ACTAS
DO TERCEIRO CONGRESSO

DA

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
ACTAS DO TERCEIRO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS (COIMBRA, 18-22 DE JUNHO DE 1990)

EDIÇÃO
Associação Internacional de Lusitanistas

COMPOSIÇÃO
LASER*press* – Composição e Artes Gráficas, Lda.

IMPRESSÃO
Gráfica de Coimbra

DISTRIBUIÇÃO
Livraria Minerva
Rua dos Gatos, 10
3000 Coimbra Portugal
Telf. (039) 26259
Fax (039) 724117

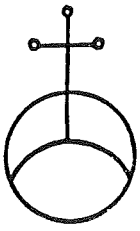
Depósito Legal n.º 54771/92

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO TERCEIRO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

18 A 22 DE JUNHO DE 1990



COIMBRA

1992

APOIO E PATROCÍNIO DE:

- INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA – ICALP
- INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA – INIC
- DIRECÇÃO DE SERVIÇOS CULTURAIS DO MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS
- REITORIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
- FACULDADE DE LETRAS DE COIMBRA
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
- FUNDAÇÃO ENGENHEIRO ANTÓNIO DE ALMEIDA
- BANCO NACIONAL ULTRAMARINO
- CÂMARA MUNICIPAL DE TOMAR
- REGIÃO DE TURISMO DOS TEMPLÁRIOS (FLORESTA CENTRAL E ALBUFEIRAS)
- LIVRARIA MINERVA

COMISSÃO ORGANIZADORA

PROF. DOUTOR ANÍBAL PINTO DE CASTRO (coordenador)

PROF. DOUTOR SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO

DR^{a}. CRISTINA MARIA ROBALO CORDEIRO OLIVEIRA

DR. CARLOS ASCENSO ANDRÉ

CORPOS GERENTES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

1. COMISSÃO EXECUTIVA:

- Presidente: Profª Drª RIA LEMAIRE, Univ. de Utrecht
- 1º Vice-Presidente: Prof. Dr. GLADSTONE CHAVES DE MELO, Univ. Federal de Rio de Janeiro
- 2º Vice-Presidente: Prof. Dr. ANÍBAL PINTO DE CASTRO, Univ. Coimbra
- Secretário Geral: Prof. Dr. CARLOS ASCENSO ANDRÉ, Univ. Coimbra
- Vogais: Prof. Dr. DIETER WOLL, Univ. de Marburgo
  Prof. Dr. T. F. EARLE, Univ. Oxford
  Profª. Drª. JOANNA COURTEAU, Univ. Iowa
  Profª Drª ELISABETH ARRIBAT-PAYCHÈRE, Un. St. Gall
  Profª Drª MOEMA PARENTE AUGEL, Univ. Bielefeld

2. CONSELHO FISCAL

- Prof. Dr. LAURENCE KEATES, Univ. de Leeds
- Prof. Dr. ONÉSIMO TEOTÓNIO DE ALMEIDA, Univ. Brown
- Prof. Dr. SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO, Univ. de Coimbra

ABERTURA

DISCURSO DE ABERTURA

ANÍBAL PINTO DE CASTRO

Senhor Vice-Reitor da Universidade de Coimbra
Senhor Presidente do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Senhor Presidente da Fundação Eng.º António de Almeida
Senhores Presidentes dos Conselhos Directivo, Científico e Pedagógico da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Senhor Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas
Meu prezado Colega, Doutor Carlos Reis
Prezados Colegas e Amigos

Na minha qualidade de Coordenador da Comissão Organizadora deste III Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, cabe-me o honroso encargo de proferir nesta sessão inaugural breves palavras de saudação a quantos quiseram vir até nós para participar nos seus trabalhos ou nos dão a satisfação da sua presença nesta cerimónia.

Faço-o com natural gosto e com sentida emoção, por ver nesta casa, na sequência de iguais iniciativas concretizadas primeiro em Poitiers (1984), e depois em Leeds (1987), um tão qualificado conjunto de Professores e Investigadores que, em Universidades do Brasil, dos Estados Unidos da América e de tantos países da Europa, se consagram ao estudo e ao ensino da língua, da cultura e da literatura portuguesas.

