo (terra) natal
Ou solo (terra) amor meu
Meu fervoroso amor!¹²

12 “O patria diletta,/ Città benedetta,/ Mio fervido amor/ Il genio sopito/
Ridestasi ardito;/ Novello l’ardor /Per te sento in cor./ Lisbona adorata,
Quest’alma beata/ Allegra è pur or,/ Siccome era allor./ Bandir la mestizia,
O suol di delizia,/ Tu sai dal mio cor./ O solo natio,/ O solo amor mio,/ Mio
fervido amor!” (Saint-Georges et al., 1878, p. 35-36).

Também apresenta Camões e Alma, juntamente com José. A moça revela ao estalajadeiro que um homem a seguiu na noite anterior, quando foi cantar para ganhar o seu sustento e o de seu amo. O poeta ignora o acontecido.

D. Sebastião canta, como em *Indra*, um bolero (!) e também está brincando no Carnaval (!). Na estalagem, encontra José e Zingaretta, que se propõem a explicar o Carnaval ao estrangeiro que ele se diz. Enquanto isso, o rei revela que ama a dança, a alegria e os gracejos, a embriaguez, o amor, e pede que lhe sirvam vinho da Madeira. Como em *Indra*, Zingaretta apresenta ao rei o cigarro e ensina como se fuma. Depois, sugere que o rei beba com aquele “homem galante”, que José explica a D. Sebastião ser um bravo militar. Dirigindo-se diretamente a Camões, D. Sebastião sugere que bebam ao rei. Este, porém, recusa-se, dizendo-o um “jovem tolo”. D. Sebastião sugere que o rei pode estar por perto e fala que ele acaba de dar anistia completa aos condenados. Camões, então, resolve beber à saúde do jovem monarca. E entra em confidências: revela que não precisa gozar o Carnaval, porque não tem outro desejo senão respirar os ares de sua terra natal e aí ficar para sempre; revela também que tem um amor, que o seguiu sempre e partilha com ele alegrias e dores; que vai beber à saúde do soberano pela graça que este concedeu aos infelizes, a começar por ele.

D. Sebastião também acaba por confidenciar a Camões que tem uma paixão, mas sem esperanças: uma bela mulher, de voz encantadora, que ele viu uma noite, mas que parecia ter-se evaporado. Entretanto, aparece Alma. D. Sebastião diz que reencontrou o seu tesouro; Camões, que aquela mulher é o seu tesouro. Alma afirma não conhecer o homem que está com o poeta, mas o rei dela se aproxima e convida-a a

segui-lo. Alma recusa, mais uma vez, e Camões ameaça matar o rival se ele a tocar, acabando por feri-lo. Alma propõe a Camões que fujam.

Entram D. Fernando, senhores e povo. Ao ver o rei ferido, o nobre quer encontrar o malfeitor e matá-lo. D. Sebastião, porém, um fanfarrão nessa peça, canta de novo um bolero e diz que aquela noite é dedicada ao prazer e à folia.

O último ato apresenta Alma, que sonha continuar a ganhar o sustento com sua voz e as canções de Camões nas noites de Lisboa, enquanto o poeta permanece num esconderijo. No entanto, ouve ruído de mascarados que se aproximam. Surge D. Sebastião, seguido de cortesãos. Toma um bandolim e começa a cantar um bolero que fala de Pedro, um cocheiro galante, que preferia o ouro de Carmem, a bela Inês, que acabou por se consolar dançando no Prado e arranjando três pretendentes (é de, mais uma vez chamar a atenção para o fato que, apesar de esta ópera não se propor cômica, acaba por sê-lo pelos desconhecimentos históricos e geográficos do autor).

Aparece José, que reconhece em D. Sebastião aquele que foi ferido em sua casa. Fala ao rei do homem que o feriu, um soldado, para quem pede uma graça. O rei, porém, dizendo-se misericordioso, diz ter um ministro muito severo, a quem não quer falar de clemência, pois a lei está acima do rei.

Camões acaba preso. Alma, mais uma vez, pede a misericórdia do rei, que não a concede. A moça revela, então, ao monarca, quem é o homem que o feriu. Diz que a História confrontará os dois nomes e conclama o povo a saudar o poeta, glória de Portugal. Também convida o rei a saudar o seu cantor, cuja glória irá torná-lo imortal.

5. Levada a Londres, no Covent Garden, em 9 de julho de 1878 e a Berlim, em 1879 (com o título de *Alma*, e nova tradução para o alemão – agora de Alfred von Wolgozen), a peça continuou fazendo sucesso. É verdade que a versão feminina do escravo de origem exótica foi tomando novas formas, entre elas a de bruxa, como nos mostra o título *Die Hexe*, com que o texto de *Indra* é reposto novamente em alemão, percorrendo Posen (21/11/1882), Cassel (21/11/1883), Berlim (Louisenstadt Theater, 12/7/1884), Basle (6/11/1889), Leipzig (18/9/1892), Reval (1896), Coburgo (22/11/1901), Elberfeld (outubro de 1902). Também é verdade que D. Sebastião ganha contornos diferentes daqueles que a história lhe deu. Mas Camões, apesar de ter mudado os seus versos e de aparecer como rival do rei, continua a ser o grande amante, castigado sempre em função disso, mas, sobretudo permanece, embora com versos que não são seus, o grande poeta, glória da poesia portuguesa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARNOTO, Rita. “Retratos femininos na poesia de Camões”. Vítor Aguiar e Silva (coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho, 2011, pp. 851-854.
- PUTLITZ, Gustav zu & FLOTOW, Friedrich von. *Indra*. Romantische Oper in drei Aufzügen. s.n.t., 1852.
- SAINT-GEORGES, M. de & FLOTOW, M. *Alma, L'Enchenteresse* (opéra en quatre actes adapté a la scène italienne par A. de Lauzières). *Alma, L' Incantatrice* (opera in quattro atti adattata alla scena italiana da A. de Lauzières). Paris/Parigi: Léon Scudier Éditeur/Calman Lávvy Éditeur, 1878.
- SAINT-GEORGES, M. de & FLOTOW, M. *L'Esclave de Camöens*. Opéra-comique en un acte. Paris: Beck, Éditeur, 1843.
- SAINT-GEORGES, M. de & VAN DER LOES. *L'Esclave de Camöens*. Opéra-comique en un acte. Haya: Librairie Van Tetroode.

NAS DOBRAS DE UM *PATER CERTISSIMUS*: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS DO PODER NO REINO DE GONÇALO M. TAVARES

Maria da Graça Ribeiro da Mata dos Santos

CEL – Universidade de Évora, Portugal

1. O REINO

A possibilidade de existência de um reino de Gonçalo M. Tavares não ocorre apenas por via da apropriação do nome da Série – *O Reino* – de quatro cadernos, também conhecidos pelos Livros Pretos do autor. Com efeito, a intenção metafórica presente na expressão “reino de Gonçalo M. Tavares” pretende substituir o termo canónico obra pela amplitude de um espaço cuja extensão não consiste apenas no número de livros, ou cadernos, publicados (à data trinta e oito), nem tão pouco pela organização cartográfica nas atuais dezasseis Séries,¹ mas sim na supremacia de um enunciador cujo poder

1 A dispersão pelas Séries mostra a vontade de catalogar e ao mesmo tempo de deixar em aberto as atuais dezasseis possibilidades de arquivar os textos; o número de Séries tem vindo a aumentar e em algumas circunstâncias a própria designação tem sido alterada. De 2001 a 2006 são criadas dez Séries (Investigações, O Bairro, O Reino, Teatro, Bloom Books, Poesia, Arquivos, Estudos Clássicos, Canções, Enciclopédia); existe um hiato entre 2006 e 2010, em que os textos fazem parte de Séries já existentes; de 2011 a 2017 surgem mais 6 Séries (Cidades, Epopeia, Cinema, Atlas, Diálogos e Mitologias).

discursivo atira o leitor para intermináveis possibilidades de refletir o mundo, no limite o seu próprio reino.

Num universo diegético marcado pela virilidade, destacaremos a inexistência de vínculos afetivos com a mãe, ao mesmo tempo que, num deslocamento, a roçar o patológico, surge materializada uma desmesurada ligação à figura paterna. Estamos no plano da deriva ontológica, pois a relação dos protagonistas masculinos com o outro, em particular com a mulher, dá corpo a um solipsismo de cariz social e moral que, através da intensa focalização nas personagens fortes masculinas, seja a principal, seja o respetivo progenitor, exponencia a racionalidade levada ao absurdo, inviabilizando a concretização do humano.

O ADN educacional destas personagens masculinas, Busbeck de *Jerusalém* (2005), Buchmann de *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007) e Bloom de *Uma Viagem à Índia* (2010), encontra-se marcado pelos genes viris, sobretudo de caráter militar e político, ao mesmo tempo que, no plano elocutório, o ténue lugar feminino se vê retraído, por vezes numa ausência acintosa, outras em que a presença fortuita da mãe, e da mulher em geral, emerge num ambiente de hostilidade masculina. Encontramo-las no silêncio de um limbo, quer familiar, quer social, ou ainda em experiências físicas e psicológicas diminuidoras da sua dignidade, por exemplo na loucura e na prostituição.

Assim, a escassez de lugar narrativo, ou a intensificação de aspetos negativos no feminino, neste reino de homens poderosos, começa a animar o questionamento da formulação da lei romana reproduzida por Freud: *Mater semper certa est, pater nunquam*. Para Freud, a incerteza do pai real resulta do facto de ser ele que transmite a incerteza da existência, o limite

existencial do humano, i.e., a morte. Em concreto, para as crianças Theodor, Lenz e Bloom (este último menos), a saída de uma cadeia de onipotência capaz apenas de reproduzir o modelo não se deu, instalando-se, por isso, a certeza que se descobre fechamento.

Apesar de nos três cadernos surgirem numerosos indícios que inibem a suspeição, ainda que simbólica, da certeza da origem paterna de Busbeck, Buchmann e de Bloom, constituiu-se, porém, *Aprender a rezar na Era da Técnica (ARET)* como texto-referência nesta abordagem enquanto *Jerusalém* e *Uma Viagem à Índia* serão tidos como suporte do que nos interessa sublinhar.

2. O REI

Nos dois cadernos de ficção de maior fôlego (*ARET* e *Uma Viagem à Índia*) o ponto de partida é o pai – Frederick Buchmann/John Bloom. Na realidade, um por excesso de presença, outro por ausência (Bloom matou o pai), ambos estão na origem de uma viagem “parada e fulgurante”, conforme Eduardo Lourenço, no prefácio de *Uma Viagem à Índia*, tão bem sintetizou.

A figura basilar do pai e da mãe, na ficção tal como na realidade é de múltiplas formas chamada a entalhar uma moldura ontológica para o ser que geraram. Também o nome, a primeira marca dizível do homem instaura o discurso de si, fundando o identitário e contribuindo para a perpetuação do elo geracional. No entanto, a atitude com que cada um, *a posteriori*, incorpora o nome de família na sua identidade, patenteia o orgulho transmitido pela geração anterior, ou *a contrario*, o peso, o constrangimento e, de alguma maneira, a desconstrução de si. Para o ilustrar, Miguel de Unamuno

expressa a importância do nome da seguinte forma: “Ao nome sacrificamos não só a vida, mas também a felicidade” (2007: 51).

Com efeito, a errância nesse quadro labiríntico de construção de si, à semelhança de um Teseu que se vê privado do fio, destrói qualquer eventualidade de os três protagonistas (de *Jerusalém*, *ARET* e de *Uma Viagem à Índia*), que herdaram dos pais um apelido iniciado pela letra B (Busbeck, Buchmann, Bloom), encontrarem o amor de uma qualquer Ariadne; também não será no sentimento filial que se encontra a saída para uma bem sucedida experiência identitária. Ressalva-se que o desnorde afetivo poderia não ser necessariamente da ordem do infortúnio, considerando que essa deriva poderia viabilizar caminhos para a aprendizagem, para o conhecimento; contudo, este tipo de orfandade, que se encontra no conjunto da obra de Gonçalo M. Tavares, por via da obliteração do amor maternal, vem expor ainda mais a fragilidade das personagens que, paradoxalmente, dominam a ação.

Analisada a tessitura do discurso modalizante,² encontramos uma hiperfocalização omnisciente do narrador, que concentrada no percurso solipsista das personagens masculinas, vai afunilando o espaço e tempo diegéticos. E se o caráter temporal da experiência humana, tal como Paul Ricoeur (1994) postula, está na origem, quer da identidade estrutural da função narrativa, quer na exigência da verdade de toda a obra narrativa, em *ARET*, o tempo, articulado de modo narrativo, acaba por se tornar “tempo humano”, isto é, por mais estéril e cruel que seja a relação interpessoal, o

2 De acordo com Lopes e Reis (2007, p. 350), este discurso conjugado com a focalização interna confere verosimilhança à vivência subjetiva das personagens.

tempo humanizado deixaria margem para um cabal processo de autoconhecimento, porém, também aqui tal não ocorre.

Ainda para Ricoeur, a narrativa só é significativa quando “esboça os traços da experiência temporal” (1994, p. 15); ora, em *ARET* encontramos nas suas três partes – Força, Doença, Morte – uma medida temporal rítmica dada pela omnisciência do narrador, umas vezes abreviada, outras distendida para, no final, asfixiar a existência do protagonista. É assim que a cidade, considerada aqui como o amplo espaço político, corresponde ao primeiro momento, Força; o hospital onde é operado e a casa para onde regressa, ao segundo momento, Doença; e, finalmente, a cama onde Lenz, enclausurado no seu corpo, sem conseguir comunicar, morre. De resto, estas características, sob diferentes formas, sucedem-se também em *Jerusalém* e em *Uma Viagem à Índia*, prendendo as personagens num processo que deveria ser de crescimento, mas que se revela de angústia existencial.

A instância narrador, ora pela via diegética, ora de forma intradiegética, surge tão intensa quanto disseminada, apresentando, não raras vezes, a voz *off* do protagonista. Surge daqui uma acentuada função ideológica – do narrador – como que a colmatar a escassez de elementos ficcionais, ou seja, numa certa ausência da função narrativa, é na proliferação das reflexões e solilóquios das personagens principais masculinas, num discurso em que a racionalidade é levada ao extremo, que se distingue a voz narrativa. A explicação para esta situação de “monopólio” do narrador e do seu caráter deliberado é dada por Gérard Genette (1984) quando afirma que autores como Dostoiévsky, Tolstoi, ou Thomas Mann têm mesmo deslocado para certas personagens a tarefa do comentário e do discurso didático, transformando algumas cenas

“em colóquios teóricos” (1984, p. 256). Esta característica vem enquadrar não apenas a supremacia da voz narrativa, acentuada pela focalização interna, mas também contribuir para o entendimento de processos discursivos como a hibridez que mescla narrativa e ensaio. Assim, no *corpus* selecionado para este trabalho, e de uma maneira geral em toda a produção de índole narrativa de Gonçalo M. Tavares, encontramos uma forte imposição ideológica que se sobrepõe ao enredo.

Importa, então, sintetizar a forma como o nome e a imagem do pai se revela incorporada na identidade da personagem de *ARET*. Lenz nasce numa família com o significativo apelido Buchmann (homem-livro) em absoluta harmonia com o facto de, quer ele, quer o irmão Albert Buchmann, serem leitores e herdeiros de uma vasta cultura justificada pela robustez da biblioteca paterna. A hegemonia de Lenz começa a esboçar-se a partir desse formato primordial que é o nome Buchmann, ao ponto de o conflito de identidade apenas deixar de o atormentar depois da morte do irmão. O seu sentimento de devoção, relativamente ao nome de família, impede-o de aceitar, não só a sua partilha, “Quem tinha o direito de usar o nome de família? [...] Um nome não se pode dividir” (2007, p. 70), como também o facto de ser o “*segundo Buchmann*” (2007: 71). Deste modo, será com regozijo que, depois da morte do irmão (o primogénito), Lenz Buchmann, após refazer a sua biblioteca com todos os livros que o pai oferecera ao irmão, assume a condição sempre desejada de filho único de Frederich Buchmann. É assim que

Rodeado por uma biblioteca reconstituída e feliz, e só incompleta porque tem apetite de mais e não porque lhe falte algo, ao final da tarde, um dia apenas depois do enterro insignificante do seu

irmão Albert, Lenz pensou no pai e chorou; esquecendo naquele momento que era o forte Lenz, o único filho que guardava na mão a marca da arma do militar Frederich Buchmann. (2007, p. 131)

Anos mais tarde, apenas quando ordena apagar o nome do irmão da placa de bronze da família, Lenz se sentirá, finalmente, na forte posição que sempre idealizou.

Lenz Buchmann pediu a Gustav algo extremamente difícil dadas as características do material: pediu-lhe que eliminasse daquela placa de bronze um dos nomes – o do irmão, Albert. Que apenas ficasse o brasão da família, o nome completo do pai – Frederich Buchmann, o da mãe e o seu: Lenz Buchmann. Como se ele tivesse sido filho único. (2007, p. 278)

Finalmente, já moribundo, num ato de desespero e numa corrida contra a perda de memória, Lenz tentará reter o nome completo do pai que, de forma obsessiva, vai lendo repetidamente até ao limite do cansaço.

É então neste contexto que a referência desproporcionada ao nome do pai, sendo reveladora do amor cego pelo progenitor, exclui a experiência do amor materno, pois a aproximação ao pensamento e posição do pai no mundo, a necessidade constante de validação das suas ações e a manifestação da devoção que os solilóquios deixam a nu, são condições de tal modo enraizadas na composição da personagem que excluem o lugar e o tempo maternais.

Esta identificação não implica que Lenz seja igual ao modelo-pai e, embora estejamos na presença de uma ancoragem na corporeidade do símbolo, ela dá-se no processo

discursivo, um lugar inconsciente. A este propósito, Lacan diz-nos nos *Escritos* (1998) que é “no *nome do pai* que se deve reconhecer o suporte da função simbólica, no sentido em que é ela que identifica o sujeito com a imagem da lei (1998, p. 279). Na verdade, a todo o momento emerge a voz de comando do pai, a força motriz da ação de Lenz Buchmann que se obriga, mesmo, a encontrar uma lógica racional para aquele molde em que Frederich Buchmann o encerrou, de tal forma que

Lenz sempre interpretara simples ideias do pai sobre o mundo como declarações inequívocas ou mesmo ordens. E mais perto estaria Lenz de deslocar o mundo para que este ficasse na posição exata apontada pelo pai do que dizer que o pai se enganara. (2007, p. 111)

Desmontar esta aceitação irracional das ideias, ou lições, paternas será, em primeiro lugar, confirmar a “adoração desproporcionada” (2007, p. 70) e “a ligação, quase inumana” (2007, p. 354) de Lenz à figura do pai, não apenas como resultado previsível de um vínculo afetivo, mas na confirmação da eficácia do modelo ideológico assente na autoridade em forma de programa educativo; em segundo lugar, será evidenciar a sacralização da figura paterna como se o protagonista encontrasse no progenitor uma referência divina para o reino da técnica.

O caráter submisso de Lenz Buchmann relativamente ao pai é evidenciado logo no início da ação de *ARET* com a cena de violação da criada; adolescente, Lenz aceita a ordem do pai que o obriga a “fazer” a empregada, isto é, a violá-la, na sua presença. Esta relação, em que o sexo é manifestação extre-

mada de violência e de poder, vai sendo recuperada ao longo da narrativa. A identificação e a comparação com o pai, quer na ação do protagonista, quer por via dos seus solilóquios, valida a herança paterna: “Entre ele e o seu pai, Frederick: seria Lenz *mais culto* na relação com a sua fome, revelaria melhor capacidade para dirigir a sua excitação sexual?” (2007, p. 193). Na sequência disto, a vida sexual de Lenz-adulto vai caracterizar-se pela necessidade de acoplar com a mulher, Maria Buchmann, na presença de outros indivíduos do sexo masculino e cuja indigência lhe possibilita uma intensidade de satisfação perversa na medida em que os tortura, privando-os de comida e obrigando-os a olhar para a cena que se desenrola na cozinha.

Em conformidade com o poder ostentado nestas situações, no caderno *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013a, p. 78), Tavares parte da definição de Gilles Deleuze (1987, p. 101) para destacar dois tipos de poder: o de afetar e o de ser afetado, o primeiro que influencia, funciona e emite, e o segundo aquele em que interpretamos, isto é, o poder para ser influenciado, a disponibilidade para sofrer mudanças e para aprender. Nesta circunstância, tal como o pai fizera como observador, Lenz sujeita os mais fracos, não chegando a sofrer qualquer influência. Interessa aqui recuperar o título da sequência inicial do romance, “Aprendizagem”, cuja alusão à experiência no quarto da criada, deixaria antever um sujeito que aprende. Porém, o artifício paratextual traz consigo uma ironia provocatória porquanto a abertura do romance assenta num equívoco, ou seja, a possibilidade de um *bildung*, enquanto processo de maturação do humano. Trata-se apenas de um falso indício que, a ser premonitório, enquadraria uma aprendizagem, sim, mas do desumano.

O mentor de Lenz, o pai, um ex-militar que estabelece hierarquias afetivas e que castiga os filhos quando estes não aprendem as suas lições, é aos olhos do filho um juiz cujo poder substitui qualquer desígnio divino para além dele, pois apesar de morto vai mantendo a sua onnipresença no quotidiano do filho.

O que estará a pensar de mim o meu pai?, murmurava muitas vezes, Lenz, depois da sua morte, nos momentos precisamente em que o dia parecia abrir uma cortina e o sol surgia, como se fosse ao mesmo tempo uma voz de comando capaz de unir todas as coisas debaixo de si e o ponto de discórdia inicial. O que pensará ele de mim? (2007, p. 121)

Ora a vontade de Lenz segurar a seu lado a figura tutelar, ainda que fisicamente ausente, com o objetivo de validar o seu poder, parece circunscrever um quadro patológico, ou mesmo psicopático centrado na dinâmica forte-fraco, nomeadamente quando após ter sido criminalmente ilibado pela morte do louco Rafa,³ Lenz chega a pensar que o pai “poderia estar orgulhoso: o seu filho estava no mundo dos fortes e estava nele livre” (2007, p. 250).

Esta imagem simbólica da instância paterna em *ARET* mostra traços de um complexo de Édipo invertido, já que é no excesso do amor pelo progenitor do mesmo sexo que

3 Lenz assassina a mulher Maria Buchmann e Rafa (chamado para assistir à cena de sexo) quando este se pretende substituir a Lenz. Na sequência disto, Lenz Buchmann informou as autoridades de que Rafa fora apanhado em flagrante a roubar e que tinha atirado sobre a sua mulher, justificando assim a sua própria ação como legítima defesa.

a hostilidade para com o progenitor do sexo oposto se irá desvelar. Vindo reduzir o complexo de Édipo a uma função simbólica, ainda Lacan (2012b) fala da intervenção do pai sob a forma de lei quando o situa no plano do mito como “metáfora”, ou a “metáfora paterna”. À semelhança de Freud, Lacan enfatiza também que o pai deve mostrar as suas falhas, possibilitando ao filho ir além dele; ora este processo só se verificaria se o filho tomasse o pai como um instrumento a ser usado e ultrapassado, e, como já foi exposto, Frederich Buchmann, para o filho, não tem fragilidades, como se fosse o Deus-Pai freudiano, por isso Lenz irá manter o pai nesse lugar sagrado. Desta forma, não abandonando a fase da submissão, Lenz não se autonomiza como sujeito do seu próprio desejo. A insegurança e o medo tomam conta da personagem cujo maior obstáculo ontológico se evidencia na fragilidade das relações pessoais.

Regressando à infância e adolescência de Lenz, verifica-se que esses momentos terão sido um laboratório propício, ou mesmo instigador, para o desenvolvimento de competências antissociais de que a consciência pela igualdade e o respeito pela diferença ficaram excluídos. Sendo certo que à educação deverão ser acrescentadas outras influências como o meio, o determinismo genético, bem como a própria formação científica, ainda assim, é o resultado desta conjugação bio-psico-social que acaba por chamar a atenção para alguns traços de neurose e, mesmo, de psicose desta personagem. A ilustrá-lo, leia-se:

Lenz Buchmann, que nascera já com os genes dominados pela lucidez, aprendera depois, pela medicina, a reservar uma certa distância em relação ao sofrimento do outro, distância essa

que poderia, por outras pessoas, ser classificada de *incapacidade de empatia* ou mesmo *perversidade*; ou podia simplesmente ser entendida enquanto puro profissionalismo. (2007, p. 221)

Sobressai, então, a formação do protagonista, nos termos de Luís Mourão (2008), um não-herói, cujo percurso de aprendizagem do desumano é bem sucedido. Será no tédio, para o qual são remetidas estas personagens narcísicas, que se vê exponenciada a desconstrução de uma vida afetiva, facto que não deixa de estar vinculado ao universo extradiegético quando se atenta nas sociedades contemporâneas marcadas pela superficialidade das relações. O desligamento dos outros e do mundo, a que já Heidegger (2005), ao falar da passagem do *humanitas* ao *animalitas*, se referira como entidade instigadora do tédio, deixa o humano desabrigado da sua essência. Na obra de Tavares, o caderno com o título *Animalescos* (2013b) confirma de forma evidente esta queda do humano no automatismo animal que Agamben (2012a), num quadro de análise existencial do ser, conclui ter sido introduzido pelas tecnologias políticas, o que explicaria parcialmente a ideologia de *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

3. O OUTRO

Marcados pelo período pós-Auschwitz, com a conseqüente dissolução do humano, os dois romances (*Jerusalém e ARET*) e *Uma Viagem à Índia* são textos que deixam a nu a falência emocional e a eliminação de ações resultantes da relação afetiva das personagens. Consideradas as relações sexuais em bordéis (*Jerusalém, ARET, Uma Viagem à Índia*), a necessidade de levar mendigos para assistir às cenas de sexo com a mulher (*ARET*), a própria ausência da procriação (*Jerusalém, ARET,*

Uma Viagem à Índia), a misoginia, o movimento de atração/repugnância pelo sexo feminino, é nítido que estes protagonistas carregam uma irrevogável exclusão de qualquer gênero de ligação com o outro ao mesmo tempo que espelham o tempo histórico em que vivem. A ligação ao próximo, o envolvimento afetivo, enquanto estado ligado ao bem, revela-se impossível no quadro da racionalidade e da indiferença de todos relativamente a todos.

Espelhando o homem potencialmente narcísico das modernas sociedades ocidentais, o desejo, na sua inclinação natural para a procura do prazer e da satisfação pessoal (seja sexual, seja profissional), a par da crença na técnica constituem-se premissas de desagregação da empatia com o outro, ao mesmo tempo que alavancam o movimento solitário do protagonista. Nesse percurso, o narrador vai-nos dando conta do apagamento do outro, ou nos termos de Byung Chul-Han (2014a), da “erosão do *outro*”. Este processo, associado “a um excessivo e ensimesmado narcisismo do mesmo” (2014a, p. 9), resulta numa desastrosa situação: o inferno do igual. Diz o autor:

A atual cultura de um constante igualar não permite negatividade do *atopos*. Comparamos continuamente tudo com tudo, e assim tudo nivelamos a fim de tornar tudo *igual*, uma vez que precisamente perdemos a atopia do outro. [...] A diferença é uma positividade, no que se contrapõe à alteridade. Hoje, em todos os lados, a negatividade desaparece. Tudo se achata de modo a poder tornar-se objeto de consumo.” (2014a, p. 10)

Han, de forma muito breve, faz assim referência à importância da atopia socrática. Já Barthes em *Fragmentos de um*

Discurso Amoroso (1977), na entrada “Atopos”, define que “o ser amado é reconhecido pelo sujeito apaixonado como ‘atopos’, quer dizer, inclassificável, de uma originalidade sempre imprevista” para, de seguida, partindo do filósofo Michel Guérin, completar com o conceito:

A *atopia* de Sócrates está ligada a *Eros* (Sócrates é cortejado por Alcibíades) e a Torpedo (Sócrates eletriza e paralisa Menon). É *atopos* o outro que amo e que me fascina. Não posso classificá-lo, pois ele é precisamente o Único, a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo. É a figura da minha verdade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros). (1977, p. 25)

Ao atribuímos um lugar ontológico ao conjunto das personagens Theodor e o pai Thomas (*Jerusalém*), Lenz e o pai Frederick (*ARET*), Bloom e o pai John (*Uma Viagem à Índia*) – apenas para citar as personagens masculinas centrais das obras selecionadas –, somos confrontados, como anteriormente referido, ora com mecanismos de destruição perversa do outro, ora com a anulação consciente da sua identidade; mesmo a narrativa do relacionamento destas personagens com a mulher, sendo apenas sexual, remete para o plano da coisificação, para o uso e o abuso que acentuam o sentido de ruína ontológica.

O sujeito narcísico, diz Han, “não é capaz de reconhecer o outro na sua alteridade, nem de o reconhecer na alteridade”, havendo apenas lugar para “significações onde [...] se reconhece a si mesmo”. Ainda segundo o autor, este sujeito é semelhante a “uma sombra [...] que deambula por todo o lado, até se afundar em si mesmo” (2014a, p. 10). Muito

próximo desta afirmação poderá estar o embotamento das personagens: (i) em *Jerusalém*, Theodor termina humilhado pelos seus pares, relativamente ao trabalho pretensamente científico cujos “disparates religiosos” lhe mereceram, pela comunidade científica, o conselho para se internar no Hospício Georg Rosenberg, onde, aliás, já internara a mulher Mylia; (ii) em *ARET*, Lenz, o médico competente que odiava a doença, assiste à sua lenta degradação, lamentando não ter a força física suficiente que o pai tivera para se suicidar; (iii) finalmente, em *Uma Viagem à Índia*, Bloom chega ao final da sua viagem vazio, sendo a tentativa de suicídio abortada pela aproximação de uma mulher, e a Bloom, o homem que regressa ao ponto de partida sem que a viagem ao oriente lhe tenha trazido a sabedoria almejada, apenas resta o tédio. Já Séneca, em *Cartas a Lucílio* (2014b), advertira o seu discípulo para a falta de sentido do seu deambular:

Interessa é a disposição de espírito com que partes, e não o local a que chegas [...]. Quando te tiveres convencido desta verdade, deixará de espantar-te a inutilidade de andares de terra em terra, levando para cada uma o tédio que tinhas à partida. (2014b, p. 105)

A impossibilidade de preencher o vazio existencial leva a que as personagens tavianas se afundem em si mesmas, vislumbrando, em si próprias, *Eros*. Se a esta constatação acrescentarmos o pensamento de Han sobre a depressão como perturbação narcísica, compreenderemos o ensimesmamento perturbado, muitas vezes a soçobrar a loucura, num mundo rarefeito de humanidade em que os protagonistas estão, ou ficam, enclausurados. A este propósito, Han refere o cansaço

de si mesmo do sujeito narcísico-depressivo na medida em que se encontra “desprovido de mundo” e se “acha abandonado pelo *outro*” (2014, p. 11).

Ora, no reino ficcional tavariano, a falência de *Eros*, ou a força capaz de trazer o homem para o seu exterior, é axial na instauração de um quadro depressivo. Nos quatro romances da Série *O Reino*, os percursos de Klaus – *Um Homem: Klaus Klump* (2003) –, de Walser – *A Máquina de Joseph Walser* (2004) –, de Busbeck (*Jerusalém*) e de Buchmann (*ARET*), comportam momentos de tensão interna que aprofundam o ensimesmamento pressentido desde o início. Por outro lado, estes protagonistas (em particular o do romance *ARET*, Lenz Buckman) embora procurem, a todo o custo, o sucesso por via da atividade profissional e política, veem desfeita a ambição das suas vidas, na medida em que esse sucesso apenas se concretizaria no respetivo reconhecimento pelos outros. Theodor Busbeck foi banido da comunidade científica, Lenz num estado vegetativo morre sozinho⁴ e Bloom está sozinho em Lisboa. Ainda assim, Bloom será condenado à existência pela interpelação feminina que o impede de se atirar da ponte.

Theodor, Lenz e Bloom fizeram diferentes viagens⁵ com níveis de consciência distintos. A viagem dos dois primeiros

4 A ex-secretária, Julia Liegnitz, e o seu irmão surdo-mudo, no início da doença de Lenz acompanharam e satisfizeram os pedidos de Lenz, porém, Lenz morre sozinho. Os dois irmãos ficaram órfãos muito cedo porque o pai de Lenz assassinou, apenas pelo prazer de matar, um dos seus soldados, Liegnitz, o pai de ambos. Ainda em vida de Lenz, os irmãos receberam como herança o património dos Buchmann.

5 De notar que já em 2003, em *Um Homem: Klaus Klump*, o autor apresenta como epígrafe a estrofe 20 do Canto VIII de *Uma Viagem à Índia*, caderno que apenas seria publicado em 2010, mas cuja ação se desenrola entre 2003 e 2010.

foi feita com o corpo e contra o corpo dos outros, enquanto que a de Bloom, não sendo completamente dissociada do corpo físico, até porque assassina o pai e uma prostituta em Paris, acabou por percorrer um limiar metafísico.⁶ O ponto de chegada, ou a sentença final, não é muito diferente: Theodor é esquecido, Lenz morre de doença e a Bloom resta o tédio.

A aura de competência técnica das personagens, não sendo confirmada por quem as rodeia, mantém as personagens masculinas presas na sua condição de espelho, levando o “sujeito narcísico do rendimento” (2014a, p. 11) ao que Han chama de depressão do sucesso. *Eros* poderia desempenhar um lugar redentor, na medida em que possibilitaria a experiência do outro conduzindo estas personagens-tipo para fora de si, contudo estamos na presença de um universo masculino que, ao alternar poder e violência, retira à figura feminina, à mãe, em primeira instância, qualquer possibilidade de amenizar a experiência destes filhos aprisionados por um todo-poderoso *pater certíssimo*. Nesta relação, em que a linguagem ficcional dos cadernos de Tavares e a realidade extratextual, filtrada por uma visão wittgensteiniana que coloca a linguagem imersa na nossa forma de vida, se cruzam, descobre-se, então, a impossibilidade de preencher o vazio existencial, já que o outro atópico não tem expressão. É assim que o ensimesmamento,

A viagem como processo criativo é desvelada em consonância com o percurso identitário do humano que culmina na morte do último protagonista dos Livros Pretos.

6 Na estrofe 12 do Canto VII, pode ler-se: “O espírito existe. Bloom quer prová-lo. / Matou, viu matar quem ama, sentiu tudo e o seu oposto. / O espírito existe e a anatomia falha desde os / pés à cabeça. Há muitas músicas e sons demasiado / [variados, / mas o espírito não é assim tão barulhento / para o século o mandar calar” (Tavares, 2010, p. 293).

SOBRE PORTUGAL

muitas vezes a soçobrar a loucura, é sublinhado a todo o momento no reino tauriano como alegoria de um mundo rarefeito de humanidade em que o ser fica plasmado no quadro obsessivo da perturbação narcísica contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2012a), *O aberto, O Homem e o Animal*, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, R. (1977), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora SA.
- DELEUZE, Giles (1987), *Foucault*, Lisboa, Vega.
- GENETTE, Gérard (1984), *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Veja.
- HAN, Byung-Chul (2014a), *A Agonia de Eros*, Lisboa, Relógio D'Água.
- HEIDEGGER, Martin (2005), *Carta Sobre o Humanismo*, São Paulo, Centauro Editora.
- LACAN, Jacques (1998), *Escritos*, Rio de Janeiro, Zahar.
- ___ (2005), *Nomes-do-Pai*, Rio de Janeiro, Zahar.
- MOURÃO, Luís (2008), "Gonçalo M. Tavares – Aprender a rezar na Era da Técnica", *Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- QUINET, Antonio (2012b), *Os outros em Lacan*, Rio de Janeiro, Zahar.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (2007), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- RICOEUR, Paul (1994), *Tempo e Narrativa I*, São Paulo, Papyrus.
- SÉNECA, Lúcio Aneu (2014b), *Cartas a Lucílio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAVARES, Gonçalo M. (2003), *Um Homem: Klaus Klump*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2004), *A Máquina de Joseph Walser*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2005), *Jerusalém*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2007), *Aprender a rezar na Era da Técnica*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2010), *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2013a), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho.
- ___ (2013b) *Animalescos*, Lisboa, Caminho.
- UNAMUNO, Miguel de (2007), *Do Sentimento Trágico da Vida*, Lisboa, Relógio D'Água.

TEMPO *GIUSTO*, ESCRITA
E FEMINILIDADE: LEITURAS
DE MARIA GABRIELA LLANSOL

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Universidade Federal Fluminense, Brasil

o encontro inesperado do diverso
é assistir o belo a comunicar com o silêncio;
a fraccionar a imagem nas suas diversas formas;
ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem
mutuamente na beleza própria, e fechar os olhos para que
se não rompa *a delicada tela desta vida*,
ou então falar.

(Llansol, 1994, p. 135)

Este artigo tem como proposta exercitar uma articulação de aspectos na obra de Maria Gabriela Llansol (1931-2008) de modo a evidenciar a singularidade do seu projeto literário cujo alcance e importância para o futuro já foram atestados por respeitados críticos literários portugueses como Silvina Rodrigues Lopes, Eduardo Prado Coelho, Eduardo Lourenço, Manuel Gusmão e João Barrento, entre outros mais recentes. De início busca-se uma associação entre tempo *slow* ou *giusto* e a noção llansoliana de “legência” como leitura criativa. Sob

o impulso desta última salta-se para a natureza da imagem literária e sua relação com o conceito de feminilidade tratado por Freud em seus textos finais. Para exemplificar a identificação de limiares entre os aspectos abordados, faz-se a análise de sua repercussão em uma entrada do Diário I – *Um falcão no punho* (1998).

As ideias de Llansol revelam a coerência de um projeto de vida e obra forjado em leituras e escritas ao longo dos anos de exílio na Bélgica (décadas de 70 e 80), palco de uma existência desacelerada movida por atividades diversas, mas convergentes, tal com a de educadora na Escola da Rua de Namur (1972-74), depois La Maison (casa-escola) ou Quinta (*Ferme*) de Jacob onde as crianças ouviam histórias para que se sentissem “chamadas a responder ao seu apelo, a interrogar-se sobre essas histórias” (Pena, 2012, p. 136). Era um lugar em que se construíam livros de histórias – pois “*Si on imagine, on voit*” (cf. Pena, 2012, p. 140) – e se discutia até mesmo o cuidado na “escolha dos alimentos” como parte do “projeto criativo de aprendizagem e conhecimento” (Pena, 2012, p. 130) que vigorava na época em grande parte da Europa, inspirado em pensadores como Deligny, Foucault, Freinet e outros (cf. Pena, 2012, p. 141). Ao refletir continuamente sobre essas práticas em seus Cadernos (em parte já publicados como *Livros de horas*), salta aos olhos, já naquelas décadas, a sua consciência ecocrítica em defesa da horizontalização entre os reinos humano, animal e vegetal.

Desse modo, a despeito da razoável fortuna crítica que a contempla desde então, cabe reexaminar a singularidade desta obra que se reinicia de modo aparentemente súbito em 1977 com *O livro das comunidades* e se encerra com a publicação de *Os cantores de leitura* (2007), seguida de sua morte em 2008.

Como compreender hoje o seu testemunho de pessoa, autora e mulher que recusa a tradição ao urdir o “livro único” em que obra-vida, ideias e práticas se articulam subversivamente? É o que tentaremos fazer quanto aos aspectos selecionados – tempo *giusto*, “legência”, imagem e feminilidade – a serem discutidos e confrontados ao longo do artigo.

1. TEMPO *GIUSTO*

Carl Honoré é um jornalista escocês que escreveu o livro *Devagar, como um movimento mundial está desafiando o culto da velocidade*, cuja epígrafe de Ghandi sentencia: “A vida não se limita a ir cada vez mais rápido”. O que levou Carl a escrever esta obra é o que ele conta nos cinco primeiros parágrafos, começando com um dia ensolarado em Roma quando, adolescente em intercâmbio estudantil, esperava um ônibus que se atrasava. Ao invés de se irritar com a demora, o rapaz aproveitou o momento para observar em detalhes o que acontecia no seu campo de visão: “dois garotinhos jogando bola em volta de uma fonte medieval; os ramos de uma árvore acariciando o alto de um muro; uma velha viúva levando legumes para casa numa bolsa de rede” (Honoré, 2005, p. 11).

Estas lembranças lhe vieram à mente muitos anos depois quando, impaciente e apressado, aguardava um voo e de repente leu o anúncio de um livro de histórias capaz de adormecer crianças rapidamente. Como naquela época ele já tinha um menino de dois anos que gostava de “longas histórias lidas *com calma* e muitos rodeios” (Honoré, 2005, p. 12, grifo nosso), o que lhe causava impaciência, Carl percebeu que sua vida havia se transformado “numa corrida de obstáculos, para conseguir encaixar sempre mais e mais coisas em

cada hora do dia” (Honoré, 2005, p. 13). Talvez já estivesse com sinais da síndrome de “karoshi”, como diziam os japoneses, que teria causado a morte de um corretor da bolsa aos 26 anos por excesso de trabalho, patologia social para o qual o médico norte-americano Larry Dossey cunhou em 1982 a expressão “doença do tempo”.

Passados mais de 30 anos, a situação parece piorar com o alastramento e a aceleração das comunicações midiáticas que, em benefício do lucro, apropriam-se do tempo de lazer duramente conquistado pelos trabalhadores ao longo de décadas. Para discutir e se opor a esta situação, o movimento mundial *slow*, muito intenso na Itália, faz uso do conceito de tempo *giusto*, que se pode identificar, entre outras atividades, na prática criativa da leitura e da escrita.

As artes em geral são um forte território de exílio e resistência contra a inumana vivência do tempo, em especial a arte da escrita, como bem comprova a criança ao desejar histórias “lidas” com muita calma. Trata-se, portanto, de uma concepção de leitura demorada, uma ação *slow* que se ajusta ao conceito de “legência” preconizado pela escritora portuguesa por abrir tempo e espaço para o desenvolvimento da imaginação como lugar de origem da escrita, prática complexa e produtiva bem distinta do consumo de textos e discursos na sociedade atual. Assim como Llansol abandonou um modelo padronizado de existência e de escrita, o jornalista escocês mudou a sua rota profissional a partir de uma consciência radicalmente oposta à aceleração capitalista, tornando-se um militante da causa (cf. Honoré, 2005, p. 315-316) além de um pai que redescobriu o prazer da leitura em tempo *giusto*, não só de texto, mas da vida a exemplo do que viveu epifanicamente naquele remoto dia ensolarado.

Não será preciso estender aqui o conceito de tempo *slow* ou *giusto* aos múltiplos campos da sociedade, como faz Carl Honoré em seu livro, bastando notar que sua narrativa inicial diz respeito a uma atitude de contemplação que favorece, não só a absorção jubilosa do “belo” da vida que o rodeava em Roma, mas sobretudo os benefícios da leitura que o levaram à prática da escrita em sua militância em prol de um mundo mais *giusto*. No entanto há de se esclarecer de que modo esta prática pode estar relacionada à “legência” e à consequente e prolífica escrita de Llansol.

2. “LEGÊNCIA”

Quando aborda o relevante tema da leitura em “Escrever a leitura” em 1975-76, Barthes aponta para o problema que circunscreve a produção da escrita a um esquema elitista:

Tudo na nossa sociedade, sociedade de consumo, e não de produção, sociedade do ler, do ver e do ouvir, e não sociedade do escrever, do olhar e do escutar, tudo é feito para bloquear a resposta: os amantes de escritura ficam dispersos, clandestinos, esmagados por mil restrições, interiores, até. Isso é um problema de civilização: mas para mim, tenho a convicção profunda e constante de que nunca será possível libertar a leitura se, com um mesmo movimento, não libertarmos a escritura. (2004, p. 40)

Ao postular a necessária articulação entre leitura e escrita, avessa à impostura da língua, Llansol afirma o caráter simultaneamente imaginário e subversivo de sua prática ao dizer que “Escrever é inventar uma linguagem que suscita um **verdadeiro trabalho de leitura** e não apenas de reconhecimento de códigos estabilizados” (2011, p. 12-13, grifo nosso). Ao

longo de sua permanência na Bélgica, especialmente quando frequentava a Biblioteca de Marearet, a leitura sempre significou um passo para a escrita sem que ela pudesse entender as razões deste salto criativo ou imaginário, facilitado por alguma energia especial:

Não compreendo a relação que pode haver entre certos textos: por vezes, estou a ler um texto e imediatamente tenho vontade de escrever outro que aparentemente nada tem que ver com aquele; penso que há uma espécie de energia fulgurante que o primeiro texto desperta que chama o segundo texto que vou escrever depois. (*ibidem*, p. 13, grifos nossos)

Ao fazer uso do termo “legência” para designar esse investimento – seu e de seus possíveis leitores –, ela sugere a existência de um limiar entre a leitura e a escrita a exigir o envolvimento do sujeito, cujo processo torna-o a princípio duplo (leitor) do autor e depois transfigura-se como um outro autor, seja como um intérprete do primeiro (por exemplo, como ensaísta), seja como um novo autor.

Por várias vezes, certamente sob a influência do “prazer do texto” vindo de Barthes, de quem era leitora contumaz, Llansol articula leitura a sexo ao criar a expressão “sexo de ler”:

Eu penso que a leitura cria uma relação extremamente íntima com alguém. Alguém que lê profundamente é penetrado pelo que lê. E, digamos, essa penetração é uma penetração expansiva, não é uma penetração que fique ali para utilidade própria. Ler, *o bem ler*, é algo que se dá imediatamente no momento seguinte. (*ibidem*, p. 57-58, grifo nosso)

Desse modo a leitura – “o bem ler” – é uma espécie de sexo porque penetra profundamente e promove a reprodução, daí provindo a sua expressão “Luar libidinal” por entender que a libido como energia erótica é um “manto de luz”, um “sentimento alumiado” (*ibidem*, p. 58) patrocinado pela lua que sanciona a união entre leitura e escrita.

Ao trocar a *narratividade* do modelo realista do romance pela *textualidade* orgânica, a chamada ficção llansoliana provoca um *inconforto* que exige do leitor uma escolha: ou ele fecha o livro; ou acolhe o incompreensível da linguagem inverosímil, próxima ao discurso poético ou aos padrões fantásticos, embora deles se diferencie, e abra a imaginação como palco da “legência”, em que tudo pode ser abrigado e reproduzido no sentido erótico da palavra, também como escrita.

3. ESCRITA (OU IMAGEM)

Para compreender a segunda correlação entre essa escrita imagética e a feminilidade, é indispensável retomar a concepção do “nada” que marca a estranheza ou literariedade da linguagem poética. Na perspectiva de Blanchot o “nada” coincide com a morte e o “neutro”, conceitos longamente teorizados, respectivamente, nos ensaios “A Literatura e o direito à morte” (1997) e “A voz narrativa” (1969). Como a literatura promove a impessoalização do eu e o apagamento da realidade, em troca de um “outro” da escrita e de uma “outra” realidade inventada, torna-se incontornável rever o conceito de representação para entender a textualidade da autora.

A despeito da convicção de que podemos conhecer e reconhecer a realidade através da linguagem, pode-se pensar a escrita como uma aceitação da morte que cria vida pela arte? À partida não se pode desprezar as lições de Kant, de

que o mundo é incognoscível, e de Foucault quando aponta para a enorme distância entre as palavras e as coisas. Como nos ensina Blanchot, ao enunciarmos a palavra “gato” ou qualquer outra, deixamos de lado o gato real, fazemo-lo desaparecer, ou morrer, pois a palavra *gato* que o representa já é “a presença de sua ausência”, donde decorre a ideia de que as palavras inventam um mundo novo a partir deste “nada”/morte, já que a palavra é um substituto simulacral do realidade a nos servir no dia a dia.