É que, podermos acolher-vos em Portugal e nesta Faculdade assume aos meus olhos e à minha sensibilidade um significado muito profundo e particularmente expressivo, no momento em que a Universidade de Coimbra celebra o VII Centenário da sua fundação e em Portugal se estão a cumprir tantos programas destinados a comemorar, até ao fim desta década, os quinhentos anos dos Descobrimentos Portugueses. Quer isto dizer que iremos trabalhar e trocar os resultados da nossa pesquisa científica numa estimulante pluralidade de perspectivas, hoje muito na ordem do dia e claramente facilitada pela constituição de grandes espaços económicos e culturais, onde, no entanto, será de vital importância assegurar a cada comunidade nacional a capacidade e os meios que lhe permitam afirmar-se com uma pujança individual e específica tão definida e forte quanto possível.

É nessa dimensão e no espaço por ela definido que importará equacionar todas as questões postas pela presença da cultura portuguesa no Mundo, seguindo um percurso no qual o grande veículo e a poderosa força que a transformou em cultura lusíada residem na beleza e no poder expressivo da língua portuguesa. As culturas e as literaturas que hoje se exprimem na língua de Camões e de Manuel Bandeira resultam assim de um milagre de simbiose entre as velhas matrizes greco-latinas e cristãs e as múltiplas formas de cultura que fomos encontrando, em tantos climas e lugares, através do mundo que o português criou, em multímodas e riquíssimas formas de expressão, tanto pela palavra, enriquecida de novas potencialidades semânticas e estilísticas, como pelas artes plásticas, pela música e pelo pensamento.

Os temas agendados no nosso programa, pela sua variedade, pela sua quantidade e pela sua profundidade, oferecem, aliás, prova bem concludente do alto interesse científico e pedagógico do trabalho que, no âmbito dos estudos portugueses, desenvolvemos dentro da instituição universitária, tal como se configura nos nossos países.

Portugal e os universitários portugueses têm, pois (e desvanecidamente a confessam) uma imensa dívida de gratidão para quantos, como Vós e todos os distintos Colegas que aqui vieram, tão dedicadamente se devotam às tarefas de investigar e ensinar matérias que são as nossas e tão de perto nos dizem respeito. E eu faço questão de publicamente sublinhar essa dívida e de, do fundo do coração, vos agradecer.

Agradecimento não menos efusivo é devido a quantas pessoas ou entidades patrocinaram ou de algum modo ajudaram a Comissão Organizadora a levar por diante a tarefa que lhe tinha sido cometida em Leeds.

Ao Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, na pessoa do seu ilustre Presidente, Prof. Doutor Fernando Cristóvão, que não quis deixar de nos acompanhar nesta circunstância, ao Instituto Nacional de Investigação Científica, à Direcção dos Serviços Culturais do Ministério dos Negócios Estrangeiros, à Fundação Calouste Gulbenkian e à Fundação Eng.º António de Almeida, esta na pessoa do Senhor Dr. Fernando Aguiar Branco, que à sua Direcção preside com tanto dinamismo e que quis igualmente acompanhar-nos hoje, pelos auxílios e estímulos que nos concederam e sem os quais nada teríamos podido fazer.

Ao Senhor Reitor da Universidade de Coimbra e aos Conselhos Directivo e Científico desta Faculdade por todos os apoios logísticos, de pessoal e de espaços, que nos deram. assumindo como realização própria os projectos de trabalho que lhes apresentámos.

Ao Banco Nacional Ultramarino, à Câmara Municipal de Tomar e à Região de Turismo dos Templários, pela dádiva generosa de possibilidades de acolhimento, de convívio e de lazer que, permitindo-nos retemperar o espírito do esforço que o programa de trabalhos vai exigir-nos e possibilitando aos Colegas e Amigos vindos de outros países um contacto mais directo com a realidade geográfica, cultural, artística e humana de tão extensas regiões da nossa terra.

À Livraria Minerva, pelo acolhimento que está disposta a dar à publicação das Actas deste III Congresso, no seguimento, aliás, de igual decisão para as dos Congressos anteriores.

Ao meu prezado Colega, Doutor Carlos Reis, cuja personalidade não precisa de apresentação e cujo prestígio não carece de encómios, não posso deixar de dizer, mesmo sendo da Casa, quanto lhe estamos agradecidos por ter aceitado o convite que lhe dirigimos no sentido de proferir a lição inaugural dos nossos trabalhos sobre "O estatuto da heteronímia: origens, discursos, variantes". Vai ser, por certo, para nós, um proveito e um prazer ouvi-lo.

A todos, bem hajam!