A literatura faz um uso diverso dos signos em relação ao seu suposto referente ou objeto, o que tem sido alvo de investigações desde a antiguidade. Entre tantas vertentes, escolhemos examinar a “Proto-estética” ou “Quase-estética” do linguista e lógico norte-americano Charles Sanders Peirce que considera o signo estético como um signo icônico ou *hipo-ícone* dotado de capacidade heurística pois “ao seu exame direto, outras verdades concernentes ao seu objeto podem ser descobertas” (2.279¹). Nesta categoria destaca-se a *imagem* cuja qualidade (é um *qualissigno*) a distingue de outros signos icônicos, como o *diagrama* e a *metáfora*. Em sua Ideoscopia, Peirce aponta para a existência hipotética e lógica de “universos” ou campos em que se “alojam” sentimentos e qualidades para além da codificação humana. Se na linguagem comum o homem está adstrito ao universo da Terceiridade sígnica (pois não vive sem a representação triádica entre signo, referente e

1 Segundo Pignatari (1974, p. 26, rodapé), as citações da obra peirceana são codificadas por volume e parágrafo referentes à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 1931-35, Cambridge, Harvard University Press, conforme a tradição firmada no mundo de cultura inglesa. No código, o primeiro algarismo se refere ao volume e os demais ao parágrafo.

interpretante), no campo da arte a sua comunicação alcança qualidades atinentes aos outros dois universos para além do humano: a Secundidade e a Primeiridade. Para Pignatari, a Lógica de Peirce acolheu a filosofia e a arte fazendo-o intuir uma expressão que funciona de forma aberta (*overt*) e heurística em relação ao objeto. No entanto, ainda que dotada de qualidades (*qualissigno*) que a lançam para além da pura representação das coisas, a *imagem* é um signo como os outros, que substitui ou extermina o objeto, fazendo deste inelutavelmente uma ficção ou nova realidade.

Quanto a esta vertente peirceana, Eiras reporta o trabalho de Rebeca Carneiro sobre a escrita de Llansol através do conceito de primeiridade, mas dela diverge em parte ao entender que “o texto llansoliano se caracteriza por admitir a autoconsciência do eu sem perda da primeiridade” (2005, p. 562). E ainda, num confronto com Caeiro, “recusa os processos mentais de representação e interpretação (secundidade e terceiridade peirceanas) para alcançar uma visão *i*-mediata do real” (*ibidem*, p. 562).

Podemos ainda encontrar conexões entre o pensamento do linguista norte-americano e os ensinamentos de Bachelard e Otávio Paz a respeito da natureza especial da imagem poética em que é possível detectar um limiar entre o universo humano, necessariamente representacional ou triádico (sínico) e aquilo que o ultrapassa como impressão irrepresentável apreendido intuitivamente pelo artista. Neste lugar a ausência deixa na escrita um rasto de brilho como desafio e possibilidade de gozo, próprios ao signo estético. É o que aponta Bachelard ao mencionar “*espaços de linguagem*” (s.d., p. 13) relacionados ao conceito de uma *topofilia* ou *espaço feliz* (s.d., p. 18) e o que aponta Paz sobre a imagem como “cifra

da condição humana” (1972, p. 38) cuja potência inventiva estabelece relação com o indizível ou o não-dito.

Desse modo as teorizações de Blanchot e Peirce auxiliam na reflexão sobre a desapareição ou “morte” do objeto na escrita, enquanto os estudos de Bachelard e Otávio Paz contribuem para o entendimento do brilho resultante desta desapareição na escrita literária, a que Llansol dá o nome de fulgor, inspirando-se porventura em Barthes quando diz que a literatura “é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real” (1989, p. 18).

4. FEMINILIDADE

Se por um lado a escrita literária elide o real e faz desaparecer o sujeito como um efeito de Tânatos, ela também o liberta por meio de uma experiência de júbilo graças a Eros que sublima o sentimento de morte, finitude ou desamparo, fixados por Freud no cerne do conceito de *feminilidade* discutido em seus últimos textos como inexorável condição do humano sem distinções de gênero.

Antes de prosseguir nesta direção é preciso pensar a escrita de Maria Gabriela Llansol no âmbito do feminino em depoimentos reveladores de sua posição singular, como afirma numa entrevista: “[nos idos de 65] não era fácil ser-se um *ser* feminino em Portugal – e digamos o que, *para mim, a ideia de ser está muito para além do que eu possa dizer de feminino*” (1993, p. 54, grifos nossos). Na transcrição desta entrevista de 1993, Castelo Branco acrescenta seu comentário, mas diverge da entrevistada ao entender que sua escrita é feminina:

Peremptória, mas delicada, recusa o rótulo “feminino”. No entanto sua escrita é exatamente aquela que designo como feminina: fragmentária, singular, sua escrita franqueia os limi-

tes entre memória e ficção, estilhaça o sujeito, faz do pormenor inútil matéria literária, busca a coisa que o signo já não é como se possível fosse, busca o além da linguagem, o Real, o impronunciável. “Desposseção”, Silvina Rodrigues Lopes a chamou: perda, aniquilamento, esvaziamento do signo a seu grau zero: [...] “Pode a linguagem sair de si mesma?” (*ibidem*, p. 47)

Llansol recupera a figura histórica de Plantin, um dos mais libertários tipógrafos da Antuérpia nos idos de 1589, ao mencionar a expressão “sexo invisível”, que se pode associar a um gênero independente do sexo biológico quando afirma: “Plantin me disse que, embora eu fosse mulher, podia escrever numa sala próxima das oficinas, pois para ele mais vale o livro que o sexo e que o livro torna o sexo invisível” (1984, p. 29). Quem aqui enuncia a frase é Margarida, outra figura-beguina que se singulariza “pela pulsão da escrita”, tal como sua companheira Ana de Penãlosa, ambas como duplos de Llansol que, em sua (falsa) voz autobiográfica, reafirma o “neutro” da escrita, no diário I, *Um falcão no punho*: “À medida que o texto adquire uma *certa potência*, deixa de ser característica de homem, ou de mulher [...]. Eu própria vou sentindo uma parte *neutra* no meu ser – a terra prometida da força, a terra de ninguém do sexo” (1998, p. 140; grifos nossos).

Para João Barrento, em artigo especialmente destinado à questão do feminino em Llansol, lê-se:

Este será, porventura, o mais acabado exemplo de uma escritora sem “sexo” (que de si mesma diz: “Há em mim uma mulher que tem sexo, e outra que não tem” (*Finita*, 1987, p. 19), querendo com isso significar que aquela que não tem é a que escreve), que, desde *O Livro das comunidades* (1977), vem escovando a

contrapelo, não apenas o texto do romance, mas também o da história – e o de uma “escrita feminina” – que contesta porque o que lhe interessa não são noções como as de sexo ou gênero, mas de “pujança” (ou força, potência, derivadas da filosofia de Espinosa), também da escrita: e a pujança do texto [...] não é de homem nem de mulher. (2003, p. 139)

Esta posição de Llansol coincide com a perspectiva de Monique Wittig, exposta por Judith Butler, quando diz: “não há escrita feminina” (*apud* Butler, 2003, p. 50). Em alguma medida também se aproxima da posição de Isabel Allegro que em seu livro *O sexo dos textos* “segue a via da desconstrução da escrita feminina em Portugal, não lhe reconhecendo ‘identidade’” (Barrento, 2003, p. 137).

No entanto, a questão persiste no pensamento de Llansol quando diz: “Se eu procurar abrir caminho a um texto que não *represente* [...], que sexo estarei dizendo?” (Barrento, 2003, p. 140). Para entender a convergência entre a escrita pujante e neutra de Llansol e o conceito de *feminilidade* em Freud, é necessário retomar a pulsão de morte como algo inerente ao ser humano, independentemente de sexo ou gênero, exposta obliquamente por Freud em dois de seus textos finais sobre o assunto. Graças às pesquisas de Birman e seguidores, pode-se articular *feminilidade* e castração:

Freud procurou romper com esse paradigma [fálico] que o assombrara ao longo de toda a sua obra [...] interpretando a feminilidade de várias maneiras e definindo-a como origem do psiquismo, e não mais como derivação acidentada da masculinidade fálica, até então suposta como o seu registro originário (Freud 1937) e incontestável. Nesse novo contexto, a feminilidade, entendida

como declinação fundamental do *desamparo* presente na condição humana (Freud 1930a), pairaria como uma sombra de horror sobre homens e mulheres, que teriam de perder o falo como referência constitutiva do seu psiquismo. (2002, p. 8-9)

Desse modo nos textos *A feminilidade* (1932-36) e *Análise terminável e interminável* (1937), Freud rediscute o sentimento de castração, não somente como “a perda real do falo nas mulheres”, mas igualmente “o medo da perda do falo nos homens”. A este sentimento de carência ou desamparo diante dessa perda, anunciadora da própria morte, símbolo do nosso inexorável fim, Freud chamou *feminilidade*, provavelmente porque o detectou inicialmente e mais facilmente nas mulheres. Assim, numa manobra inconclusa, mas diretiva do seu pensamento, ele ultrapassou o peso da desvalorização da mulher e, até mesmo em direção oposta, abriu espaço para a retomada da noção de *masoquismo erógeno* que até então havia aplicado de forma preconceituosa à passividade das mulheres.

Nesta linha de pensamento fazemos a última articulação anunciada, ou seja, a da imagem literária à condição humana, atrelando-a ao rochedo da castração como consciência da finitude, enunciada por Freud como pulsão de morte, contrabalançada, pela pulsão de vida graças à sublimação. Se a Arte implica a desaparecimento da realidade, também supõe a alterização do eu em um outro, como disse Rimbaud (“Eu é um outro”). A imagem literária, portanto, parte do “nada” (Tânatos) e surge como “aparição” fulgurante aberta ao gozo estético (Eros), dando-nos a oportunidade de morrer para renascer, e de nascer para bem-viver numa dupla ausência (do eu e do real) realizada pela/na escrita.

5. LEITURA EM TEMPO *GIUSTO*

Para se concretizar, a arte literária tem um preço – o tempo *giusto* da criação; para ser usufruída também exige um tempo certo, o tempo *giusto* da fruição e gozo. Tal é a condição natural, seja a do autor, seja a do fruidor para que a arte se efetive como experiência transfiguradora do ser. Como as imagens podem nos tocar nesse tempo *giusto* da leitura a que Llansol chamou “legência”?

Veremos se é possível observá-lo na leitura de um texto de Llansol que se enraíza no cotidiano e obedece aos ciclos naturais do mundo físico e corporal. O excerto é uma entrada extraída de *Um falcão no punho*, chamado Diário I, de natureza diarística². De onde surge o desejo da autora em compor um falso diário?

Numa data do Caderno manuscrito que coincide com as entradas de *O falcão no punho*, nota-se a emergência desse desejo associado a um outro quando diz: “gostaria de poder ensinar como nasce a escrita”³. Sabendo que é impossível mostrar nas obras de ficção como o seu trabalho surge, ela reconhece “O apelo de constituir um longo diário”⁴, inspirando-se em diários lidos ou folheados de Virginia Woolf, Marie Bashkirtseff e Katherine Mansfield. Além de passar informações sobre a sua arte de escrever, os Diários llansolianos (“falsos”, pós-editados) evitam misturas indesejáveis entre a facticidade do real e a liberdade do imaginário, tal como a si

2 *O falcão no punho* foi composto *a posteriori* por Llansol pela seleção de apontamentos autobiográficos registrados nos Cadernos numerados depositados em seu espólio, estes sim, verdadeiros diários que vêm sendo publicados paulatinamente como *Livros de Horas*.

3 Cf. Llansol, M.G. Cad. 1-10, p. 178 e 181, 17 fev.81.

4 *Idem, ibidem*, p. 193.

mesma recomenda: “manter o Diário senão o Diário passará para o livro e eu quero ser tanto quanto possível livre para o escrever”⁵. Leiamos a passagem selecionada.

Herbais, 13 de junho de 1982

O dia escureceu, e principiou a chover. É Herbais, na Bélgica. Entro num dia de semana que aprecio, sem interrupções da parte de fora, sem o ruído das máquinas agrícolas na Praça, com uma cena informe latente desenhada em todo o pensamento, acção, ou ante-escrita. Noto que eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar pela experiência que produz a escrita: tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver; poderia dar, como explicação, que é da mesma natureza que abrir a porta da rua, dar de comer aos animais, ou encontrar alguém que tem o lugar de sopro no meu destino. Eu aprecio as pessoas que me sopram de forma particular para atear-me, mesmo sem essa consciência; eu procuro retribuir-lhes com o sentimento que possuo mais distante do ódio, e que é um sentimento suspenso, como aquele que Isabôl ofereceu a Hadewijch e a Copérnico nas escadas. Quando os vi juntos sem ela, pensei primeiro no papel; era de madrugada e, na inclinação da primeira luz descendente, vi meu papel – a matéria consistente e leve que guarda estes sinais. Adiantei-me para Hadewijch e Copérnico como se sinais fossem, e misturei-me a eles com a certeza de que os cobria de eternidade, e que eles vinham para mim onde quer que, mesmo a sós, se encontrassem. (Llansol, 1998, p. 73-74)

À diferença da leitura, por vezes dinâmica, que fazemos de narrativas lineares, sejam literárias ou não, este excerto exige

⁵ *Idem, ibidem*, p. 197.

que se leiam todos os signos nele contidos e grafados, sejam palavras, sejam vírgulas, sejam suspensões ou quebras de frases, sejam nomes estranhos ou mais ou menos estranhos de personagens que entram na cena para interagirem entre si, com a voz narrativa e com o leitor. Sem o lento ritmo de leitura, não compreendemos o texto e a reação imediata é a de abandoná-lo. É preciso ler “Devagar” para saborear a textura de potência ali presente; e é preciso aceitar o convite para a experiência de compartilhamento sensorial e mental que o texto nos oferece, a nós, leitores, como atores ativos de uma nova ação em curso.

Llansol lembra com nostalgia da Idade Média, “Quando ler um texto era comentá-lo..., a ideia de que um texto é para bom uso” (1998, p. 44). Comentemos, pois, a passagem.

Antes de tudo há um enraizamento do texto no tempo natural que envolve a cena: a noite e a chuva compõem este dia em Herbais, uma região totalmente plana, exclusivamente voltada à atividade agrícola na Bélgica, onde vivem isolados Llansol e seu marido Augusto nos cinco últimos anos de exílio. No entanto, este é um dia apreciado, talvez de um final de semana silencioso, “sem o ruído das máquinas”, dia no qual a escrevente “entra” trazendo consigo alguma coisa nova, ainda “informe” e “latente”, que está concebida ou “desenhada” em três dimensões que parecem ser equivalentes: “todo o pensamento, acção, ou ante-escrita”.

Este começo nos recorda David Hume (1771-1776) quando disse que nossas percepções são de “duas espécies, a saber, impressões e ideias” (1995, p. 45) sendo as primeiras “vivas e fortes” e as segundas “mais esmaecidas e fracas” (*ibidem*, p. 47). Para o empirista inglês, tudo passa pelo corpo antes de chegar à mente, o que nos devolve a Llansol quando fala

do *corp' à 'screver*⁶. Sim, a escrevente em seu texto já está no plano das segundas percepções, ou seja, das “ideias” porque já “entrou” num dia trazendo consigo algo que a impressionou, vale dizer que marcou o seu corpo com prazer, uma impressão prévia que ela chama de “cena informe latente” que se torna “desenhada” no plano das ideias como “pensamento, ação ou ante-escrita”. Fica a pergunta: o que seria a “ante-escrita” se tudo é tão próximo? A resposta vem a seguir.

Ela está realizando aquele desejo, enunciado antes no Caderno, de nos ensinar como nasce a sua escrita. Observando-se atentamente a si mesma, nota que escreve imediatamente (“não espero para escrever”), nem se abandona à experiência deixando de escrever. Sente-se ligada a um mesmo e único fenômeno que responde tanto pela escrita quanto pela vida: “tudo é simultâneo e tem as mesmas raízes, escrever é o duplo de viver”. Ora, perceber o entorno, abrir-se às impressões do dia, notar os movimentos do corpo que age e do pensamento que desenha, enfim, dispor-se a acolher a ante-escrita é, ao mesmo tempo, escrever e viver, podemos dizer aqui, jubilosamente, num encontro íntimo de alegria patrocinado pela arte da escrita. Mas não se trata de algo difícil ou só alcançável por mentes privilegiadas; ao contrário, trata-se de algo acessível, tão comum quanto outras ações, como, por exemplo, “abrir a porta da rua, dar de comer aos animais”. No entanto, quando afirma que tal fenômeno é da mesma natureza de “encontrar alguém que tem o lugar de sopro no [...] [seu] destino”, vemos que a escrevente rasga um “aberto” para o imaginário que também pode nascer no cotidiano.

6 A terceira coisa que mete medo: cf. Llansol, 1977, p. 10.

A segunda parte, portanto, vai entrar neste aberto imagético e voltar-se para a escrita ficcional que desenvolve em paralelo, os *Contos do mal errante* (1986), terceiro e último volume da sua 2.^a trilogia. Atrás foi dito que os *Cadernos* de Llansol, seus verdadeiros diários, receberam ao longo do tempo todas as referências cotidianas, assim como receberam em parte o rascunho ou a primeira versão da matéria ficcional da autora. Seria oportuno, portanto, em outro lugar e momento, consultar esta fonte, confrontando-a com *Um falcão no punho*, mas também com a versão final do romance em processo na mesma época (desde 1981), publicado em 1986, conforme se constata na entrada de 6 de outubro de 1981. Na data que agora comentamos, surgem as figuras tutelares daquela obra ficcional, a saber, Isabôl (refiguração de Isabel, rainha santa de Portugal, esposa de Dom Dinis), Hadewijch (inspiração na beguina e poeta de mesmo nome da Antuérpia) e Copérnico (o autor da teoria heliocêntrica). São figuras históricas e, juntamente com outras do cotidiano, gozam da estima de Llansol pois são capazes de lhe estimular: “Eu aprecio as pessoas que me sopram de forma particular para atear-me, mesmo sem essa consciência”. A escrita é para ela um “campo inundado da língua em que, conhecer-se através dela, faz parte dos amores íntimos” (1998, p. 10). A estas e aquelas figuras amadas, Llansol busca “retribuir [...] com o sentimento” amoroso, “mais distante do ódio [...] como aquele que Isabôl ofereceu a Hadewijch e a Copérnico nas escadas”⁷. Tal como a escrevente, Isabôl preocupa-se com o papel em que lança a sua escrita, “a matéria consistente e leve

7 Cf. *Contos do mal errante* que terminam em novembro de 1982, segundo a entrada de *Um falcão no punho* de 12 nov. 1982.

que guarda estes sinais”. Neste processo a escrevente percebe a libertação de Isabôl (do seu ódio? do seu ciúme?) e se irmana a Hadewijch e a Copérnico, dizendo: “como se sinais fossem e misturei-me a eles com a certeza de que os cobria de eternidade, e que eles vinham para mim onde quer que, mesmo a sós, se encontrassem”.

Vale dizer que no contexto da obra acontece uma experiência de amor ímpar, entre as figuras citadas, cujo sentimento mais relevante é o medo de Isabôl se tornar o excluído de uma relação dual que interdita todos os demais amores. Mais adiante no Diário (12 de novembro de 1982), lemos Llansol dizer de forma cifrada: “Estou quase a acabar *Contos do mal errante*. Chamei-lhe contos, não por ser um livro de contos, mas porque, em cada parte de si mesmo, é uma confiança envolta” (Llansol, 1998, p. 92).

Ao leitor que se dispôs a percorrer a entrada do Diário de Llansol em tempo *giusto*, é concedido uma abertura, um túnel em direção a um tema tabu – o amor ímpar – que, para além de provocar a curiosidade do leitor sobre o significado que tem esta “confidência envolta”, lhe acena com as delícias e os entraves de uma relação amorosa proibida. Esta perspectiva rompe com a visão de identidade binária de gênero.

Por outro lado, a imersão numa ficção aparentemente estranha e inverosímil aponta para uma escolha imagética renovadora fruto de uma dissolução da realidade e da própria identidade do sujeito da escrita.

6. ATANDO AS PONTAS

Voltamos à metonímia usada por Carl ao se referir ao gosto do filho por “longas histórias lidas com calma e muitos rodeios” (Honoré, 2005, p. 12). As histórias contadas por Llansol são

desse tipo e seus rodeios são abusivamente rizomáticos na tentativa de fugir da artificialidade do romance mimético em favor de uma textualidade espreitada que seja o “duplo de viver”, pois também a vida se abre como um rizoma para todos os lados. Desse modo ela se destitui da literatura convencional e passa “para a margem da língua” (Llansol, 1998, p. 10) “para contar de que maneira atravess[ou] [...] a língua, desejando salvar-[se] [...] através dela” (Llansol, 1998, p. 11). Salvar-se pode significar aceitar o “nada” através do desprendimento, virtude máxima e superior ao amor, à humildade e à compaixão para o místico Eckart, tornado figura na primeira trilogia da autora. Salvar-se também significa enfrentar a morte, a finitude e o desamparo de modo sublimado pela escrita, numa forma de exorcizar a pulsão de morte pela ativação da pulsão de vida que nos torna eternos: “misturei-me a eles com a certeza de que os cobria de eternidade”.

Llansol pratica os usos da *língua menor*, de que fala Deleuze, capaz de combater a impostura linguageira e fascista que estabelece regras e crenças dominantes; e sua escrita tem plena consciência deste mergulho no imaginário como alternativa ao mundo petrificado do capitalismo. Ao multiplicar-se e desaparecer sob vários eus; ao render-se às possibilidades de produzir “existentes não-reais”⁸; ao inventar figuras libertas das regras da verossimilhança; enfim, ao praticar a “liberdade de consciência e o dom poético” em suas narrativas, Llansol age como o poeta que passivamente acolhe as impressões que lhe chegam ao corpo e as transforma em imagens-ideias de

8 “O dom poético é, para mim, a imaginação criadora própria do corpo de afectos, agindo sobre o território das forças virtuais, a que poderíamos chamar os *existentes-não-reais*.” (Llansol, 1994, p. 120, grifo da autora).

alta vibração vital. Em outros termos, a condição feminina da autora reside nesta disponibilidade que faz do desamparo e da modéstia uma razão para arrancar júbilo por meio da arte.

A experiência de leitura, como vemos, replica a experiência da escrita e exige um tempo específico para se efetivar em toda a sua plenitude. Não se trata aqui de “consumir” somente as “emoções” que a narratividade convencional e novelesca possa trazer ao leitor. É uma textualidade que se oferece como exercício da “liberdade de consciência”, de corpo aberto às sensações da paisagem, na aceitação do “dom poético” com que cada um pode escrever e refigurar com a alegria espinosista a sua própria experiência, juntando o cotidiano e o imaginário, como nos ensina Llansol, no mais belo sentido de Pedagogia: usufruir no tempo *giusto* da natureza, que nos constitui e nos envolve, um *corp’ à ’screver* que se torna um corpo em fulgor.

Para concluir, falta dizer que a tríade “tempo *giusto*, escrita, feminilidade” se ajusta ao projeto revolucionário llansoliano que, a longo prazo e em última análise, articulou estética e ética de forma inédita. A despeito da morte e mesmo através dela, oferece ao sujeito um sentido humano e redentor para a vida. É a literatura “como um empreendimento de saúde”, segundo Deleuze (1997, p. 13-14). A imagem literária traz a centelha que, ao ser acolhida por corpos e mentes não-falocêntricas, é capaz de anunciar um tempo novo e *giusto* para os seres deste planeta, na contramão da alta velocidade celebrada pela lógica capitalista.

Por fim, o trabalho pretendeu conectar os aspectos escrita e feminilidade à leitura ou “legência” em tempo *giusto* ou *slow* como uma atitude mental avessa à aceleração da máquina capitalista em benefício de formas alternativas de ver e viver o

mundo, tais como “assistir o belo a comunicar com o silêncio” que nos chega como “encontro inesperado do diverso”, rico de “imagem nas suas diversas formas”. Ao leitor / “legente” cabe “levantar o véu” para vê-las na “*delicada tela desta vida*, ou então falar” (Llansol, 1994, p. 135).

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston (s.d.). *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado.
- BARTHES, Roland (1989). *Aula*. São Paulo: Cultrix.
- _____. (2004). *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes.
- BARRENTO, João (2003). "O livro torna o sexo invisível?" Revista *Metamorfoses 4*. Set 2003, Rio de Janeiro/Lisboa: Cátedra Jorge de Sena /Editorial Caminho.
- BLANCHOT, Maurice (1969). "La voix narrative". *L'entretien infini*, XV, Paris: Gallimard.
- _____. (1997). *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco.
- BIRMAN, Joel (2001). *Gramáticas do erotismo; A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (Org.) (2002). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos.
- BUTLER, Judith (2003). *Problemas de gênero; feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- DELEUZE, Gilles. (1997). "A literatura e a vida". In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, pp. 11-16.
- EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto*. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FREUD, S. (1932-1936). Feminilidade. Conferência XXXIII. In: *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos, v. XXII*. Ed. Standard Brasileira das Obras Completas Psicológicas de Sigmund Freud, Imago.

- _____. (1937) Análise terminável e interminável. Trad. de Joan Riviere.
In: *Int. J. Psycho-Anal*, 18 (4), pp. 374-405.
- HONORÉ, Carl (2005). *Devagar*, como um movimento mundial está desafiando o culto da velocidade. Trad. Clóvis Marques. 2.^a ed. São Paulo: Record.
- HUME, David (1995). *Resumo de um tratado da natureza humana*. Edição bilingue. Porto Alegre: Ed. Paraula.
- LLANSOL, Maria Gabriela (1977). *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento.
- _____. *Cadernos 1-10*, p. 178, 17 fev. 81.
- _____. *Causa amante* (1984). Lisboa: A regra do jogo.
- _____. *Contos do mal errante* (1986). Lisboa: Rolim Edições.
- _____. *Lisboaleipzig 1; o encontro inesperado do diverso* (1994). Lisboa: Edições Rolim.
- _____. *Um Falcão no Punho* (1998) 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água.
- _____. *Entrevista com Lúcia Castello Branco* (1993). Boletim/ CESP, v, 13, n.º 16, jul./dez.
- _____. *Entrevistas* (2011). Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação* (1972) São Paulo: Perspectiva.
- PENA, Albertina. A construção do livro infantil; escrita e imagem na Escola da rua de Namur. In: BARRENTO, João (Org.) *Llansol: a luminosa vida dos objectos* (2012), Lisboa: Mariposa Azul.
- PIGNATARI, Décio (1974). *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva.

OS ÓRFÃOS DE LOBO ANTUNES: UMA LEITURA DE *O MEU NOME É LEGIÃO*

Patrícia Martinho Ferreira

University of Massachusetts Lowell, EUA.

espio para dentro e renuncio às palavras como tantas vezes sucede [...] porque sinto mais que elas, qualquer coisa que não tem a ver com a morte. (Antunes, 2007, p. 330)

Não é preciso especial clarividência para perceber que a orfandade é uma carência constitutiva de muitas personagens de António Lobo Antunes. Dir-se-á até tratar-se de um tema maior da ficção antuniana. Pelo menos, se aferida na totalidade das personagens que apresentam uma notória carência afetiva de natureza parental. A orfandade, diga-se, emerge na voz narrativa como uma verdadeira obsessão, materializando-se em vivências de solidão e desamparo. Curiosamente ausente do subcapítulo “Temas, tópicos e estética” do *Dicionário da Obra de Lobo Antunes*, publicado em 2008, a orfandade, cremos, atravessa de forma rizomática muitos dos livros do escritor, constituindo uma assinalável linha de leitura em *O meu nome é Legião*, o décimo nono romance do escritor, publicado em 2007.

Convirá notar, desde já, que Lobo Antunes não é um caso isolado nas letras quanto a esta temática. Entre outros, Kafka (*Carta ao pai*) ou Simenon (*Lettre à ma mère*), cada um a seu modo, não se inibiram de manifestar uma sentida orfandade. Mais, é de presumir que, por via da morte simbólica e/ou física das figuras do pai e/ou da mãe ou pela rejeição destas, construíram o seu trajeto literário. No fundo, não será ocioso dizer que atingiram o sublime através da escrita um tanto propulsionados por essa mola que dá pelo nome de orfandade. Escrever terá sido, pois, também uma forma de dar corpo e forma a uma identidade “perdida” (real ou simbolicamente, em todo o caso sempre afetivamente).

Vários estudos elaborados em torno do órfão sublinham a ideia de este ser um tropo literário flexível, capaz de reunir as ansiedades da época histórica em que se move. Na visão de William Floyd (2011, p. 56), o órfão tem o potencial de se metamorfosear, corporizando preocupações culturais: “the orphan is often a register of cultural concerns, his or her state speaking to various societal anxieties and predicaments in ways as numerous as the orphan’s different incarnations”. Eva König (2014, p. 4), por seu turno, chega a uma conclusão semelhante ao analisar a recorrência do órfão na ficção inglesa do século XVIII: “the orphan represents the characteristic anxieties of its age and contributes to the ideological creation of the new bourgeois subject”. Na visão desta autora, o órfão emerge sobretudo a um nível metafórico e funciona como um criptograma: “a useful trope for novelists to think about what it means to become a subject, what conditions are attached to the social place that an individual can claim, or under what circumstances that social place can be changed” (*ibidem*, p. 242). A análise que propomos de *O meu nome é*

Legião assenta na hipótese de a figura do órfão poder distopicamente problematizar as complexidades e ambiguidades do Portugal contemporâneo, uma sociedade marcada por uma herança colonial e por uma inegável multiculturalidade poucas vezes debatidas.

Sem entrarmos em extensas conceptualizações teóricas, diga-se que a orfandade se define como um estado no qual está em causa a separação do pai e/ou da mãe – figuras por excelência tutelares. Essa separação implica uma rutura drástica, isto é, um corte traumático: aquele pelo qual o/a filho/a se confronta com o vazio da perda do *Outro*, a proteção omnipresente. O confronto com o vazio, como facilmente se compreende, gera angústia e isolamento. No campo da psicanálise, a orfandade correlaciona-se com a castração, a mutilação do corpo, enfim, com o sentido de que não há completude. O que se evidencia é, pois, a sensação de falta e de vazio em consequência dos quais surge o desamparo e a nostalgia relativamente à figura da autoridade paterna. A orfandade pode também referir-se a estados de abandono sem que haja necessariamente a privação física das figuras parentais e, nesse caso, trata-se de uma falta simbólica.

Embora não caiba no escopo deste ensaio uma reflexão teórica sobre a questão da perda do objeto amado subjacente aos estados de orfandade e de solidão, ambos experiências de vazio, convém, pelo menos, lembrar as ideias centrais de “Luto e Melancolia”. Neste texto, publicado em 1917, Sigmund Freud empenha-se em mostrar as correlações entre luto e melancolia. Segundo o autor, o luto manifesta-se como estado de reação à perda do objeto amado (que pode ser uma pessoa ou uma abstração), sem necessariamente implicar uma condição patológica, desde que seja superado após um certo

período de tempo. A melancolia é igualmente uma reação à perda do objeto amado, o qual não precisa de ter morrido, mas sim de ter sido perdido enquanto objeto de amor. Em alguns casos constata-se a perda, sem no entanto se saber exatamente o que se perdeu (por exemplo, sabe-se quem se perdeu, mas não se sabe o que se perdeu nessa pessoa). Tanto o luto como a melancolia podem caracterizar-se por desânimo profundo e por desinteresse face ao mundo exterior. Contudo, os traços mais proeminentes na melancolia são a baixa autoestima e a autorrecriminação, comportamentos quase sempre inexistentes em processos de luto.

Feitas estas observações, aproximemo-nos da literatura. No artigo “From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children’s Literature”, Melanie Kimball define as personagens órfãs da seguinte maneira:

Orphan characters in folktales and literature symbolize our isolation from one another and from society. They do not belong to even the most basic of groups, the family unit, and in some cultures this is enough to cut them off from society at large. In other cultures, orphans are regarded as special people who must be protected and cared for at all costs. In either case, orphans are clearly marked as being different from the rest of society. They are the eternal Other. (1999, p. 559)

A autora observa que, na ficção, os órfãos simbolizam a tragédia, demonstrando um caráter dual, isto é, podem provocar simpatia e compaixão, mas ao mesmo tempo desprezo, podem simbolizar esperança, mas também desespero. O órfão, assim descrito, protagoniza uma vida livre de intromissão e restrições parentais, mas vê-se privado da liberdade

e dos privilégios de uma criança dita normal. Em *The Orphan: A Journey to Wholeness*, Audrey Punnett (2014, p. 22) reitera essa dualidade, ao afirmar: “The orphan stands alone and has on the one hand a potential for growth and new beginnings, and on the other hand, the potential for remaining isolated and on the outside”. Para estes autores, existem diversos órfãos lendários na literatura e estes ganham frequentemente o epíteto de herói. São autocontidos e levam uma vida fascinante de aventureiros na busca de afeto, identidade e sucesso. *O meu nome é Legião* dialoga justamente com todas estas ideias. Acreditamos mesmo que a representação do órfão é central para a compreensão global deste romance.

Resumidamente, *O meu nome é Legião* trata das vivências de um grupo de oito jovens¹ de um Bairro situado na periferia da capital portuguesa. A narrativa assume a forma de relatório e inquérito policiais através dos quais o leitor tem acesso aos crimes cometidos pelos jovens (assaltos a áreas de serviço na autoestrada, a lojas de telemóveis, a carros e a casas) e à intervenção da polícia no Bairro, mas também aos conflitos interiores, incluindo os medos das personagens. Na leitura aqui proposta, o alcance deste romance encontra-se

1 O grupo de jovens é composto por 6 mestiços, 1 negro e 1 branco. Esta escolha não parece ser aleatória, uma vez que a perspetiva narrativa aponta para a problematização da convivência racial, mito promovido pela ideologia imperialista. A figura do mestiço não é idealizada e os estereótipos racistas mantêm-se na ênfase da animalização. Esta narrativa mostra que os preconceitos raciais típicos do colonialismo chegaram até aos dias de hoje. A recorrência a imagens de animais e a expressões como “criatura de raça inferior” mostra claramente como negros e mestiços continuam a ser desumanizados.

para além da questão da violência e da delinquência juvenis.² Estes jovens são-nos apresentados como violentos e impiedosos, mas acima de tudo como crianças doentes, desnutridas e mal-amadas. Aos seus atos, subjaz um grito desesperado de quem procura uma réstia de amor. Os oito jovens e os adultos que com eles se relacionam não são paradigmas do bem ou do mal, são antes seres estilhaçados, em luta contra insidiosos fantasmas, expondo vidas sofridas, uma total impossibilidade de comunicação de afetos e fragilidades inconfessáveis. São sujeitos, para usar as palavras de Kimball (1999, p. 559), acima já citadas, “marked as being different from the rest of society. They are the eternal Other”.

O que amplamente se destaca na trajetória das vozes de *O meu nome é Legião* é o facto de todas elas experienciarem uma profunda orfandade e, portanto, uma penetrante falta de amor, independentemente da cor da pele, conforme Ana Margarida Fonseca já observou:

Na verdade, se a raça constitui uma categoria omnipresente na narrativa, a sua importância é paradoxalmente desvalorizada quando todas as personagens, brancas e negras, se aproximam pela experiência do desamparo. É esta condição, e não a cor, que explica afinal o isolamento em que cada uma das personagens vive; a incomunicabilidade a que estão reduzidas; a ausência de afecto e de calor humano que todos experienciam. (2010, p. 12)

Ao acompanharmos os dramas interiores das personagens, as relações sempre problemáticas entre os membros das famí-

² O tópico da violência foi analisado por Ana Paula Arnaut no artigo “O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O meu nome é Legião*” incluído na bibliografia.

lias e as dificuldades no relacionamento interpessoal, vemos que a orfandade neste romance se manifesta, pelo menos, em quatro dimensões que, embora necessariamente entrelaçadas, podem ser consideradas em separado: a perda física, o abandono, a rejeição física e/ou emocional e o desenraizamento. Neste livro, note-se ainda, a orfandade emerge inclusivamente de forma invertida, isto é, na vivência de pais rejeitados ou de pais que sofrem a dor da morte dos filhos. Vejamos alguns exemplos.

A orfandade literal desenha-se de forma pungente na vida da personagem-narradora do 16.º segmento narrativo. Esta mulher mestiça, cujo nome nunca é dito, representa a figura do refugiado de guerra que sai de África no meio da guerra civil decorrente da independência dos territórios colonizados. A referência à sua condição de órfã explicita-se no discurso como uma espécie de trauma materializado na repetição de duas expressivas imagens: por um lado, uma criança (ela própria) com um ganso preso por uma corda ao pescoço e um homem a carregá-la ao colo, por outro lado, esse mesmo homem estendido no chão e a criança a ser recolhida e alimentada à força por uma senhora branca. Dentre as várias interpelações às figuras do pai e da mãe e as alusões à fazenda onde morava, o leitor é levado a acreditar que o homem em fuga era o seu pai e o ganso preso possivelmente uma referência à mãe que teria ficado para trás pendurada numa árvore. A confissão “Sou órfã contente de ser órfã” e a explicação que se segue “órfã significava caldo e colher a bater-me nos dentes” (p. 303)³ condensam o sentimento de abandono desta

3 Todas as citações do romance serão indicadas, ao longo do texto, pelo número da página.

personagem. Órfã de pai e de mãe, esta jovem mestiça cresce em Portugal com o sentimento de que não se conhece, de que não sabe quem é, protagonizando a crise identitária de todos aqueles que desconhecem as suas raízes. O desabafo “sou desamparada” (p. 309) atesta isso mesmo. Além disso, o sentimento de exclusão e de esvaziamento explica a razão pela qual, com 29 anos, insiste em se considerar “uma velha”. A baixa autoestima refletida no comentário seguinte é sintomática de uma inegável melancolia provocada pela perda e pela solidão:

vinte e nove anos sou velha, tenho meio dúzia de galinhas numas traseiras de cave, nenhum irmão que tome conta de mim, nenhum primo sequer, quando uma das galinhas quase tão idosa quanto eu adoce as colegas atacam-na com os esporões. (p. 302)

Esta jovem mulher encontra-se rodeada de pessoas hostis, desde a senhora branca que a acolhe e lhe dá de comer, mas, simultaneamente, a rejeita com rudeza, aos homens brancos que abusam dela sexualmente, até ao jovem polícia que a utiliza para se infiltrar no Bairro. A única pessoa com quem consegue estabelece algum tipo de conexão emocional é a patroa que, devido à morte do filho e à violência que sofre às mãos do marido, encontra-se num estado de evidente alienação. A necessidade de amor e empatia aproxima-as, como se o sentimento da perda as unisse, porém, a interação entre as duas depende unicamente do esforço que a jovem faz em recriar almoços imaginários para amenizar os “lutos coçados” (p. 311) da senhora.

Não obstante as diferenças, a vida do padrasto do Miúdo, o elemento mais novo do grupo de jovens, constrói-se

igualmente em torno das consequências da perda física dos progenitores. Ao longo do seu testemunho, o leitor fica a conhecer alguns dos eventos mais marcantes da sua infância: o pai envolvia-se com várias mulheres, era violento com elas, e um dia acaba por ser preso depois de matar (acidentalmente?) uma delas, “a magrinha de cabelo vermelho” (p. 128) cujo corpo o padrasto, então uma criança, ajuda a esconder. A memória do pai acenando “no meio dos sujeitos da Guarda” (p. 149) acompanha o sentimento de abandono, de isolamento e de invisibilidade, expressos tanto na pergunta “tirando a magrinha de cabelo vermelho quem me viu até hoje?” (p. 131), quanto na constatação: “chega uma altura em que não temos senão ditongos sem significado, pai, mãe, essas tretas” (p. 135). Desconhecendo a identidade da mãe e privado da presença física do pai, esta criança cresce e torna-se um adulto emocionalmente mutilado. A falta de amparo emocional que o caracteriza repercute-se numa atitude de passividade e de superioridade racial impeditiva de qualquer relacionamento afetivo saudável com a mulher e o enteado mestiços.

A orfandade como experiência de abandono encontra-se na trajetória da prostituta Georgete, uma mulher branca de 50 anos, “estragada” pela vida, abandonada pela mãe quando era criança e, em plena adolescência, expulsa de casa pela tia devido aos ciúmes que esta tem do marido. Assim, abandonada duplamente, perseguem-na duas imagens insidiosas, a do “homem dos salgueiros” que a terá violado e que possivelmente seria o seu próprio pai, e a do cãozito que ficou para trás, junto à porta da casa da tia. A dupla rejeição impossibilita o envolvimento emocional de Georgete com os outros, tanto com o jovem negro (o Gordo) que a chama de Senhora

e a convida a ir viver com ele no Bairro, quanto com o Miúdo que carinhosamente lhe escreve cartõezinhos com a palavra “mãe”. O que fica claro no discurso desta mulher é a sua dificuldade de sentir compaixão pelos outros.

Além disso, ela mesma nega a si própria a possibilidade desse tipo de sentimentos, como se, por ter sido abandonada, fosse incapaz de se libertar da espiral de solidão e indiferença. Com efeito, a compaixão não parece fazer parte do seu repertório de emoções, leia-se: “não tive dó do miúdo do avião, ainda que fosse meu filho não me inquietava com ele conforme não me inquietava com o que descia do meu corpo e me deixava oca, não posso ter dó porque me esvaziaram de mim e do dó” (p. 118). Esta passagem é, aliás, de uma enorme relevância para a decifração da falta e do vazio que assolam a existência de Georgete. Nas entrelinhas do seu testemunho, vislumbra-se mesmo a referência a um aborto que esta mulher teria feito, embora os contornos da situação não fiquem claros. A impossibilidade ou a recusa da maternidade apresenta-se, deste modo, como um sintoma da sua orfanidade estrutural e, por conseguinte, da sua incapacidade de expressar afetos. Tal dificuldade agudiza-se quando se percebe a mentalidade discriminatória que a impede de relacionar-se com os jovens que a recebem no Bairro. Seja como for, apesar de esta mulher enfatizar diversas vezes a sua superioridade face aos habitantes do Bairro negros e mestiços, o que emerge na sua voz é, acima de tudo, o ressentimento por ter sido excluída pelas pessoas que a deveriam ter amado e protegido. Essa mágoa faz com que, repare-se bem, esta mulher transponha para si própria os efeitos da marginalização em que vivem os habitantes do Bairro: “ao tempo que sou preta, há momentos em que não concebo haver tido outra cor” (p. 104).

A orfandade adquire uma dimensão simbólica na experiência de várias personagens deste romance, por via da rejeição física e/ou emocional ocasionalmente decorrente da tirania dos pais. É o caso da mãe do Miúdo, cujo pai a acusa de se vender por dinheiro e cuja mãe não se cansa de repetir que foi, na juventude, mais bonita do que ela. Observe-se que a orfandade desta personagem diz respeito a uma inerente incapacidade de amar, a uma espécie de bloqueio afetivo despoletado pelo comportamento autoritário dos pais. Efetivamente, a rejeição vivida na infância e na adolescência reflete-se na constante repetição de que não gosta de ninguém e de que desconhece o significado do verbo gostar. Humilhada por pais tirânicos, ela é incapaz de estabelecer uma relação de amor saudável com o próprio filho, deixando-o tão carente quanto ela própria. Atente-se nestes dois excertos assaz ilustrativos:

digó meu filho e não compreendo a palavra filho como não compreendo a palavra mãe nem a palavra pai, compreendo minha mãe, compreendo meu pai, não compreendo mãe nem pai, minha mãe é uma mulher a vigiar os cisnes demasiado gorda para se ir embora com eles, meu pai é um homem a bascular no chão e eu a que conta formigas entre uma fenda e um seixo. (p. 176)

(não tenho filhos nem era um filho meu que as velhas me entregaram, era um desconhecido que recebi como um desconhecido – És um desconhecido e ele a brincar com a avião calado). (p. 180)

Exemplo incontornável é igualmente o da irmã de Hiena (um dos mestiços do bando de que falaremos a seguir). Esta

jovem abandona o Bairro aos 16 anos, depois de engravidar de um homem que prometeu tirá-la dali, mas que afinal a rejeita, à semelhança do que fizera a sua própria mãe. Acaba por casar com um viúvo de 68 anos, de quem sente nojo, mas que aceita por este lhe proporcionar a saída do Bairro. Na trajetória desta jovem mestiça, a orfandade não está tanto na perda física dos pais, mas no facto de eles negligenciarem o seu papel de protetores. O excerto seguinte incide justamente sobre a tristeza decorrente da distração dos pais: “andei de carrossel uma vez na feira da Amadora e ao passar pelos meus pais nenhum deles me acenava” (p. 195). São ainda significativos nesta voz feminina os vários instantes em que, por um lado, ela se interroga sobre quando teria “perdido” a mãe e, por outro, em que constata que a morte do pai tinha acontecido muito antes de este ter cometido suicídio. Não surpreendentemente, a rejeição e o medo são os traços principais da relação que esta jovem mantém com o irmão, cuja malformação congénita a assusta, como se a boca dele, deformada, estivesse sempre pronta a engoli-la.

Hiena, por seu lado, consciente da repulsa que provoca devido à sua deficiência física, constrói um mecanismo de autodefesa que passa tanto pela repetição de que não tem medo de morrer, quanto pela afirmação de que não chora nem depende de ninguém. Leia-se:

Tenho momentos destes. Quero chamar e não consigo. Quero fugir e não ouvem. Há alturas nas quais uma pessoa se pergunta perder-me-ei para sempre. Em que apenas pedras nos devolvem o eco dos pulmões numa extensão desolada. Se ao menos uma velha menino. [...] Não digo mãe. Não preciso de mãe. Disse se ao menos a velha menino por dizer. Se me pegassem ao colo não

aceitava claro. Aceitava. Disse que não aceitava claro. Não me desmintam. (p. 365)

Fica assente que nunca me lembrei da minha mãe. Nem mais uma palavra. [...] Se me permitisse a asneira de chorar era assim. Uma única gota que a maior parte das vezes não caía. Ficava ali. Perpétua. Quem se chegasse a mim. Não consinto que se cheguem a mim. Quem se chegava a mim notava. Até hoje não notaram. (p. 370-371)

A síntese dessa armadura erguida contra as suas próprias emoções encontra-se na sistemática negação do seu próprio discurso, como se ao rejeitar a falta insistisse, de alguma maneira, em preenchê-la a fim de se sentir mais forte. Sobre o pai nada diz, como se, de facto, este nunca tivesse existido. O trajeto ficcional de Hiena é trágico, sente-se excluído no seio da família por causa da aparência física, sofre abuso sexual numa instituição de reinserção social e morre violentamente durante a intervenção da polícia no Bairro. No caso destes dois irmãos mestiços, a orfandade literal é precedida de uma inequívoca orfandade de pais vivos que comprometerá totalmente os seus percursos de vida.

Se fizermos uma leitura exaustiva, ver-se-á que existem traços de orfandade em todas as vozes deste romance, tanto por via da morte física como da morte simbólica das figuras parentais: o viúvo que casa com a irmã do Hiena (“a última imagem que conservo do meu pai é a forma como me olhou ao ir-se embora”, p. 228), a sua esposa falecida (“ela órfã, criada por uma avó e sem conhecer mais criaturas do seu sangue”, p. 230), os dois irmãos que revendem as mercadorias roubadas (“a minha mãe faleceu ao ter-me e mentira [...] fale-

ceu ao ter o meu irmão cinco anos depois ou nem isso faleceu já o meu irmão gatinhava”, p. 253), o agente de 1.^a classe que constantemente racionaliza e reprime as suas emoções, expressando por vezes clemência em relação à sua mãe autoritária (“se você estivesse comigo e me ajudasse mãe”, p. 28), ou ainda a filha da irmã do Hiena que gosta de enfiar o dedo mindinho nas palmas das mãos dos adultos, revelando com esse gesto um pedido inocente de amor e de segurança.

Numa entrevista à revista *Visão*, em setembro de 2007, Lobo Antunes declarou que *O meu nome é Legião* é um livro de amor: “por uma geração, por uma classe social sozinha e abandonada, por um grupo de pessoas desesperadamente à procura de uma razão de existir” (*apud* Arnaut, 2008, p. 566). Acrescentando, além disso, que “o livro está a transbordar de amor” [e que lhe custou] “que aquelas personagens morressem” [pois] “todos estão terrivelmente desamparados” (*ibidem*, p. 567). A realidade social participa neste livro como personagem. A violência não aparece como um ato isolado, simbolizado pelos assaltos dos jovens e pela destruição do Bairro 1.º de Maio pela polícia, antes fica patente na relação entre o *Eu* e o *Outro*, todas as personagens-narradores vivem conflitos interiores dilacerantes, às vezes, são vítimas, outras, agentes da violência.

Paradoxalmente, de uma forma ou de outra, todas estas personagens inegavelmente carentes negam o desejo de colo (isto é, negam a necessidade de quererem ser amados e de se preocuparem com quem amam) e, ao mesmo tempo, traem esse desejo porque, quando mais o negam, mais o assumem. Por outras palavras, pressente-se a partir destas vozes narrativas um jogo de forças que mutuamente parecem excluir-se: por um lado, existe o que sentem, por outro, o que admi-

tem sentir e, no final, acabam por admitir muito menos do que aquilo que sentem. Neste sentido, arriscamo-nos a dizer que o amor pelo objeto perdido não pode ser definitivamente negado, mesmo que o próprio objeto o seja, o que provoca um sofrimento profundo e, em muitos casos, até incomunicável. Os exemplos são inúmeros: o polícia que, apesar de ser racista e de insistir que “secou”, é capaz de reconhecer a fragilidade do grupo de jovens, nomeadamente quando imagina o Miúdo (o primeiro jovem do grupo a ser brutalmente morto pela polícia) vestido com a roupinha da sua filha; esta última que, porque magoada pelo abandono do pai, se empenha em lhe mostrar indiferença durante a visita mensal que este lhe faz, mas que, após o pai ter faltado um domingo, o trata melhor na visita seguinte; Georgete que confessa nunca ter desejado filhos, mas sente um enorme carinho pelo Miúdo, chegando mesmo a interceder por ele junto da polícia; a mãe do Miúdo que insiste em negar o amor que sente pelo filho, mas não consegue esconder a dilacerante dor provocada pela sua morte; o padrasto do Miúdo que, embora se refira aos mestiços pejorativamente, afirma ter morrido juntamente com o enteado; o jovem polícia que nunca pergunta o nome à mestiça que lhe facilita a entrada no bairro, mas envolve-se afetivamente com ela a ponto de comprometer a operação policial; ou, ainda, Hiena que declara não gostar de ser tocado por ninguém, mas insistentemente se lembra da “velha” que o pegava ao colo e o chamava maternalmente de “Menino” (p. 365).

Em *O meu nome é Legião*, a necessidade de matar o pai (ou o princípio da autoridade paterna, às vezes encarnado por uma mãe autoritária) desdobra-se na urgência de expor as fragilidades e as contradições da sociedade portuguesa, ou seja,

no imperativo de problematizar e expor o passado colonial português tão racista e injusto quanto os demais imperialismos, bem como o presente pós-colonial no qual vários tipos de violência, exclusão e racismo abundam. Os pais corporificam isso mesmo: o colonialismo, o autoritarismo e o racismo, enfim, são uma metonímia particularizante de Portugal como colonizador e como sociedade pós-colonial não isenta de disparidades e injustiças sociais.

Dando voz ao *Outro*, ao órfão, àquele que vive a experiência limite do vazio e da perda, Lobo Antunes enfatiza o sofrimento, a solidão e a disfuncionalidade comportamental de todos aqueles que, independentemente da cor da pele, perdem os seus objetos amados e são expostos a situações de violência física e psicológica. No entanto, e não negligenciado nenhum tipo de sofrimento, o escritor chama a atenção para aquela que talvez seja a manifestação mais evidente de vazio e desenraizamento – a experiência do mestiço.⁴ Fruto do encontro colonial (quase sempre violento) entre o branco e o negro, o mestiço encerra em si o dilema do não pertencimento a nenhum lugar. Com efeito, a voz antuniana expõe neste romance a aguda crise de identidade dos jovens mestiços, das suas mães e irmãs, os quais não se reconhecem como parte de Portugal, mas também não se reconhecem como parte de África que todos eles, afinal, desconhecem. Estes

4 A condição de orfandade que caracteriza o mestiço aparece em vários romances do autor. Veja-se, por exemplo, *Caminho como uma casa em chamas* (2014) quando o habitante do 3.º esquerdo (voz de um ex-combatente na guerra colonial que se envolve com uma jovem mulata e que acaba por abandoná-la, grávida, quando regressa a Lisboa) insiste em repetir a pergunta: “Algum mulato tem pai?” (p. 265).

jovens não têm Portugal, mas também não têm a África que os pais perderam para sempre.

Habitado maioritariamente por mestiços, o Bairro 1.º de Maio constitui-se como o único ponto de referência identitária para estes jovens, na medida em que representa o local que os acolhe, para o qual regressam após as investidas criminosas e onde se sentem, de algum modo, protegidos.⁵ Hiena é o mais vocal a este respeito, afirmando que as suas raízes são o Bairro e que este é o único lugar de pertença: “nunca fui a África nem perco tempo com África, perco tempo com o Bairro” (p. 293). No entanto, é nesse mesmo espaço protetor que, durante a operação policial, alguns encontram a morte. A ambiguidade e o deslocamento vividos pelos jovens mestiços ecoam igualmente num desejo expresso titubeantemente pela sua irmã. Depois de passar a viver num bairro habitado por brancos, esta jovem interroga-se várias vezes se não seria mais feliz no Bairro, no meio das mulheres africanas, apesar de nunca ter estado em África nem ter conseguido que a sua mãe lhe contasse como era África (cf. p. 199-203).⁶

Embora sentido como espaço protetor, o Bairro define-se por oposição ao centro da cidade, e nessa oposição fica visível o desprezo que este recebe por parte do Governo, da polícia

5 Para uma análise deste espaço do ponto de vista geográfico e pós-colonial, veja-se o artigo de Daniel Paiva incluído na bibliografia.

6 *Outros Bairros*, documentário dirigido por Vasco Pimentel, Inês Gonçalves e Kiluanje Liberdade e lançado em 1999, foca a construção de espaços de alteridade no tecido urbano lisboeta. A experiência de estar-entre culturas, a relação ambivalente com a terra de origem dos pais, assim como o forte sentimento de pertença aos bairros onde nasceram os participantes deste filme ecoam na experiência de marginalização social dos protagonistas negros e mestiços de *O meu nome é Legião*.

e da sociedade em geral. A desconsideração a que o Bairro está votado é denunciada tanto pelos seus habitantes quanto pelos polícias, em particular pela voz do polícia que se infiltra no Bairro à paisana, registrando as míseras condições de habitabilidade – a expressão “rodopio de miséria” é repetida diversas vezes. Se estabelecermos a ligação entre África/Bairro, explícita e implícita na fala das personagens, e a ideia de orfandade, poder-se-á inclusivamente entrever uma perversa continuidade: a ideia tantas vezes verbalizada, nos discursos público e privado, de que a metrópole não cuidava das suas colónias ganha novos contornos ao vermos denunciadas as precárias condições de vida dos habitantes do Bairro. Por conseguinte, o alvo desta narrativa parecem ser os variadíssimos obstáculos na integração dos imigrantes de origem africana ou mestiça e dos seus filhos já nascidos em Portugal e, portanto, portugueses. Numa leitura histórico-política, a orfandade neste romance sublinha o desenraizamento experienciado por um vasto segmento da população após o crepúsculo do colonialismo português em África. Dito de outra forma, o que o narrador antuniano parece pôr em evidência é a problemática dificuldade de Portugal em lidar com a ambiguidade da sua identidade simultaneamente de colonizador e de ex-colonizador, uma identidade que cambaleia entre o ser branco e europeu e o virar-se para o Atlântico e ser negro e mestiço, sem conseguir encontrar equilíbrio nem delinear um projeto nacional que ultrapasse a mera substituição de mitos (o mito da expansão pelo mito da Europa).⁷

7 Boaventura de Sousa Santos refere-se a esta problemática da identidade portuguesa no artigo “Portugal: Tales of Being and Not Being” incluído na bibliografia. Sobre a questão da substituição de mitos, leia-se a seguinte reflexão

O desamparo e a incomunicabilidade marcam, de forma claríssima, as vivências de todas as personagens, brancas, negras ou mestiças, sem, no entanto, se elidir ou negligenciar os estereótipos e as assimetrias sociais presentes na sociedade portuguesa contemporânea. Este romance sublinha, sobretudo, a orfandade de que enferma a pós-colonialidade portuguesa e que urge ser resgatada através de atos de amor. Esse apelo antuniano talvez fique visível de forma mais simbólica e enternecedora no Miúdo, referido por várias personagens, mas cuja voz curiosamente nunca é ouvida; dele só temos acesso aos barulhos que faz com o seu aviãozinho de lata. Ao longo da narrativa, o leitor percebe que o Miúdo, tal como o seu próprio nome faz supor, é apenas um menino que ainda tem medo do escuro, e que ainda não perdeu o gosto

de Onésimo Almeida (2014, p. 24): “Na década de 80, o romancista Almeida Faria publicou um romance intitulado *Lusitânia*. Fundamentalmente uma troca de correspondência entre dois portugueses, um deles a residir em Itália. Há uma carta enviada de Portugal, datada de 25 de Abril de 1974, em que o subscrivente informa o familiar em Itália de que naquele mesmo dia lhe falecera o pai. Curiosa, muito curiosa mesmo, essa intuitiva criação do escritor. Obviamente freudiana, trata-se de uma alusão ao desaparecimento da figura paterna como símbolo da autoridade seguradora dos valores do passado. Com o 25 de Abril foram quatrocentos anos de peso sobre a história portuguesa que desapareceram, e a euforia da festa não nos permitiu divisarmos (pelo menos colectivamente) a noção de que, quando os nossos pais morrem, quem fica com a responsabilidade sobre os ombros somos nós. [...] A nossa temporária sorte portuguesa foi a autoridade, o novo pai (ou talvez padrinho) – e reporto-me ao romance *Lusitânia* – nos ter vindo da Europa, melhor, da União Europeia. Embarcámos nela como se para uma nova Índia, e acreditámos que tínhamos entrado na modernidade sem passar, repito, pelas etapas duras que permitiram a construção dessa mesma modernidade nos países do Centro e Norte da Europa e nos Estados Unidos – tendo este último país sido afinal – repito de novo – a primeira grande tentativa mundial de se pôr em prática a ideia europeia de modernidade”.

pelas brincadeiras e pelas guloseimas, daí a sua morte ser profundamente trágica. Os cartões que este envia a Georgete, nos quais escreve a palavra “mãe”, assim como o gesto de protegê-la, preenchem uma orfandade porventura ainda não experienciada totalmente, sendo esses gestos genuínos atos de amor. Se se assumir que o Miúdo é a única personagem que escapa à orfandade estrutural que atravessa este romance, reforça-se a ideia de que estes jovens são indivíduos que não tiveram tempo de crescer e que foram empurrados, pela sociedade, para a criminalidade sem que essa tivesse sido uma opção consciente.

Propusemos, neste ensaio, uma leitura de *O meu nome é Legião* a partir da problemática da orfandade. Ser órfão, nesta narrativa, adquire um significado cujo alcance está para além da perda física dos progenitores. As personagens, sejam elas brancas, negras ou mestiças, homens, mulheres ou jovens, partilham de um profundo estado de orfandade que, conseqüentemente, se desdobra em atos de violência, sentimentos de desamparo e de solidão, vivências de incomunicabilidade, de indiferença e de renúncia. Sem apagar as assimetrias sociais, os estereótipos e os preconceitos raciais, *O meu nome é Legião* dá voz a múltiplas personagens cujas vivências podem ser, ainda que em diferentes graus, lidas da mesma maneira: todas são profundamente mal-amadas e todas exibem vivências órfãs, inclusivamente os políciais e os seus familiares. Com efeito, existem traços de orfandade em quase todas as vozes deste livro tanto por via da morte física quanto da morte simbólica das figuras parentais e isso é, sublinhe-se, bastante mais pronunciado nas personagens de ascendência africana, uma vez que são alvo de práticas de discriminação racial sis-

temática e institucionalizada. Lobo Antunes desloca-se para a periferia da capital, dando visibilidade aos ladrões, aos polícias e aos familiares de ambos. E, com essa deslocação, traz a periferia para o centro das atenções, e(i)lidindo fronteiras e exigindo que os leitores repensem os limites da dignidade humana e, particularmente, que problematizem a identidade cultural portuguesa e os sentimentos de pertença e de não pertença ao espaço europeu.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Onésimo. A minha visão do mundo. *Jornal de Letras*, Lisboa, pp. 24, 8 jan. 2014.
- ANTUNES, António Lobo. *O meu nome é Legião*. 3.^a ed. Lisboa: D. Quixote, 2007.
- ANTUNES, António Lobo. *Caminho como uma casa em chamas*. Lisboa, D. Quixote, 2014.
- ARNAUT, Ana Paula. *Entrevistas com António Lobo Antunes 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra: Almedina, 2008.
- ARNAUT, Ana Paula. "O barulho surdo(?) da(s) raça(s) em *O meu nome é Legião*." *Portuguese Literary & Cultural Studies*, v. 19/20, pp. 353-365, 2011.
- FLOYD, William David. *Orphans of British fiction, 1880-1911*. 2011. Tese (Doutoramento em Estudos Ingleses). University of Stirling, Stirling, 2011.
- FONSECA, Ana Margarida. O meu nome é solidão: representações da pós-colonialidade na ficção de Lobo Antunes. 2010. Disponível em: <http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Ana_Fonseca.pdf>. Acesso em: 20 set. 2017.
- FREUD, Sigmund. Mourning and Melancholia. In: Frankiel, Rita (ed.). *Essential papers on object loss*. New York, New York University Press, 1994.
- KIMBALL, Melanie. From Folktales to Fiction: Orphan Characters in Children's Literature. *Librarytrends*, vol. 47, n.º 3, pp. 558-578, 1999.
- KÖNIG, Eva. *Orphan in Eighteenth-Century Fiction: The Vicissitudes of the Eighteenth-Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- PAIVA, Daniel. Fronteira e Contato em *O meu nome é legião*. *Diacrítica, Série Ciências da Literatura*, n.º 26/3, pp. 183-201, 2013.

OS ÓRFÃOS DE LOBO ANTUNES

SANTOS, Boaventura de Sousa. Portugal: tales of being and not being.

Portuguese Literary & Cultural Studies, n.º 20, pp. 1-46, 2009.

SEIXO, Maria Alzira et al. *Dicionário da Obra de António Lobo Antunes*.

Vols. 1 e 2, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008.

A NAVEGAÇÃO ESTRATÉGICA ENTRE O(S) CENTRO(S) E A SEMIPERIFERIA NA OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS

Tom Stennett

Universidade de Oxford, Reino Unido

INTRODUÇÃO

– É muito grave, deixar a Europa!

Jacinto n' *A Cidade e as Serras* de José Maria de Eça de Queirós

É essa a exclamação de Jacinto, um dos protagonistas do romance semipóstumo *A Cidade e as Serras* (1901) de José Maria de Eça de Queirós (1845-1900), aquando da sua partida de Paris, a cidade à qual o título se refere, para voltar às suas serras ancestrais em Tormes, Portugal.¹ A noção de Portugal ser um caso à parte no espaço europeu ocidental é um *leitmotif* da literatura portuguesa. No âmbito do estudo do colonialismo português, existe uma tendência paralela pela qual teóricos tais como Gilberto Freyre, e mais recen-

1 O presente artigo baseia-se em trabalho realizado no âmbito da minha tese de mestrado. A oportunidade de poder apresentar os resultados deste trabalho no XIII Congresso Anual da AIL em Macau não teria sido possível sem o apoio da “Magellan Fellowship”, financiada pelo Doutor Manuel Villas-Boas.

temente Boaventura de Sousa Santos e Roberto Vecchi, têm argumentado a favor de um tratamento distinto do caso português, entre os vários colonialismos europeus, dada a suposta especificidade do colonialismo tal como foi praticado pelos portugueses. Em “Entre Próspero e Caliban”, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos baseia o seu apelo a uma teoria pós-colonial portuguesa na chamada condição “semi-periférica” de Portugal, apontando para o seu *status* histórico enquanto poder imperial e colonial inferior que vivenciou os dois lados do colonialismo. De acordo com Santos (2003, pp. 26-27), a partir do século dezassete, quando o discurso imperial deixou de ser escrito em espanhol e em português, Portugal se tornou um “Próspero Calibanizado” entre os demais “Prósperos” europeus colonizadores. No livro *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, Santos (1994, p. 134) argumenta que a cultura semiperiférica de Portugal é uma “zona fronteiriça... uma zona híbrida, babélica”. A zona fronteiriça tem duas facetas conectadas: (i) uma falta de conteúdo nacional distinto; (ii) o cosmopolitismo (Santos, 1994, p. 133). Segundo o modelo de Santos, a cultura portuguesa é um Jano cuja produção artística é suscetível de dois tipos opostos de interpretação, que se organizam num binário que o próprio Santos articula de forma exemplar na citação seguinte: “Os espaços locais e transnacionais da cultura portuguesa foram sempre muito ricos; só o espaço intermédio, nacional, foi e é deficitário” (Santos, 1994, p. 133). Nos espaços centrais europeus, os textos e escritores portugueses deslocados encontram-se colocados de um lado ou do outro deste binário faltando conteúdo distinto/cosmopolita. As obras e autores julgados como “cosmopolitas” beneficiam do seu contato com as culturas centrais, sendo esses alvos

de elogios pela sua qualidade híbrida e complexa. Por outro lado, as obras e os escritores considerados como indistintos ou imitativos ficam sob a ameaça de acusações de falta de originalidade, obsolescência e até de plágio. A avaliação de Santos a propósito da situação semiperiférica da cultura portuguesa reflete a dificuldade de Eça de Queirós. Por um lado, o cosmopolitismo de Eça dá-lhe acesso aos dois centros culturais europeus de Londres e Paris, o que lhe permite oscilar estrategicamente entre estes centros e a sua cultura semiperiférica nativa. Esta situação confere uma ambiguidade aos textos de Eça. Por outro lado, a condição semiperiférica de Eça tem deixado as suas obras abertas a acusações tais como as citadas acima.

Na primeira parte do presente artigo, analiso o conto “Um Poeta Lírico” (1880), no qual Eça explora, de uma forma irónica, a situação desafiadora de um escritor oriundo de um país europeu semiperiférico que se encontra deslocado em Londres. Na segunda secção, examino o prefácio d’*O Mandarim*, escrito em francês, que acompanhou a tradução da novela para o francês, lançada em 1884 (Reis, 2013, p. 13). Argumento que este prefácio representa uma navegação consciente e estratégica entre um centro cultural europeu, Paris, e a cultura semiperiférica nativa do autor, empreendida por Eça a fim de assumir a carga de representante da cultura e literatura portuguesas no espaço central de Paris. Nos dois casos, a ironia de Eça mobiliza-se como uma estratégia que mantém uma distância crítica entre o sujeito sob análise e permite uma aproximação concomitante de um centro europeu. Em “Um Poeta Lírico”, a ironia do narrador garante uma distância crítica da personagem principal grega do conto. Esta manobra centrípeta liga o narrador ao mundo cosmopolita

londrino ao qual pretende pertencer. No plano extradiegético, esta distância crítica transforma-se em um distanciamento do problema sob análise: o dilema de um autor semiperiférico deslocado num espaço europeu central. Contudo, embora Eça se distancie do dilema específico sob análise, o conto realça algumas questões pertinentes ao caso do autor e demonstra uma consciência por parte de Eça dos vários problemas que os escritores semiperiféricos cosmopolitas, inclusive ele mesmo, tinham de encarar. No prefácio d'*O Mandarim*, a ironia de Eça permite um reposicionamento face à cultura francesa pelo qual o autor se distancia tanto da cultura portuguesa quanto do naturalismo francês para propor uma imagem hibridizada e complexa da literatura portuguesa, a qual se encontra exemplificada pela novela que Eça propõe como epítome da cultura portuguesa para um público parisiense.

1. O DILEMA DO AUTOR SEMIPERIFÉRICO: A DESLOCAÇÃO DE KORRISCOSSO EM “UM POETA LÍRICO”

No conto “Um Poeta Lírico”, Eça dramatiza a tradução mal-sucedida de um autor semiperiférico do seu país nativo para um centro cultural. Aqui, o uso da palavra “tradução” tem dois sentidos: (i) a tradução entre línguas (Jakobson, 2000, p. 114); (ii) o sentido de transplantação, ou “*carrying across*”, do latim *transfere* (Reynolds, 2011, pp. 3-4) – neste caso, a deslocação de um texto e de um indivíduo semiperiféricos para um centro europeu. O poeta que dá título ao conto é um grego chamado Korriscosso, que trabalha como empregado num hotel em Charing Cross, Londres, depois de ter sido expulso do seu país nativo. O exílio de Korriscosso é duplo: o grego é um exilado territorial, sendo um estrangeiro em Londres, e um exilado amoroso. Isto se dá porque Korriscosso

apaixona-se por uma criada inglesa, Fanny, com quem ele não consegue se comunicar porque ela não compreende os seus versos escritos em grego:

Pobre Korriscosso! Se ele ao menos a pudesse comover [...]. Não que Fanny seja inacessível a sentimentos ardentes expressos numa linguagem melodiosa... Mas Korriscosso só pode escrever as suas elegias na sua língua materna... E Fanny não compreende grego... E Korriscosso é só um grande homem – em grego!... (Queirós, 2009, p. 205)

Ao escrever na sua língua nativa, Korriscosso torna-se incapaz de comunicar-se com o seu público-alvo, a mulher que ele deseja. Mesmo se o poeta lírico escrevesse excelente poesia, contanto que permanecesse em exílio, os seus poemas gregos não teriam um público. A conclusão do conto sugere que não há uma solução satisfatória para este dilema: ou o autor semi-periférico escreve na sua língua nativa periférica, limitando assim o seu público, ou escreve textos medíocres numa língua central e adotada.

Em “Um Poeta Lírico”, o olhar irónico de Eça direciona-se a um escritor oriundo de uma cultura europeia semiperiférica. Em 1872, em um texto d’*As Farpas*, Eça tinha enquadrado a Grécia como o epítome de uma nação europeia decadentista, à qual o autor compara a situação de Portugal:

Nós estamos num estado comparável apenas à Grécia: a mesma pobreza, a mesma indignidade política, a mesma trapalhada económica, a mesma baixeza de carácter, a mesma decadência de espírito. Nos livros estrangeiros, nas revistas quando se fala dum país caótico e que pela sua decadência progressiva, poderá vir a

ser riscado do mapa da Europa, citam-se em paralelo, a Grécia e Portugal! (Ortigão et al., 2004, p. 312)

A hierarquia de países semiperiféricos europeus que Eça perturba momentânea e aberrantemente, para efeitos retóricos, acha-se reestabelecida em “Um Poeta Lírico”, por meio do distanciamento crítico do narrador português do poeta lírico grego ridicularizado. Ao passo que no trecho citado acima Eça reduz o fosso entre as sociedades portuguesa e grega para realçar a decadência da primeira por meio de uma comparação com a segunda, o narrador de Eça em “Um Poeta Lírico” reforça a hierarquia de semiperiferias que subjaz ao artigo d’*As Farpas* na seguinte descrição da reputação dos emigrantes gregos dentro do espaço europeu ocidental:

Quando se tem viajado no Oriente e nas escalas do Levante, adquire-se facilmente o hábito, talvez injusto, de suspeitar do grego; aos primeiros que se vêem, sobretudo tendo-se uma educação universitária e clássica, o entusiasmo acende-se um pouco [...]; mas, depois de os ter frequentado [...] os outros que se vêem provocam estes movimentos – abotoar rapidamente o casaco, cruzar fortemente os braços sobre a cadeia do relógio, e aguçar o intelecto para rechaçar a *escroquerie*. A causa desta reputação funesta – é que a gente grega que emigra para as escalas do Levante é uma plebe torpe, parte pirata e parte lacaia, bando de rapina astuto e perverso. (Queirós, 2009, pp. 199-200)

Não se trata aqui de um mero caso de racismo por parte do narrador português. Por meio do seu narrador, Eça empreende movimentos subtis de aproximação e de distanciamento do sujeito sob análise – uma navegação entre um centro

(Londres) e duas semiperiferias (a Grécia e Portugal). Neste caso, o narrador português aproxima-se de atitudes racistas e estereotipadas/caricatas para se distanciar de Korriscosso e do estereótipo do emigrante grego que ele parece incorporar. Ao longo do conto, uma certa distância social, nacional e cultural entre o narrador e Korriscosso mantém-se, mas a empatia do primeiro leva a uma compreensão melhor da dificuldade enfrentada pelo segundo enquanto poeta semiperiférico deslocado em Londres.

Eça impede uma identificação total entre o narrador português e o autor por um lado, e a sua personagem ficcional por outro. Há, com efeito, uma identificação parcial por parte do narrador português do conto e Korriscosso quando o primeiro se dá conta de que ambos são poetas provindos do sul europeu: “– Eu também sou poeta!.../ Esta frase extraordinária pareceria grotesca e impudente a um homem do Norte; o levantino viu logo nela a expansão de uma alma” (Queirós, 2009, p. 201). A identificação do narrador com Korriscosso não é total, já que se mantém uma distância tanto social quanto cultural entre os dois homens. Com efeito, infere-se que a posição social do narrador se aproxima mais da de Bracolletti, personagem também de origem grega no conto. Eça chama a nossa atenção para o golfo significativo entre as posições sociais respetivas do narrador e de Korriscosso quando o primeiro descobre que o segundo lhe roubou o seu livro de poemas de Alfred Tennyson. Este roubo de um livro de poesia inglesa, pertencente a um membro de uma elite cosmopolita, por um emigrante de baixa classe social, implica uma série de interações complexas e realça as diferenças culturais e sociais entre os dois homens. O livro de poemas de Tennyson tem uma importância simbólica dupla: o fato da

coleção pertencer ao narrador sublinha o acesso que este tem a textos centrais europeus, ao passo que o roubo simbólico do livro por Korriscosso salienta a exclusão do grego do mundo cosmopolita de que o narrador português faz parte.

Outro ponto de diferenciação entre o narrador e Korriscosso são as suas respetivas disposições artísticas. O roubo do livro de poemas de Tennyson revela o alinhamento de Korriscosso com o romantismo — tendência artística da qual o narrador se distancia aquando da narração do exílio do poeta grego do seu país nativo. O relato do exílio de Korriscosso da Grécia confirma o seu *status* de herói romântico, já que o conteúdo e a forma da história são ambos tipicamente românticos: “Daí a pouco, [...] Korriscosso contava-me a sua história – ou, antes, fragmentos, anedotas desirmanadas da sua biografia. É tão triste, que a condenso. De resto, havia na sua narração lacunas de anos; – e eu não posso reconstituir com lógica e sequência a história deste sentimental. Tudo é vago e suspeito” (Queirós, 2009, pp. 201-202). Embora também poeta, o narrador distancia-se da incoerência e falta de lógica da narração de Korriscosso. O alinhamento do grego com o romantismo salienta a obsolescência deste poeta lírico, já que ele se afilia a uma escola artística já fora de moda no final do século XIX, que o próprio Eça tinha criticado veemente e famosamente durante as Conferências do Casino. O narrador mantém assim uma distância crítica que se alarga ainda no plano extradiegético. Ou seja: se a distância entre o narrador e o protagonista já é considerável, o golfo entre o autor, Eça, e a sua personagem ficcional, Korriscosso, torna-se ainda mais extensa. Ao passo que o distanciamento crítico de Korriscosso mantido pelo narrador português reforça a hierarquia de países europeus semiperiféricos que subjaz ao artigo d’*As Farpas*

de 1872, a distância entre o autor e a sua personagem grega implica um afastamento da situação de Korriscosso e da de Eça enquanto escritor cosmopolita.

O caso de Korriscosso revela um aspeto fundamental da situação do autor semiperiférico: embora o escritor oriundo de um país semiperiférico possa ser um agente deslocável, tanto no caso de Eça quanto no caso de Korriscosso, a semiperiferia permanece um espaço, quase uma condição, fixa e fixada, na medida em que a semiperificidade tem sido uma condição imposta por leitores e críticos. Em outras palavras, pouco importa a localização físico-geográfica do autor proveniente de um país semiperiférico: a semiperiferia acompanhará o autor, não importa aonde ele estiver. Na secção seguinte, analiso um texto no qual Eça faz uso do seu contato simultâneo com as culturas portuguesa e francesa para propor uma identidade cosmopolita híbrida e de feição complexa. Ao passo que Korriscosso fica preso na sua língua e cultura nativas – no espaço central londrino – Eça, um escritor cosmopolita, consegue sair da sua cultura nativa para aproveitar o seu contato com uma tradição cultural francesa, sem abandonar a cultura do seu país nativo. Ao contrário de Korriscosso, Eça consegue oscilar geográfica e textualmente entre a cultura semiperiférica portuguesa e a cultura francesa.

2. UM NACIONALISTA COSMOPOLITA: AS MANOBRAS CENTRÍFUGAS E CENTRÍPETAS DE EÇA DE QUEIRÓS

A semiperifericidade de Eça tem vulnerabilidades que diferem das que Korriscosso encara em “Um Poeta Lírico”. No caso de Eça, a condição semiperiférica da cultura portuguesa tem levado à ameaça da imposição de afiliações culturais pelos seus contemporâneos. Machado de Assis escreveu em 1878

uma crítica d'*O Primo Basílio* (1878) na qual o romancista brasileiro acusou Eça de ter plagiado, n'*O Crime do Padre Amaro*, o romance *La Faute de l'abbé Mouret* (1875) do francês Émile Zola.² No mesmo texto, Machado designa o autor português como “um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assomoir*” (Machado, 2013, p. 467) e nota as semelhanças entre *O Primo Basílio* e o romance *Eugénie Grandet* (1833) de Honoré de Balzac (Machado, 2013, pp. 467-470) – implicando assim, de novo, uma relação imitativa entre uma “fonte” francesa e um romance do autor português. Eça rejeita as acusações de Machado no prefácio à segunda edição d'*O Crime do Padre Amaro* com uma ironia acutilante:

Com conhecimento dos dois livros, só uma obtusidade córnea ou má-fé cínica poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama duma alma mística, a *O Crime do Padre Amaro* que, como podem ver neste novo trabalho, é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa. (Queirós, 2013, p. 7)

A vulnerabilidade de Eça face às acusações do plágio tem-se replicado no caso do romance brasileiro – periférico – *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, o qual tem sido apontado pela crítica como uma cópia d'*O Crime do Padre Amaro* – a suposta imitação de *La Faute de L'Abbé Mouret*. Portanto, uma hierarquia entre esses três escritores e as suas culturas respetivas tem-se estabelecido: o romance francês (central)

² Sobre a questão do plágio em relação a *O Crime do Padre Amaro*, cf. Reis e Cunha (2000, pp. 32-52).

deve ser necessariamente original e semente; o texto português (semiperiférico) tem de ser forçosamente uma cópia do livro original; finalmente, o romance brasileiro (periférico) se torna, perante certos leitores, apenas uma cópia de uma cópia.

Noutro prefácio, desta vez uma carta escrita em francês destinada a acompanhar a tradução de língua francesa d'*O Mandarim* (1887), Eça aproveita a situação liminar e ambígua da cultura portuguesa, enquanto zona fronteira, para se beneficiar do seu contato simultâneo com um centro cultural e a semiperiferia.³ Neste prefácio, Eça posiciona-se como representante da literatura portuguesa, que ele caracteriza como uma entidade híbrida composta por traços realistas, fantásticos e românticos. Desta forma, Eça sublinha a suposta feição singular da cultura portuguesa, e por extensão a declarada especificidade e complexidade do seu próprio texto:

3 No ensaio "O Mandarim Assassinado", António Coimbra Martins analisa as fontes francesas potenciais d'*O Mandarim*. Em resposta à opinião de que *O Mandarim* é um plágio de uma obra inspirada por *Le Père Goriot* de Honoré de Balzac, Martins conclui que *O Mandarim* não tem "uma fonte apenas. Tem-nas muitas e diversas". Martins (1967, p. 153). Estas fontes são na sua maioria francesas, embora Martins rejeite a noção de que a obra de Eça é um plágio, apontando para a "malícia que anima a narrativa", a qual "não tem nada em comum com a fuga e o dramatismo de Balzac, nem com a fantasia edificante de Vitu, nem com o deslavado espírito de Júlio Verne, nem com o moralismo missionário de Urbain Didier". Martins (1967, p. 158). Para uma análise pormenorizada dessas fontes francesas potenciais d'*O Mandarim*, cf. Martins (1967, pp. 124-165). Beatriz Berrini recusa também as acusações de plágio na sua introdução crítica da novela: "O paradoxo andava no ar. Muitos tinham apresentado a sua versão. Por que razão também não faria a sua? A acusação de plágio de que foi alvo deve-se à má recepção deste e de outros textos seus por alguns contemporâneos, sempre ávidos de o diminuir" (Berrini, 1992, p. 48).

Vous prenez là, Monsieur, une œuvre bien modeste et qui s'écarte considérablement du courant moderne de notre littérature devenue, dans ces dernières années, analyste et expérimentale; et cependant par cela même que cette œuvre appartient au rêve et non à la réalité, qu'elle est inventée et non observée, elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l'esprit portugais. (Queirós, 1992, p. 197)

[Escolhe, V., uma obra bem modesta e que se afasta consideravelmente da corrente moderna da nossa literatura a qual, nestes últimos anos, se tornou analista e experimental; e, contudo, precisamente porque esta obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade [...] ela caracteriza fielmente [...] a tendência mais natural, mais espontânea do espírito português]. (Queirós, 2006, p. 7)

De acordo com Carlos Reis (2003, pp. 15-16), o prefácio de língua francesa de *O Mandarin* foi escrito numa altura em que Eça estava em “mudança de rumo”, finda a fase preliminar, “naturalista”, do seu percurso literário e iniciada a segunda, marcada pela publicação de obras de feição fantástica, tais como *O Mandarin* e *A Relíquia*. Reis realça o fato de Eça estar consciente desta transição, designando o prefácio como uma rejeição deliberada do naturalismo francês que tinha caracterizado os romances *O Primo Basílio* e *O Crime do Padre Amaro*. Nesta perspetiva, o prefácio de Eça representa um reposicionamento estratégico face à cultura francesa. Eça rejeita uma afiliação direta e unidirecional ao naturalismo francês, estabelecendo antes a sua ligação com o centro francês através de um posicionamento estratégico pelo que atribui a si a carga de representante da cultura portuguesa no espaço central de

Paris. Ao mesmo tempo, Eça escolhe uma combinação de posicionamentos culturais para propor uma identidade portuguesa cosmopolita, caracterizada pela sua qualidade híbrida e pela sua complexidade.⁴

O movimento duplo de Eça – ao mesmo tempo centrífugo e centrípeto – é característico da sua chamada “ironia”. O autor português deprecia a produção literária de Portugal ao mesmo tempo que a exotiza. A ironia de Eça permite uma afiliação parcial com um centro cultural através de um distanciamento crítico da sua cultura nativa. Este duplo movimento permite-lhe ocupar a carga de representante da cultura portuguesa no espaço cultural e central de Paris. Eça aproveita-se, assim, da sua condição semiperiférica para se posicionar estrategicamente, em uma antecipação do *marketing* moderno, como escritor que tanto se distancia da cultura dominante da França, quanto beneficia do seu acesso à mesma. A proposta de Eça de uma conceção híbrida da cultura portuguesa, no prefácio francês *d’O Mandarim*, implica uma inversão do Jano teorizado por Boaventura de Sousa Santos. Ou seja: através da sua imagem da cultura portuguesa, Eça converte a falta de conteúdo nacional que supostamente caracterizaria a cultura de Portugal por meio de uma qualidade sua (de Eça e da cultura portuguesa) específica: o cosmopolitismo que é o inverso do Jano de Santos. A especificidade do texto de Eça, e da cultura que esse supostamente representa, articula-se na língua francesa. Ao contrário de Korriscoço, cuja poesia não se encontra traduzida, Eça aproveita o seu domínio de uma língua europeia dominante (o francês) para assegurar que o

4 A tradução portuguesa apresentada segue a edição da Porto Editora.

seu texto seja compreensível para um público não-lusófono. Desta forma, Eça vai contra a implicação no conto de que os poemas de Korriscosso sejam intraduzíveis – que o poeta grego não pode ser grande em uma língua que não seja o grego. Uma comparação entre o diagnóstico do dilema de escritores semiperiféricos deslocados, em “Um Poeta Lírico”, e a práxis de Eça, revela que a posição de Eça face à questão linguística é flexível, sutil e prática.

CONCLUSÃO

A questão urgente que tocava a Eça de Queirós, e de que o autor estava consciente, era como gerir ou dominar os processos de redutivismo e comoditização aos quais autores periféricos e semiperiféricos, e as culturas nativas às quais pertencem, são particularmente sujeitos dentro dos espaços centrais europeus. Em “Um Poeta Lírico”, Eça revela-se altamente consciente dos problemas específicos que tocam aos escritores semiperiféricos deslocados nos espaços centrais europeus, em particular as questões ligadas à língua de expressão do autor. Ao contrário de Korriscosso em “Um Poeta Lírico”, Eça pertencia a uma elite cosmopolita e tinha acesso ao tipo de textos franceses e ingleses que o poeta e empregado grego ficcional apenas pode roubar no conto. A navegação estratégica de Eça entre Portugal e a França no prefácio d’*O Mandarim* contrasta com a estase de Korriscosso, o poeta grego que fica transplantado, mas não traduzido, para um espaço europeu central.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Literatura Realista: O Primo Basílio*, romance do Sr. Eça de Queirós. In: Azevedo, Sílvia Maria; Dusilek, Adriana; Callipo, Daniela Mantarro (Ed.). *Machado de Assis: Crítica Literária e Textos Diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, pp. 467-474.
- BERRINI, Beatriz. Introdução. In: Queirós, José Maria de Eça de. *O Mandarin*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, pp. 15-69.
- JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: Venuti, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000, pp. 113-118.
- MARTINS, António Coimbra. *Ensaio Queirosianos*. Lisboa: Europa-América, 1967.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *A Cidade e as Serras*. Porto: Porto Editora, 2011.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *Contos I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *O Mandarin*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *O Mandarin*. Porto: Porto Editora, 2006.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora, 2016.
- QUEIRÓS, José Maria de Eça de. *A Relíquia*. Porto: Porto Editora, 2011.
- RAMALHO, Ortigão; Queirós, José Maria de Eça de. *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. S. João do Estoril: Principia, 2004.

SOBRE PORTUGAL

- REIS, Carlos. Introdução. In: Queirós, José Maria de Eça de. *O Mandarim*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, pp. 9-22.
- REIS, Carlos; Cunha, Maria do Rosário. Introdução. In: Queirós, José Maria de Eça de. *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000, pp. 15-91.
- REYNOLDS, Matthew. *The Poetry of Translation. From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, Pós-colonialismo e Interidentidade. *Novos Estudos*, São Paulo, n.º 66, pp. 23-52, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento, 1994.
- ZOLA, Émile. *La Faute de l'Abbé Mouret*. Paris: Garnier-Flammarion, 2017.

IMAGINAR O OUTRO: A LUSOFONIA EM QUESTÃO NA PEÇA *ESTRANGEIRAS*, DE JOSÉ LUÍS PEIXOTO

Vânia Rego

Instituto Politécnico de Macau

A palavra lusofonia surge na língua portuguesa no final dos anos 80, depois da perda do império ultramarino e, embora seja uma noção de pai incógnito, coincide com uma época de reafirmação de Portugal e de redefinição da sua política externa e de defesa nacional. Fruto das negociações para a criação da CPLP e do aumento consequente de discursos em torno da existência de uma comunidade linguística e de valores comuns em torno da língua portuguesa, a palavra lusofonia surge pela primeira vez no *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*, da Texto Editora de 1995 (Pinto, 2008, p. 53).

Escusado será dizer que a noção desperta uma série de imagens sobre o carácter universalista da língua e dos valores portugueses que lembram as teses de Gilberto Freyre, assim como a imagem do “português afável” que traçava Jaime Cortesão, em 1960, n’*Os descobrimentos portugueses*. Não falta inclusive em Agostinho da Silva a vertente religiosa que empresta à língua portuguesa o poder de estabelecer uma mundividência que se estenderia aos restantes países ditos lusófonos, concretizando assim os desígnios de Vieira e de

Pessoa, materializando na construção da lusofonia a miragem de um Quinto Império sem imperador.

Já Fernando Cristóvão insiste na necessidade cultural e na oportunidade económica que a lusofonia pode representar para os países nela envolvidos tendo em vista a globalização, a primazia da língua inglesa, assim como o choque de civilizações preconizado por Samuel Huntington (1996):

E quanto à Lusofonia, que meio mais eficaz do que este de oito nações unidas pela mesma língua e algumas dinâmicas culturais, representando mais de 210 milhões de pessoas, poderem reivindicar e defender fronteiras e valores que entendem serem os seus? Hoje, uma voz isolada não tem probabilidades de ser ouvida. Deste modo, o esforço do dinamismo da comunidade nacional e da Lusofonia serão o melhor antídoto contra as confusões e ceticismo da realidade cultural. (Cristóvão, 2008, p. 210)

Às vezes que se erguem para defender a lusofonia respondem outras tantas recusando perentoriamente não só o termo, mas também o projeto e a sua aplicação, alertando para os riscos que uma tal “invenção metahistórica” (Tabucchi, 2000) acarreta. Eduardo Lourenço, por exemplo, alerta para a vocação portuguesa dessa espécie de nova utopia que é a lusofonia: “Não sejamos hipócritas, nem sobretudo voluntariamente cegos: o sonho de uma Comunidade de Povos de Língua Portuguesa, [...], é [...] um sonho de raiz, de estrutura, de intenção e amplitude lusíada” (1999a, p. 162-163).

Alfredo Margarido defende precisamente que a lusofonia é uma tentativa de devolver a Portugal e aos Portugueses um espaço amputado pela guerra colonial e pela independência das colónias africanas. A lusofonia devolve o espaço do

Atlântico sul ao imaginário português no presente e oferece-lhe a possibilidade futura de expansão económica usando os argumentos da língua, da história e da cultura, ignorando para isso os interesses dos restantes países em questão:

O discurso actual limita-se a procurar dissimular, não a eliminar, os traços brutais do passado. O que se procura de facto é recuperar pelo menos a sua fracção da antiga hegemonia portuguesa, de maneira a manter o domínio colonial, embora tendo renunciado à veemência ou à violência de qualquer discurso colonial, pretende-se manter o colonialismo, fingindo abolir o colonialista, graças à maneira como o colonizado é convidado a alienar a sua própria autonomia para servir os interesses portugueses. (Margarido, 2000, p. 76)

Neste sentido, Ana Madeira lembra que a lusofonia é um ato político (2003, p. 11), dado que é baseada na língua e esta foi imposta pela colonização e pelo aparelho institucional português (p. 18). E vai mais longe, defendendo que por trás da noção de lusofonia há uma tentativa de uniformização através da defesa e imposição de uma norma culta da língua, anulando os dialetos e a riqueza das diferentes línguas nacionais dos territórios da África lusófona, apostando em estratégias como a divulgação de uma literatura “lusofricana” (p. 24) fomentando exclusivamente o mercado editorial em língua portuguesa, o que explica, por exemplo, a ausência quase total de publicação de obras em outras línguas nacionais africanas ou em edições bilingues.

Tal como Alfredo Margarido, Ana Madeira aponta para os riscos de uma lusofonia enquanto representação do real, facto que permite a Portugal renegociar uma posição no mundo e

também alimentar o seu imaginário nacional com propósitos neocoloniais:

Se acolhermos estas hipóteses para analisar os discursos sobre a uniformidade e sobre a identidade dos povos de língua oficial portuguesa talvez possamos sentir de perto que os mitos do Império – reproduzidos, recriados e manipulados até à exaustão – ocultam (hoje como ontem) a imensa diversidade dos jogos de identificação dos povos que se inscrevem nas margens da lusofonia. Sem descurar que os ecos da nova uniformidade possam ser, pelo avesso, os velhos temas da litania colonial. A redefinição desta retórica seria, então, um novo estilo de colonialismo mental, um pós-colonialismo capaz de reeditar o ideário do luso-tropicalismo – revisto e ampliado – revisitando as mesmas ideias, os mesmos temas e de acordo com pressupostos semelhantes. (p. 44)

Sem negar as problemáticas que o termo lusofonia suscita, Onésimo Almeida apresenta uma conceção mais pragmática em relação ao uso do termo lusofonia e lusófono, chamando a atenção – à falta de melhor – para a utilidade do termo no presente, mas também para a dificuldade no seu uso:

como será possível negar uma diferenciação entre o mundo lusófono e o hispânico? Se bem que ninguém consiga explicar o que ela seja, todos a sentem em maior ou menor grau e admitem-no se conseguem falar em situações livres, despolitizadas e fraternas. Mas publicamente as tensões e as feridas ainda não completamente saradas vêm ao de cima e a palavra “lusofonia” – que nem sequer conseguiu entrar no documento oficial que criou a CPLP – tornou-se assim como uma espécie de ‘vício ino-

minável' que toda a gente sabe que existe mas não se atreve a referir. (Almeida, 2008)

Por outro lado, insiste na necessidade de pragmatismo no seu uso ou no seu abandono definitivo, para que se possa evitar os “impasses” que acabam por dificultar a vida a quem está no terreno: “É se continuar a ser quase proibido utilizar a palavra ‘lusofonia’, que seja posta de lado mas que isso não constitua impasse. Sigamos essa tão portuguesa maneira de fazer de conta que não existe enquanto existe de facto” (Almeida, 2008).

Uma leitura atenta da peça de teatro *Estrangeiras*¹ de José Luís Peixoto permite observar como a literatura se apodera de um tema que tem suscitado tantas discussões académicas nas três últimas décadas e cujo encenador resume nas seguintes palavras de um texto curto intitulado “O que é isto da lusofonia”, de 12 de junho de 2016 e que, em jeito de Posfácio, encerra a publicação da peça:

decidimos falar sobre essa tal lusofonia, um tema interessante no sentido de que ninguém sabe muito bem do que se trata. [...] esta condição de lusófono, que se sustenta numa língua que é comum, mas só nas aparências. Um espaço geográfico que atravessa todos os continentes e onde o desconhecimento mútuo é regra. (2016, p. 89)

1 Estreou no Teatro Rivoli, no Porto, em julho de 2016 – mês do lançamento do livro –, tendo logo depois sido encenada no Brasil, em Agosto, e em Cabo Verde, em Setembro. A peça foi encenada por João Branco e contou com as atrizes Francisca Lima (Rosário), Janaína Alves (Isabella) e Sílvia Lima (Lili).

Dramaturgo bissexto², o romancista e poeta Peixoto consegue concentrar na peça de teatro *Estrangeiras* uma grande parte do questionamento que a palavra lusofonia suscita no dia a dia dos falantes de língua portuguesa e dos estudiosos deste universo espalhados pelo mundo afora. Talvez porque “a biografia do autor inclui uma passagem pela cidade da Praia, onde viveu durante cerca de um ano” (p. 89), possamos compreender as inquietações e as questões levantadas por esta peça.

De acordo com a sinopse feita por João Branco:

Uma cabo-verdiana, uma portuguesa e uma brasileira estão fechadas na sala de um aeroporto, nos Estados Unidos da América. As três têm em comum a língua – ainda que tenham dificuldade em se compreender mutuamente – e problemas burocráticos para entrar num país estrangeiro. São estrangeiras, perante o novo território e entre elas. (p. 90)

O assunto da peça traz com humor e inteligência a questão da lusofonia para a literatura ao propor um questionamento da relação entre personagens, o que João Branco chama de “dilema civilizacional”, e que levanta uma série de questões que poderíamos aqui estabelecer como questões-guia para a reflexão que a leitura da peça impõe:

2 Os textos dramáticos de Peixoto consistem sobretudo em peças feitas por encomenda ou resultantes de projetos artísticos pontuais do autor, a saber: *Anathema* (2006), *À Manhã* (2007), *Quando o inverno chegar* (2007) e *Pum, o Tiro* (2007). Tal como nos outros géneros, os textos dramáticos de Peixoto proporcionam ao leitor uma profunda reflexão sobre a violência, a intolerância e o isolamento, mostrando que apesar do progresso científico, o ser humano continua sujeito às fragilidades da condição humana.

o que é isto da lusofonia, que todos evocam, mas poucos explicam? O que nos liga, efetivamente? Quem é responsável pelas imagens distorcidas que temos uns dos outros? Porque não falamos mais uns com os outros? Porque não nos encontramos mais? Que sala de espera é esta, em que nos olhamos mas não nos entendemos? (p. 90)

A didascália inicial introduz não só as três personagens que permanecerão em palco durante toda a peça – Isabella, Rosário e Lili –, como também os três temas que percorrem a peça: o confinamento, a imobilidade e a tensão. Três temas que numa análise mais aprofundada poderíamos aplicar ao conceito de lusofonia e à relação dos países de língua portuguesa dentro da CPLP, materialização concreta desta noção.

O confinamento numa “Sala sem janelas, com uma porta fechada” (p. 7) coloca as personagens na iminência de uma conversa e de uma relação que de outra forma não aconteceria. As personagens dialogarão porque a isso são obrigadas, pois nada na vida e na personalidade de cada uma, nas suas origens e estatuto social, faria prever uma possível ligação entre elas, nem a língua que têm em comum. No espaço-tempo que precede a ação da peça: o *check-in* no aeroporto, o embarque ou a viagem de avião, não há qualquer esboço de contacto feito pelas personagens, apesar de estas se terem observado em alguns destes momentos. Só na sala de espera dos serviços de imigração americanos e face à ameaça de um desfecho trágico é que as personagens encetam o diálogo: “R: Isto não é uma prisão./L: (*Olhando em volta:*) Acha? Parece muito com uma prisão” (p. 35).

A imobilidade das “[t]rês mulheres sentadas” em “cadeiras encostadas às paredes [...] só é perturbada quando alguma

das mulheres se ajeita na cadeira ou faz algum gesto: coçar a orelha ou afastar os cabelos do rosto” (p. 7). Além da imobilidade física, assistimos a uma espécie de bloqueio temporal assinalado pela presença de “um relógio pendurado” (p. 7) sem referência à hora exata e que suscitará diversas interrogações sobre o seu funcionamento e sobre essa diferença de estar no mundo entre as horas dos três países representados na sala e a hora do país a que chegaram.

O silêncio instalado entre as mulheres denota uma tensão crescente na sala de espera. O leitor sabe que algo vai acontecer e que a tensão já é palpável antes do início da ação pela distância entre as mulheres que aparecem “afastadas umas das outras [...] [t]entando não cruzar os olhares, [...] vigia[ndo]-se disfarçadamente” (p. 7) e por causa da indicação da iminência do espirro de Lili que, a acontecer, romperia o silêncio no qual as personagens estão mergulhadas: “Lili vai para espirrar, fica mesmo à beira de espirrar, as outras estão suspensas numa explosão eminente, mas suspira e acaba por não espirrar” (p. 7). À tensão física revelada pelos corpos acrescentar-se-á uma tensão histórica em torno do debate sobre o colonialismo e o racismo que surgirão no clímax da peça.

O iminente espirro de Lili surge ao longo da peça ora interrompendo diálogos ora proporcionando momentos de pausa e de mudança de assunto, criando uma expectativa em relação a um ato que só se concretiza ao cair do pano: “espirra com muito estrondo” (p. 82).

Ao encerrar as três personagens da peça na sala de um aeroporto nos Estados Unidos da América, Peixoto coloca o leitor face ao facto de que a língua portuguesa funciona amiúde mais como agente de estranhamento entre os povos lusófonos do que como um fator de união. São disto exemplo as

primeiras tentativas de Isabella em comunicar com as outras duas personagens, preferindo usar o seu inglês ainda incipiente, mesmo quando as outras personagens lhe respondem em português, dada a incerteza que os sotaques de Rosário e de Lili lhe provocam: “I: What time is it?/ R: As horas?/ I: Yes!/ R: Quer saber as horas?/ I: Yes! Yes!” (p. 8) ou ainda “I: Desculpem cortar o papo mas: you understand brazilian?” (p. 13).

Isabella encontra também algumas dificuldades com as diferenças de vocabulário dentro da língua portuguesa quando em conversa com Rosário e Lili, dificuldades que geram quiproquós, como os relacionados com as palavras “bicha”, “brava”, “comboio” e “telemóvel”:

R: Eu estava mesmo atrás de si na bicha./ I: Bicha?/ R: Sim, na bicha dos passaportes. [...]/ I: Vem no passaporte qual é o país da bicha? Talvez seja melhor não lhe chamar bicha. (p. 8-9)

L: Lá é que estão todos os meus primos da Brava./ I: Brava? Que é isso? Não precisa de ficar brava com tão pouco. (p. 20)

L: Vou apanhar um comboio. [...]/ I: Comboio?/ L: É. Comboio é trem. Quando sair, vou pegar um trem. (p. 20)

I: Telemóvel?/ L: Telemóvel é celular. [...]/ I: Mas você diz telemóvel ou diz celular? (p. 24)

Note-se que, na peça, só Isabella parece não reconhecer o sotaque das outras duas personagens ao passo que as mesmas reconhecem e compreendem facilmente o seu: “R: Vi que é brasileira. [...]/ [...] porque a ouvi falar” (p. 9). Lili é até capaz de se adaptar e mudar o sotaque para uma forma brasileira, de maneira a comunicar melhor com Isabella que não compreende por que razão Lili não fala sempre assim:

“L: E tem alguém esperando você?/ I: [...] Nossa, como você está falando bem. Porque não fala sempre assim?” (p. 22). No entanto, sempre que Lili se enerva e fala em crioulo cabo-verdiano, Rosário e Isabella ficam sem perceber o que ela diz: “N ka ta intendê nada prop” (p. 11).

A estranheza que a forma de falar de Rosário provoca em Isabella faz com que esta pense que Rosário não tem o português como língua materna e o tenha aprendido posteriormente, demonstrando o estranhamento que a língua provoca entre as personagens:

I: Você fala muito bem. Quem ensinou você a falar? Às vezes, tem um errozinho, aqui ou ali, custa um pouco para entender certas palavras, mas está muito bom, viu? [...]/ R: E quem havia de ser? Foi a minha mãe, acho que foi a minha mãe./ I: Sua mãe é brasileira?/ R: Qual brasileira? A minha mãe é [...] de Vila do Conde. (p. 17)

Isabella, a personagem brasileira, Lili, a personagem cabo-verdiana e Rosário, a personagem portuguesa, obrigadas a comunicar por se encontrarem numa situação complexa, exprimem em diálogos curtos e, por vezes, cômicos, toda a dificuldade de concretização desse conceito abstrato que é a lusofonia. Não é a língua o único fator que dificulta a comunicação das personagens, mas igualmente a imagem – ou a sua completa inexistência – que cada uma tem em relação ao país das outras.

Assim, da mesma forma que Isabella não compreende como Rosário a identifica como brasileira pelo modo de falar, Rosário desconhece a geografia do Brasil e não sabe onde se situa a cidade de origem de Isabella:

I: Se eu fosse o Brasil, Teresina não seria nem a ponta deste dedinho. E, em mim, Teresina é quase tudo. É esses dois braços, pelo menos. É essa perna. Teresina é estes dois olhos que se abriram pela primeira vez naquele chão tupi. Eu sou brasileira, não tenho nem como esconder, mas o que sei da Amazônia é só de livro de escola; aquelas boiadas gaúchas conheço só de novela. E Copacabana, já ouviu falar?/ R: Já. É perto da sua casa?/ I: Nada a ver./ R: Mas conhece Copacabana.../ I: Só de novela. Você conhece Copacabana de onde?/ R: Das telenovelas./ I: Viu? Você lá em Portugal e eu em Teresina conhecemos Copacabana do mesmo jeito. (p. 58-59)

A referência às telenovelas é muito interessante, porque esse formato cultural televisivo é, efetivamente, um dos elos comuns entre as personagens e, ao mesmo tempo, um traço comum aos povos lusófonos. As telenovelas, sobretudo as brasileiras, são um dos produtos culturais de fácil circulação nos diferentes países de língua portuguesa e são responsáveis por fomentar uma boa parte das imagens preconcebidas sobre o Brasil.

Mas o desconhecimento do outro é ainda mais forte quando se trata de Cabo Verde. Rosário confunde Mindelo, capital da ilha de São Vicente (terra de Cesária Évora) com a praia do Mindelo em Vila do Conde, em Portugal, confusão que se vai prolongar por diversas cenas e a que se junta depois a confusão de Isabella, sobre se Mindelo fica algures no Brasil:

L: Sou do Mindelo, não escutou o crioulo de Soncente? Esse não se pode imitar./ R: É do Mindelo? Que valente coincidência, a minha madrinha é de Vila do Conde. (p. 13)

L: Já disse que sou do Mindelo, São Vicente. Quem não conhece Laginha, Porto Grande, Monte Cara? (*Há uma pausa em que Isabella e Rosário demonstram não saber, encolhem os ombros.*)/ R: É das freguesias? Pois, eu conheço alguma coisa daquela zona: Fajozes, Modivas, Labruge... É de Labruge? Não me diga que é de Labruge?/ L: (*irritada*) Ai. Bo mãe é k é de Labruge. Bo ti ta fazê iss pa irritam? Sou de São Vicente, já disse. Sampajuda./ R: Azurara, conheço. Sampajuda, não estou a ver. Mas isso é Mindelo mesmo Mindelo, ou já é mais para dentro? Sampajuda não estou a ver mas, também, são tantas freguesias.../ L: Kab Verd! Kab Verd!/ R: Canidelo, Calhibreu, Alvarelhos... Até aí conheço. Kab Verd? Nunca ouvi falar./ L: (*muito irritada, sílaba a sílaba*) Ca-Bo Ver-de! Ca-bo Ver-de!/ I: Cabo Frio?/ R: (*interrompendo Isabella*) Ah, Cabo Verde. Pois, pois, Cabo Verde. Estou a ver, estou a ver. Realmente, não tinha muito ar de caxineira. (p. 18-19)

I: Mindelo. É Pernambuco? Parece Pernambuco. Fica perto do Recife?/ L: Não, fica muito longe./ I: De ônibus, quanto tempo entre Mindelo e o Recife?/ R: É na África./ I: (*Fingindo entender*): Ah, sei. Na Bahia, então? (p. 40)

Além desta confusão com a situação geográfica de Mindelo, Rosário revela um total desconhecimento de Cabo Verde e da África em geral, limitando-se a repetir uma série de clichés que se ouvem em Portugal: “R: Lá, é muita abundância, não é? É fruta por todo o lado: ananases, papaias, kiwis. E bicharada também, não é? Animais selvagens de toda a espécie. Gosto muito dos macaquinhos quando os vejo na televisão” (p. 40).

Lili vai ficando cada vez mais irritada com as duas companheiras de espera e reconhece a sua exasperação face ao desconhecimento que as duas personagens demonstram em relação à sua terra natal: “A ignorância deixa-me transtornada,

mas estou habituada a relevar” (p. 20), demonstrando que das três ela é a única que conhece o país das outras, entende perfeitamente o sotaque de cada uma e pode facilmente adaptar-se a uma norma ou a outra da língua portuguesa.

As referências culturais de cada uma e os preconceitos acumulados ao longo da história dos respectivos países vão-se revelando ao longo da peça. São notórios os casos da formação e ortografia dos nomes das três personagens e que revelam traços culturais próprios às origens não só nacionais, mas sobretudo sociais das personagens:

L: E seu nome?/ I: Isabella com dois éles, Alves./ R: Eu chamo-me Maria do Rosário. [...] / Mas a maioria das pessoas chama-me só Rosário. / [...] / L: [...] Odaília Lima. Lili é meu nome de casa, minha nominha. / I: Odaília tem agá, tem ípsilon, tem dois éles? / L: Não, é Odaília de gramática. (p. 28-29)

Está também presente o preconceito português de que os brasileiros falam mal inglês, como indicado na didascália da página 8: “com má pronúncia” e na fala “I think relógio is quebrado” (p. 9).

A expressão de preconceitos relativos a uns e a outros vai aumentando de intensidade, num *crescendo* de violência que culmina na nona cena com uma violenta troca de insultos entre as três personagens. A cena nove é o ponto culminante da tensão da peça, nela as personagens imitam-se mutuamente – no sotaque e nos trejeitos de linguagem – e debitam todos os preconceitos que sentem e que conhecem relativamente a cada uma das outras nacionalidades num *jeu de rôle* catártico que permite serenar as tensões acumuladas desde o início da peça.

Assim, Isabella imitando Rosário faz referência ao “baca-lhau” (p. 65), a “Cristiano Ronaldo” (p. 66) e ao facto de as portuguesas serem conhecidas como empregadas de limpeza: “Hei de lavar retretes até ter noventa anos” (p. 69); para imitar Lili, Isabella inventa frases como se falasse em crioulo cabo-verdiano.

Lili imita Rosário usando os mesmos três aspetos que Isabella já tinha referido e acrescentando-lhe o preconceito do excesso de pelos das mulheres portuguesas: “Lá em Ponte da Barca, tanto as putas como os macacos têm bigode até ao queixo. Como a minha mãe, mas menos do que a minha avó” (p. 68); assim como imitando-a no seu carácter racista: “Pois, pois. Portanto, em Ponte da Barca, nessa grande cidade, ainda não há lá dessa gente mais escura” (p. 67); já para criticar Isabella, serve-se de alusões sexuais.

Rosário também se serve de alusões sexuais para insultar Isabella e faz referência à situação social de Lili para a rebaixar: “Quando entrar na *Merca*, lá na *Merca*, vou passar o dia a apanhar o lixo dos *mercanos*. Qualquer lixo está bem para mim” (p. 68).

A expressão dos preconceitos por meio da imitação do sotaque de outrem permite atenuar a verbalização dos mesmos e as consequências que tal verbalização acarreta no relacionamento entre as personagens.

O confinamento ocasionado pela situação da peça acaba por aproximar as personagens e fazê-las unirem-se ironicamente não por falarem a mesma língua, mas porque face ao problema da imigração e do ponto de vista das autoridades fazem parte de uma massa de anónimos que, no caso das três personagens, acabam por se entender e se reconfortar mutuamente, descobrindo até elementos e traços culturais umas das outras.

O tempo de espera que passam juntas é um momento em que as três mulheres se descobrem e se dão a descobrir. É o caso das diferenças religiosas, pois na cena sete Isabella evoca a Pomba Gira para pedir proteção, revelando assim traços da religião umbanda; ou ainda a simples diferença de percepção de distância, pois o que para Lili é longe – 3h30 de viagem de comboio –, para Isabella tendo em conta o tamanho do Brasil é muito perto; assim como a disparidade na noção de tamanho relativamente ao número de habitantes de Mindelo (70.000) e de Teresina (mais de 1 milhão). A estas diferenças, juntam-se as diferenças gastronómicas listadas na peça.

O ténue fio de humor com que se conduz a peça permite observar as contradições suscitadas por esta ideia de uma comunidade lusófona unida pela língua e por valores comuns. Observamos nos exemplos já citados inúmeras confusões linguísticas, quiproquós e desentendimentos vários que permitem analisar como o autor se serve do cómico de situação e de linguagem para exemplificar a incerteza de que a língua seja realmente um fator de união entre as personagens.

Por outro lado, os inúmeros preconceitos que orientam as personagens em relação umas às outras acabam por levantar barreiras que se revelam difíceis de transpor. Para quebrar estas barreiras e colocar o leitor face a novos ângulos de análise e de reflexão sobre as consequências dos preconceitos, Peixoto serve-se da técnica usada no romance *Galveias* (2014), isto é, usar preconceitos conhecidos por todos, mas invertendo-os. Simples efeito de humor ou de transgressão, a inversão do preconceito instaura uma espécie de jogo de espelhos entre os dois lados do Atlântico.

Assim, habituados que estamos às piadas de português ouvidas no Brasil, piadas nas quais o Manuel e o Joaquim são

sempre personagens cuja parca inteligência faz rir os brasileiros, na peça, é Isabella quem parece ser a mais bacoca das três personagens.

No entanto, estas estratégias literárias de jogos de espelhos, o humor e o cômico de situação não escondem os inúmeros problemas históricos que subsistem na relação entre as diferentes nacionalidades representadas na peça, nomeadamente, o fantasma do colonialismo³. Com o *crescendo* de tensão entre as personagens, a não partilha de um simples pacote de bolachas é suficiente para trazer ao de cima esse fantasma que pairava sobre a peça desde o início:

L: Colonialista! Bo é um colonialista prop! O que se poderia esperar de uma portuguesinha? (*Para Isabella:*) Não se deixe enganar. Esta é colonialista sonsa, são as piores. Ai coitados e tal mas depois, *depois*, quando chega a hora de encher a barriga, já não há coitados e lá vem o colonialismo ao de cima./ [...]/ I: O que é

3 O tratamento da questão da lusofonia associada a questões como o racismo e o (neo)colonialismo não é recente no teatro português, embora não possamos afirmar que ocupe um lugar de destaque. No entanto, aquando da realização da Expo'98, várias companhias de teatro portuguesas reagiram à celebração realizada em Portugal. Entre 1998-99, surgiram inúmeras peças de teatro que punham em causa as diferentes questões históricas levantadas pela comemoração. A título de exemplo, o Grupo Teatro Art'Imagem levou aos palcos a peça "Água Negra – Ministros da Noite" (1998), adaptada da obra de Ana Barradas *Ministros da Noite – o livro negro da expansão portuguesa* (1992).

Além do texto de Ana Barradas, a peça contava ainda com excertos de Camões, Padre António Vieira e Fernando Pessoa, assim como de discursos de Salazar e de Caetano ditos em voz *off*, fados de Amália, a música de Tony de Matos "Ó tempo volta para trás" e referências ao Benfica. Segundo o encenador, Carlos Curto, contrariando a tendência para a "comemorativite" aguda de 1998, esta peça pretendia problematizar a expansão portuguesa através dos diálogos entre as três personagens: a Nação, o Poder e o Povo.

colonialismo?/ L: Não bastaram os séculos que passou a explorar os que não se podiam defender? Está a sentir falta dos seus escravos?/ R: Mas quais escravos? Deus me livre se alguma vez explorei alguém./ L: Olhe, senhora dona, veja o que faço às suas bolachas. [...] Isto é por todos os que ficaram à fome, a trabalharem de sol a sol, debaixo do chicote./ [...]/ I: Mas o que é colonialismo?/ L: É querer o que pertence aos outros. (p. 46-48)

A defesa de Rosário face a esta acusação engloba uma série de ideias feitas, nomeadamente a recusa de responsabilização pelo passado e a distância face ao que é tipicamente português, evitando assim reconhecer os devidos crimes contra a humanidade que foram cometidos:

R: Com a exceção de compras em Vigo e de uma visita a Santiago de Compostela quando era pequena, esta é a primeira vez que saio de Portugal. E tanto os meus pais, como os meus avós, ou mesmo os meus bisavós, pelo que julgo saber, nunca saíram de Portugal./ [...]/ Então que tenho eu a ver com o colonialismo, não me diz?/ [...]/ Sou portuguesa, mas não sou todos os portugueses passados e presentes./ L: Se é portuguesa para umas coisas, também tem de ser portuguesa para outras./ [...]/ R: Eu não sou apenas o país em que nasci. Não sirvo de exemplo para uma terra do Minho ao Algarve. (*Pausa.*) Bacalhau: detesto. Vinho do Porto: enjoa-me. Fado: nem posso ouvir. (p. 54-56)

A argumentação de Rosário marca claramente uma postura ainda colonialista para com Lili demonstrando os efeitos do ensino da história (revisionista ou negacionista, conviria refletir), tal como ela é ensinada nas escolas em Portugal e que mantem certas questões ainda interiorizadas na população portuguesa:

R: Os portugueses até nem foram dos piores, qualquer aluno do sétimo ano já deu essa matéria em história. (*Pausa.*) Já viu a quantidade de coisas que os portugueses levaram lá para as tribos de Cabo Verde?/ [...] / Lá andariam descalços, coitados. Isso é que se vê nos desenhos, pelo menos, com uma folhita à frente e outra atrás. (p. 63)

É a partir do discurso desta personagem que o leitor é confrontado com a necessidade de reflexão e posicionamento histórico e ideológico. Ao atribuir um tal discurso à sua personagem, longe do cômico de situação das cenas precedentes, Peixoto tira o leitor da sua posição de conforto e obriga-o a participar, ainda que mentalmente, da discussão proposta pela peça, mostrando que em 2016 este discurso ainda é possível e constituirá sempre um entrave ao projeto da lusofonia e ao seu potencial criador, devido aos “laivos de ufanismo imperial” que ainda subsistem na mentalidade dos portugueses (Almeida, 2008).

É também Rosário, numa tentativa de explicar a Isabella o que é a Europa e a pertença de Portugal a essa civilização europeia, que acaba por deslizar para um discurso iminente-mente racista:

R: Pois, pois, mas, sabe, eu sou portuguesa, entende? Europa. Já ouviu falar da Europa?/ [...] / Então sabe do que estou a falar. Paris, Londres, Berlim. [...] / [...] / Portugal é na Europa, entende? (*Pausa.*) Da mesma maneira que a sua cidade fica no Brasil. Portugal fica na Europa./ [...] / A Europa é a Europa, não pode ser comparada. A Europa é mais... Paris, entende? (*Diz a palavra como se estivesse a referir-se a algo de muito importante.*) Europa. Eu-ropa.

Eu não devia estar aqui. (Pausa.) Uma europeia não devia estar aqui, só pode ser engano. (p. 60-61)

Apesar das diferenças e das inúmeras tensões, as personagens começam logo desde a cena dois a tentar encontrar pontos de entendimento que as aproximem e protejam dada a situação. Mas é sobretudo Lili quem faz o esforço de conversar com as duas outras personagens, como indicado na seguinte didascália: “(A partir daqui, Lili fala com pronúncia brasileira para Isabella e com a sua pronúncia habitual para Rosário)” (p. 20). Lili é o arquipélago de Cabo Verde, mulher-ilha que aproxima as duas personagens perdidas num oceano de equívocos. Ela é a ponte. Talvez a vivência do autor em Cabo Verde o tenha feito compreender esta relação complexa e intrincada entre os países de língua portuguesa, atribuindo à África lusófona o esforço futuro de aproximação entre Portugal e Brasil, atando assim as pontas soltas da lusofonia e dando-lhe, enfim, um significado, através do esforço de compreensão multicultural.

A força do lirismo da linguagem peixotiana está presente também nesta peça nas reflexões sobre a circulação dos cidadãos de diferentes países no mundo. É pela boca de Lili, que desenha uma fronteira no ar e a vai atravessando múltiplas vezes, tentando demonstrar a Rosário que não deveria ser crime circular de um lado para o outro, que o leitor é levado a refletir sobre a emigração. É também Lili que ouve passos e ruídos por trás da porta e sempre que lhe perguntam o que é responde: “Coração”, como se o seu coração sobressaltado marcasse o ritmo de toda a peça.

O lirismo de Peixoto deixa vislumbrar um desfecho positivo na relação entre as personagens, nomeadamente na imagem das “*três debaixo do casaco: um único corpo com três*

cabeças” (p. 73). Não é só o frio que as obriga a unirem-se debaixo do casaco de Rosário, mas também a certeza de que só unidas poderão ultrapassar aquela situação, como lembra Isabella, porque face às autoridades americanas estão em total igualdade: “Estamos na mesma situação. Somos iguais. Somos a mesma coisa” (p. 76).

Face à constatação da igualdade de todas perante a entrada no novo território, o final da peça deixa entrever uma esperança de entendimento no presente, pois resolvidos os conflitos na cena nove, com a explosão de tensão entre as três personagens, o presente adivinha-se de possível harmonia, tal como menciona Rosário: “Agora, só temos este tempo. Foi sempre o que tivemos” (p. 81).

Apesar de a palavra lusofonia nunca ser dita na peça, o objetivo mencionado pelo encenador João Branco de “construção de uma ponte que se quer mais real do que virtual, através da criação artística” (p. 90) parece ter sido atingido. No entanto, longo é o caminho que falta percorrer na reflexão sobre esta noção, tendo em vista o seu abandono definitivo ou a sua institucionalização, fator do qual dependerá, se calhar, o segundo objetivo traçado pelo encenador que é a questão da identificação dos cidadãos com esta comunidade de língua portuguesa através da:

possibilidade de construção de pontes reais, de circulação e troca de experiências, artísticas, académicas ou outras, que faça com que olhemos um dia para esta superestrutura chamada lusofonia e consigamos nos identificar com ela, porque a ela, ou graças a ela, nos sentimos ligados à história, cultura e povos de outros tantos países que têm a língua portuguesa como sua língua oficial. (p. 91)

Talvez um dia com a implementação do estatuto do cidadão lusófono se possa criar essa identificação e o sentimento de comunidade entre os cidadãos dos países de língua portuguesa. Entretanto, falta investir mais no reconhecimento da pluralidade e da diferença, deixando definitivamente de lado a suposta uniformidade que uma língua comum pode sugerir:

o imaginário lusófono tornou-se definitivamente, o da pluralidade e o da diferença, e é através desta evidência que nos cabe, ou nos cumpre, descobrir a comunidade e a confraternidade inerentes a um espaço cultural fragmentado, cuja unidade utópica, no sentido de partilha em comum, só pode existir pelo conhecimento mais sério e profundo, assumido como tal, dessa pluralidade e dessa diferença. Se queremos dar algum sentido à galáxia lusófona, temos de vivê-la, na medida do possível, como inextricavelmente portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, cabo-verdiana ou são-tomense. (Lourenço, 1999b, p. 112)

É neste sentido que o texto de Peixoto adquire especial relevância, pois ilustra como a literatura e a cultura têm um papel fundamental no questionamento da realidade e na partilha da pluralidade.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, O. T. – A propósito de lusofonia (à falta de outro termo): o que a língua não é. Instituto de Investigação Científica Tropical. Em linha. (2008). Consult. 14 jul. 2017. Disponível internet: URL:<http://www2.iict.pt/?idc=102&idi=13158>.
- CRISTÓVÃO, Fernando – *Da lusitanidade à lusofonia*. 5.^a ed. Coimbra: Almedina, 2008.
- LOURENÇO, Eduardo – Cultura e lusofonia ou os três anéis. In *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. 4.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1999a, pp. 161–172.
- LOURENÇO, Eduardo – Errância e Busca num Imaginário Lusófono. In *A nau de Ícaro seguido de Imagem e miragem da lusofonia*. 4.^a ed. Lisboa: Gradiva, 1999b, pp. 111–120.
- MADEIRA, Ana Isabel – *Sons, sentidos e silêncios da lusofonia: uma reflexão sobre os espaços-tempos da língua portuguesa*. Lisboa: Educa, 2003. Cadernos Prestige, n.º 18.
- MARGARIDO, Alfredo – *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. 12.^a ed. Lisboa: Edições lusófonas, 2000.
- PEIXOTO, José Luís – *Estrangeiras*. Lisboa: Rosa de porcelana, 2016. ISBN 978-989-99406-6-6.
- PINTO, José Filipe – *Estratégias da ou para a Lusofonia, o futuro da língua portuguesa*. Lisboa: Prefácio, 2008.
- TABUCCHI, António – Suspecte lusophonie. Le Monde. N.º 17152, 18 mar. 2000.

A MEMÓRIA INCOMUNICÁVEL
DA(S) COMUNIDADE(S):
OS *RETORNADOS* COMO TEXTO

Vincenzo Russo

Università degli Studi di Milano

Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.
[Lá onde há perigo, cresce também aquilo que salva]

Friedrich Hölderlin

*Não sabemos bem o que é ser retornado, mas
nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá.*

Dulce Maria Cardoso

Temos assistido a uma vaga de literatura memorialística na contemporaneidade portuguesa acerca dos *retornados*, na qual a tecnologia das memórias é aproveitada para os mais variados usos e discursos ideológicos. Esse *boom* memorialístico cujas genealogias não atravessam nem se codificam apenas na escrita literária (Ribeiro, 2012) mas também em outros meios artísticos e de comunicação (Pinheiro, 2014) é, ou seria, o resultado – um pouco mecânico – da reação à “amnésia coletiva” da sociedade portuguesa pós-25 de Abril quando a sua

condição pós-colonial se construiu também a partir de uma rasura do “colonial”, de um recalçamento do que é “colonial” inscrito nos silêncios sobre o último ato do colonialismo português (a Guerra Colonial). Ainda que não seja possível discutir aqui as razões do *boom* dos romances sobre o “regresso” que, como veremos, em certos casos é um “regresso” a um espaço onde os sujeitos nunca tinham habitado, é importante salientar o papel da literatura como dispositivo de produção de memórias coletivas que no Portugal contemporâneo funciona como um poderoso sismógrafo que regista os traumatismos da memória em relação a determinados acontecimentos históricos, seguindo o léxico dos *memories studies* (Ricoeur, 2000 e Huyssan, 2003). É portanto possível estudar a contribuição que a literatura tem recentemente dado para a representação dos *retornados*: “os retornados começaram a ser recordados através da literatura de uma forma quase obsessiva em romances e testemunhos escritos por portugueses que, por algum motivo, passaram por África na época da colonização portuguesa, contrastando com o silêncio quase generalizado sobre o tema que se verificara até então” (Azevedo, 2013). Se, por um lado, a questão dos *retornados* foi incorporada como uma grande questão fantasmática no cânone da narrativa contemporânea, pela reconfiguração crítica e estética de António Lobo Antunes (especialmente em *As Naus* e *O Esplendor de Portugal*), por outro, exhibe – nesse novo espaço de narrativização em que *O Regresso* de Dulce Maria Cardoso e *Caderno de Memórias Coloniais* de Isabela Figueiredo emergem como obras já canônicas – os rastros de um “retorno” do recalque que produz um excesso de memórias.

1. UM ROMANCE-PARADIGMA: O *RETORNO*
DE DULCE MARIA CARDOSO

É nossa intenção analisar as estratégias de representação através das quais a memória da literatura contemporânea portuguesa tem reconfigurado os *retornados* como comunidade. As representações das memórias dos *retornados* como comunidade serão objeto de análise sobretudo no romance-paradigma já citado de Dulce Maria Cardoso: por paradigma entende-se etimologicamente “o que se mostra ao lado, um objeto singular nem universal nem particular que mostra a sua singularidade” (Agamben, 2001, p. 14).

O *retorno*, pelo debate público que suscitou, tal como pela abundante receção crítica e difusão internacional através das traduções em várias línguas, tem vindo a ocupar um lugar paradigmático e canónico na vertente da Literatura Portuguesa que questiona o império e as suas heranças, que problematiza os muitos (fins) de que se compõe o “pós” da condição atual de Portugal¹. Lido como *Bildungsroman* pós-colonial, o romance encenaria, através da desconstrução dos “pares antinómicos que sustentavam o discurso do regime e a relação colonial, fissurando todas as diferenças de base rática, de género ou de orientação sexual (preto/branco; angolano/português; masculino/feminino; heterossexual/homossexual)”, a sobrevivência quiasmática na sociedade pós-25 de Abril das relações entre colonizador e subalterno “numa disjunção heterofóbica entre portugueses residentes e retornados” (Pereira, 2016, p. 91).

¹ Sobre os diferentes tempos ou temporalidades “do fim” que o 25 de Abril evoca ou implica até fantasmagoricamente veja-se Vecchi (2016).

Os *retornados* podem ser interpretados como uma comunidade que assenta em elementos identitários construídos em torno da experiência “comum” do êxodo, de elementos efémeros e, sobretudo, cujo referente de perda remete mesmo para um “sacrifício”: a África, os afetos, os bens, as casas, a terra, os passados... O que define os *retornados* (aliás, um termo que só cria ambiguidade e que só parcialmente os define) não será talvez (então) uma impossibilidade de serem acomodados por uma comum condição de pertença?

2. SOBRE O TERMO “RETORNADOS”

Uma nova expressão surge nos discursos populares e políticos da década de 70: *retornado*. O termo classifica então aqueles que “retornam” das ex-colónias portuguesas no continente africano, estando nele contido claramente um critério racial, uma vez que se refere à população branca de África (Pena Pires, 2003, p. 227). Sobre o termo – cuja história, por assim dizer, “mediática” seria interessante investigar – será útil determo-nos um pouco, para evidenciar “A term that briefly pervaded popular newspapers and political debates that stirred controversy and divisively mobilized opinions during the first two or three postrevolutionary years” (Lubkemann, 2003, p. 75), admitindo-se assim que a palavra “retornado” foi um termo afortunado, quer na linguagem popular, quer no léxico político em Portugal, tendo sido consensualmente acolhido.

A palavra *retornado* implica alguém que partiu e regressa, mas se nos ficarmos apenas pela representação literária, personagens como Rui de *O Retorno* ou Carlos do *Esplendor de Portugal* não regressam a Portugal, porque nunca partiram de Portugal. Outro “uso impróprio” do termo *retornado* no léxico político português foi a adoção da palavra para referir

também os “assimilados”, ou seja, aqueles que estão integrados na comunidade dos *retornados* apesar de o não serem. O colonialismo nunca teria pensado que um dia os assimilados pudessem “regressar” e invadir o espaço da nação.

Porque essas “minorias raciais” migraram para Portugal fugindo da independência de seu “país de origem”? Recordando a ideologia colonial portuguesa a resposta parece óbvia: eles “eram” portugueses. Até ao dia 11 de novembro de 1975 Angola era Portugal e todos os colonos, assimilados e nativos que viviam no território angolano-português eram portugueses, embora vigorassem classificações hierárquicas que estratificavam essa população: brancos metropolitanos eram cidadãos; brancos nascidos em Angola eram cidadãos de segunda classe, mestiços e negros assimilados eram cidadãos de segunda classe com ressalvas (porque sua condição de assimilado podia ser revogada) e os indígenas eram nacionais, mas não cidadãos. (Peixoto, 2011, p. 15)

Apesar de não identificar um grupo homogêneo, ou talvez por isso mesmo, o termo *retornado* incluía sem distinção de classe ou de raça um “suplemento humano” que o fim do colonialismo tinha historicamente produzido e que, no biénio 74-75, apresentou a sua fatura à nação pluricontinental “regressada”, que adaptou estratégias de discriminação colonial em tempos pós-coloniais².

Portanto, os retornados estigmatizados em Portugal tinham sido aliados ou apoiantes da presença colonial portuguesa em Angola,

2 Sobre os *retornados* não-brancos veja-se Machado (1994).

acreditavam pertencer à “comunidade imaginada” portuguesa, ideia posta à prova quando chegaram à metrópole. Nesse novo contexto os frutos da assimilação causaram tensões profundas: era um problema aceitar como iguais àqueles que anteriormente eram inferiores [...]. O colonialismo nunca imaginou que um dia os assimilados poderiam chegar à metrópole, quanto mais que pudessem chegar reivindicando espaço e reconhecimento de direitos de pertença à mesma realidade cultural, política e econômica dos europeus. (Peixoto, 2011, p. 15)

3. UMA COMUNIDADE POR REPENSAR: OS *RETORNADOS*

A partir da concepção segundo a qual a *communitas* é um conjunto de pessoas ligadas não por uma propriedade mas sim por um dever ou por uma dívida, foi Roberto Esposito que, reconfigurando o conceito político de comunidade, reconheceu – na articulação a que Rousseau submete o conceito, isto é, que uma política do sacrifício representava a morte da comunidade – a individuação de um momento decisivo para identificar o que significa o “estar em comum”. Entre a assunção da culpa e a prescrição do sacrifício, a comunidade define-se como impossibilidade: isto é, a comunidade não é definível senão com base na própria falha e dela deriva, e é essa falha que a conota como comunidade. A culpa evocada pela mãe de Rui (*alguém deve ter a culpa, alguém deve ter a culpa* é o refrão que a personagem vai repetindo alto, ao chegar de táxi ao hotel cuja dimensão simbólica de prisão-pensão, de lugar de hospedagem e de emergência, de privação e refúgio é antropológicamente conotada) por tudo o que lhe está a acontecer, bem como à sua família e aos *retornados* entupidos na sala de espera do hotel (“cadeiras desconjuntas onde os

retornados sentavam à espera”, símbolo de um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império do qual já ninguém queria saber) é uma culpa esvaziada, cujos atores são múltiplos, como veremos, e só retoricamente suscetíveis de culpa.

Toda a gente no hotel sabe que o Juiz nunca foi juiz, nem sequer empregado do tribunal, os que trabalhavam para o estado não estão em hotéis, têm a vida arranjada, foram colocados nalgum sítio ou reformaram-se, alguns até têm trabalho e reforma. São recompensados como se tivessem estado no inferno enquanto nós somos tratados como se tivéssemos de ser castigados. (Cardoso, 2011, p. 116)

Mas se a culpa nunca foi cometida por ninguém, se a culpa não é outra coisa senão o critério transcendental da negatividade da história, isso significa que a culpa não é indemnizável por nenhum sacrifício. A comunidade de sacrifício ou pelo sacrifício é uma impossibilidade. A comunidade dos *retornados* – pelo menos na representação literária – sacrifica-se a si própria em nome da comunidade nacional? Será isso que a Nação pretenderá?

A memória literária permite recuperar parcialmente o “comum tempo do fim” que os *retornados* viveram em África: “Angola acabou. A nossa Angola acabou” (Cardoso, 2011, p. 14).

Não será possível aqui desenvolver integralmente o estatuto e a função de um pronome como “nós”: mas não podemos deixar de destacar que o pronome e adjetivo “nossa” e o pronome “nós” pertencem ao léxico da comunidade dos *retornados* (que não por acaso o próprio narrador do romance

assume), e, neste caso, nunca da comunidade nacional. São muitas as ocasiões em que o próprio protagonista do romance, Rui, voz da narração, fala em nome de um “nós” que é familiar (“Os nossos familiares escreviam sempre aquelas mentiras das saudades”, Cardoso, 2011, p. 124) e comunitário:

Há sempre gente dos outros Hotéis quando há um plenário, estamos todos metidos no mesmo barco, o que é mau para uns e mau para todos. Deviam ter pensado assim quando os tiros começaram mas em vez disso puseram-se a encaixotar as bicuatas, dias inteiros a martelar ripas de madeira à volta das tralhas, não descansaram enquanto os contentores não ficaram prontos e não despacharam para a metrópole, pareciam meninas do liceu feminino em vésperas do passeio de finalistas, todos excitados com a mudança, vamos para a metrópole, vamos para a metrópole. Até eu apesar dos avisos do pai, na metrópole há cerejas, cerejas grandes e luzidias que as raparigas põem nas orelhas a fazer de brincos, raparigas lindas. Até eu. (p. 128)

Se a estratégia narrativa de atribuir a voz da narração ao jovem Rui já foi amplamente comentada pela própria autora e pela crítica, não podemos deixar de assinalar que, nesse trecho, a prosa que traduz a oralidade do pensamento do Rui aproveita os recursos retóricos como a anáfora (“os de cá... os de cá/ até eu... até eu”) ou os trocadilhos (entre *retornados* e *entornados* em que o termo pejorativo até pode ser objeto de escárnio) para encarnar a *doxa* sobre os *retornados*:

Os de cá deviam tratar-nos ainda pior, quem não luta pela sua terra não merece respeito algum. E agora não adianta dizer, a união faz a força, se ficarmos todos juntos não nos acontece nada

de mal, é tarde demais, se nos tivéssemos unido antes nunca teríamos sido retornados, agora já não há nada a fazer. Os de cá chamam-nos entornados para gozar connosco, foram entornados cá, devem pensar que têm graça. Os retornados bem podem andar com cartazes nas manifestações que não vai adiantar nada. E os plenários também não. (*ibidem*)

O tempo do fim é o fim do tempo português em África sobre o qual só fantasmagorias retóricas, como os desejos do pai de Rui que, contrariamente aos maus agoiros de iminente catástrofe (vocalizados pelo profeta de desastres que é o Senhor Manuel), pregavam otimismo e esperança: o ano de 1975 seria o ano de um novo início para os portugueses em Angola. “Durante algum tempo o pai continuou a acreditar que 1975 ia ser o melhor ano das nossas vidas” (Cardoso, 2011, p. 32).

A comunidade não é definível senão em função e com base na sua falta, na sua falha, da qual deriva e que inevitavelmente a conota como ausência, defeito, défice de comunidade (Esposito, 2006, p. 30). A ideia que subjaz a esta análise é que o conceito político de comunidade, tal como vem sendo repensado pelo mais recente debate filosófico (Esposito, Nancy, Agamben), pode contribuir para desconstruir alguns mitos comunitários acerca dos *retornados* que, a partir do 25 de Abril, apesar de serem considerados como figura homogénea da complexa comunidade nacional pós-colonial, deslizam no discurso público entre o “em comum” e o “fora do comum”: o *munus*, isto é, o dever ou o dom “envenenado” do retorno – a experiência em comum dos colonos que só na Metrópole são reconhecidos e etiquetados, como comunidade numa temporalidade precária e transitó-

ria em que o tempo presente é o tempo em que acaba de se consumir esse retorno que, porém, não acaba de retornar, que não acaba de acabar. O retorno no romance não é “retornado”, por assim dizer (o hotel é o espaço desse presente progressivo) –, é só parcialmente ou supostamente considerado em “comum”. Os *retornados* são uma *communitas*, que tem um *munus* (um dever) mas sem o “cum”, isto é, sem que o dever implique junção ou unidade. O tempo presente é o “em-comum”; não é o retorno, mas sim esse retorno retornado, um retorno que ambiguamente acaba de ser feito, que “torna” os *retornados* uma comunidade.

Communitas é o grupo de pessoas unidas por um dever, uma tarefa, um *munus*, que não é um dom ou um presente, mas algo, um bem, que é preciso devolver, restituir. A Comunidade é portanto caracterizada não por um mais, mas por um menos, por uma falta. O “retorno dos retornados” foi o dever da Nação e a dívida dos *retornados* como comunidade. Os *retornados* enquanto *Communitas* estão vinculados ao sacrifício da *compensatio*, por seu lado a *Immunitas* implica o benefício da *dispensatio* (Esposito, 2006, p. XIII). Os *retornados* representados no livro de Dulce Maria Cardoso carregam em si o fardo da dívida, das dívidas do colonialismo lusitano em África, enquanto os metropolitanos estão dispensados, imunizados perante qualquer culpa, perante qualquer juízo da História. A diretora do hotel faz constantemente questão de repetir que Portugal está a viver “tempos conturbados” e que ela ajuda “em tudo o que eu posso mas não me podem pedir mais” (2011, p. 120). Ela representa uma sinédoque do próprio hotel em que estão alojados os *retornados* de todos os cantos do império, “um Império cansado”. A Diretora do Hotel como sinédoque do IARN ou da rede de apoio nacional

pós-25 de Abril – é ao mesmo tempo, *hospes* e *hostis*: ela hospeda e aprisiona, ela cuida e limita.

Os *retornados* vivem e vivem-se numa autorrepresentação que se coloca entre o paradigma vitimário (isto é, vítimas de uma descolonização feita não em nome e por ação deles) e o paradigma sacrificial (a expulsão é o sacrifício que eles carregam, o espaço da metrópole é espaço de um ressentimento pelo facto de o sacrifício não ter sido reconhecido como tal pela nação).

Uma dialética vai-se impondo aos “lugares comuns” de que são feitos os discursos acerca da comunidade dos *retornados* que, para sobreviver à violência que os atravessa, desloca essa mesma violência para um inimigo, para uma constelação de inimigos: os “comunas” da metrópole (“O Pacaça é o porta-voz dos retornados e é o retornado mais retornado do hotel, nasceu em Angola mas vivia em Moçambique e por isso odeia em igual medida o Rosa Coutinho que deu Angola aos pretos e o Almeida Santos que fez o mesmo em Moçambique. O Pacaça nunca diz estes dois nomes sem acrescentar, vis traidores ou coisa pior, e se está na rua cospe para o chão em sinal de desprezo”, 2011, p. 99); os “comunas” brancos em África; o professor de português de Rui (“agora faltava cumprir Abril e cumprir Abril era descolonizar, democratizar e desenvolver. [...] O professor de português da turma B queimou os Lusíadas, o império não devia ter existido e os Lusíadas que o aclamam também não”, p. 46); os africanos nacionalistas (“os pretos não começaram a matar logo logo a eito mas quando lhe tomaram o gosto não quiseram outra coisa”; os brancos “cobardes traidores” que se foram embora (“os brancos só queriam correr para o aeroporto e ir para a metrópole”, p. 33); o capitalismo internacional. As cir-

cunstâncias que conduziram ao êxodo e as condições em que este se processou constituíram um momento crítico na vida dos *retornados*, com forte sedimentação na memória destes, e esse sedimento de memória traduziu-se em atitudes de desconfiança em relação aos partidos portugueses de esquerda (identificados como responsáveis pela descolonização) e de redução da confiança para com as instituições políticas.

As representações dos *retornados* de África no *Retorno* de Dulce Maria Cardoso traduzem, comunicam uma memória parcial dessa comunidade de “destino” (no duplo sentido que a palavra portuguesa carrega), que transporta a nostalgia “comum” dos passados africanos e a incerteza comum do futuro metropolitano e continental, mas sobretudo a comum “fragilidade” do presente que, por exemplo, junta – por necessidade – os *retornados* no “campo de trânsito” metaforizado no hotel de acolhimento dos colonos no romance de Dulce Maria Cardoso. Nesta figuração literária está bem exemplificada a ideia de que a comunidade é tanto necessária, como impossível.

4. CONCLUSÃO

A literatura desempenha a sua função de suplemento, de algo que repete o que é indizível ou desenha o não-dito. A literatura preenche parcialmente os vácuos deixados, consciente ou inconscientemente, por outras vozes disciplinares como a historiografia ou a sociologia, ou a demografia. É à literatura – como o caso de Dulce Maria Cardoso paradigmaticamente deixa entrever – que dirigimos a nossa inquietação e o nosso questionamento quando esta resgata do sono, da indiferença, do silêncio do presente questões abertas, como o são as feridas

(ainda) não saradas que se tornaram obsessão para a memória da nação e para o atual debate da sociedade.

Eduardo Lourenço perguntava a si próprio, e perguntava a Portugal por que seria tão necessário problematizar a história nacional, a partir do momento em que a casa estaria arrumada. Era a pergunta final e definitiva do ensaio *Portugal como Destino*. Vale a pena – perguntava-se retoricamente o ensaísta-mor da cultura portuguesa em 1999 – questionar a paz do presente com o mais recente passado? O romance de Dulce Maria Cardoso respondeu. Respondeu não retoricamente.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Viviana Clara Carvalho Freitas de, *Literatura Pós-colonial Portuguesa como Lugar de Memória da Colonização Portuguesa em África*. Tese de Doutoramento, Porto: FLUP, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O Retorno*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011.
- ESPOSITO, Roberto. *Comunitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, (2.^a ed.) 2006.
- HUYSSSEN, Andreas, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California: Stanford University Press, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- LUBKEMANN, S., "Race, class, and kin in the negotiation of 'internal strangerhood' among portuguese retornados, 1975-2000", in A. Smith (org.), *Europe's Invisible Migrants*, Amsterdão, Amsterdam University Press, pp. 75-94, 2003.
- MACHADO, F. L., "Luso – Africanos em Portugal: nas margens da etnicidade" in *Sociologia – Problemas e Práticas*, 16,1, pp. 11-134.
- NANCY, Jean-Luc, *La comunità inoperosa*. tr. it. di A. Moscati, Napoli: Cronopio, 2013.
- PEIXOTO, Carolina, *Por uma perspectiva histórica pós-colonial, um estudo de caso: A 'Descolonização' de Angola e o Retorno dos 'Nacionais'*, in http://www.cd25a.uc.pt/media/pdf/Biblioteca%20digital/Artigos/APP_Cx23_30_Por%20uma%20perspectiva%20historica%20pos-colonial_Carolina%20Peixoto.pdf.
- PENA PIRES, R., *Migrações e Integração: Teoria e Aplicações à Sociedade Portuguesa*, Celta Editora, Oeiras, 2003.

- PEREIRA, P. A. «“I Was Here”: The Post-Colonial *Bildungsroman* of Dulce Maria Cardoso». In *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n.º 2, pp. 86-102, 2016.
- PINHEIRO, Teresa, «O retorno dos retornados. A construção de memória do passado recente na série televisiva *Depois do Adeus*», in Elias J. Torres Feijó, Roberto Samartim, Raquel Bello Vázquez e Manuel Brito-Semedo (eds.), *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Portuguesas*, pp. 179-190.
- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- RIBEIRO, Margarida Calafate, «O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura contemporânea portuguesa» In BRUGIONI, E. et. al. (Org.). *Itinerâncias. Percursos e Representações da Pós-Colonialidade*. Braga: Edições Húmus, 2012. pp. 89-99.
- RIBEIRO, Raquel. *Os retornados estão a abrir o baú*. In: Ípsilon online. 2010, p. 6-12. Disponível em: <<http://fonoteca.cmlisboa.pt/mm/IMG/PUBPERIO/jornais/04614/pdf/100813Ipsilon.pdf>>.
- VECCHI, Roberto, «Os fins do tempo do fim: descolonização, negação, pertença», in *Altmodernità*, n.º 16, 11/2016, pp. 43-51.

ESTE LIVRO FOI
COMPOSTO EM CARATERES STONE SERIF,
DESENHADOS POR SUMMER STONE, E IMPRESSO
EM PAPEL CREME 90 G E CAPA EM CROMO DUO 200 G,
NA PAPELMUNDE SMG, EM VILA NOVA DE FAMALICÃO, NO MÊS
DE MARÇO DE 2019, 35 ANOS APÓS A FUNDAÇÃO DA
ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
PELO LUSITANISTA R.A. LAWTON,
EM POITIERS.