Procurámos desempenhar-nos da tarefa que nos foi confiada da melhor maneira e com o melhor espírito. Não conseguimos decerto ser perfeitos. Para

as falhas de organização, bem como para quaisquer outras deficiências que possam perturbar o prazer e o proveito da vossa estadia em Coimbra, vos pedimos antecipadamente perdão, certos de encontrar na vossa amizade a melhor garantia da vossa benevolência. Sirva-nos de atenuante a certeza de que, se mais e melhor não fizemos, foi porque não pudemos ou não soubemos. Uma coisa é certa: podeis contar com a nossa inteira disponibilidade para emendar o que porventura esteja mal e para vos proporcionarmos tudo quanto possa ser-vos necessário ou agradável, durante estes dias.

Sejam bem-vindos à Universidade de Coimbra e, com votos de feliz estadia e de profícuo trabalho, aceitem a expressão da nossa amizade e do nosso melhor agradecimento.

O ESTATUTO DA HETERONÍMIA

ORIGENS, DISCURSOS, VARIAÇÕES

CARLOS REIS

1. Num poema datado de Maio de 1929, escreveu Álvaro de Campos:

> Produtos românticos, nós todos...
> E se não fôssemos produtos românticos, se calhar
> não seríamos nada.
> Assim se faz a literatura...
> Santos Deuses, assim até se faz a vida!
> (Campos, 1978: 279)

Palavras aparentemente surpreendentes, estas de um poeta que, noutros textos, se reclama da euforia da modernidade e da constituição de uma estética não-aristotélica. Palavras que sobretudo parecem destoar daquele frenético anseio de totalidade espácio-temporal que abre a "Passagem das Horas":

> Sentir tudo de todas as maneiras,
> Viver tudo em todos os lados,
> Ser a mesma cousa de todos os modos possíveis ao
> mesmo tempo,
> Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
> Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.
> (Campos, 1988: 13)

E contudo, há um fio contínuo que une estes textos, fio que conduz à problemática da unidade do sujeito, ao reconhecimento do sujeito como

entidade potencialmente dispersiva e fragmentária, à condição eminentemente dialógica das práticas discursivas que enuncia. Por este lado, Pessoa e Álvaro de Campos concordam com Bakhtine, até por força da contemporaneidade que os congraça. Escreveu Bakhtine: "A enunciação viva, que nasce conscientemente num determinado momento histórico num ambiente socialmente determinado, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência ideológica-social em torno do objecto da enunciação, não pode deixar de se tornar participante activa no diálogo social". (Bachtin, 1979: 84-85).

Passa obrigatoriamente por aqui qualquer reflexão acerca da heteronímia e da configuração de um discurso, o discurso heteronímico, em que a letra e a palavra a ler são sempre, inevitavelmente, a marca visível de uma alteridade e o resultado de um posicionamento intrinsecamente dialógico; mas ao mesmo tempo, as raízes fundas da tendência dispersiva que subjaz à heteronímia, às suas origens e variações, mergulham num tempo cultural a que vale a pena recuar. Esse tempo é o do Romantismo que, desdobrando-se e renovando-se incessantemente, afinal fez de "nós todos" (e também de Álvaro de Campos) inelutáveis "produtos românticos".

2. Em 1829, no contexto agitado dos avanços e recuos do Liberalismo português, Almeida Garrett publicava uma obra a que usualmente se não atribui grande importância: de facto, a *Lírica de João Mínimo* serve quase sempre e apenas para ilustrar os inícios literários do maior escritor do Romantismo português. Inícios que revelam ligações estreitas à cultura do século XVIII, traduzidos numa presença muito forte do legado literário do Neoclassicismo. É precisamente por aí que a *Lírica de João Mínima* é uma obra interessante.

Em 1829, importa dizê-lo, Garrett conhecia já a sua segunda experiência do exílio, abrira-se entretanto (e em parte por força do exílio) aos valores e aos temas do Romantismo, e de certa forma distanciara-se da poesia de juventude que na *Lírica de João Mínimo* se encontra; muita dela, repete-se, escrita dez anos antes (e mais), sob o signo da cultura neoclássica. O reencontro com essa poesia não é, pois, pacífico; e o longo prefácio que Garrett escreve constitui uma forma de tentar resolver o conflito surdo que o

escritor vivia, ao publicar textos que, por um lado eram seus, mas por outro, de certo modo, *não eram já sentidos como tais*. Ofélia Paiva Monteiro, estudando a história literária de Garrett, referiu-se à delicada relação de um poeta *evoluído* com esses textos de que se sentia *distanciado* : "Em 1829, ao publicar a *Lyrica* como uma selecção de poemas que davam as vivências do seu coração até 1825, já apodava a colectânea de *Lyrica de João Mínimo*, marcando a distância que separava do seu entusiasmo juvenil, ou até das primeiras tristezas do exílio (...) as rugas de desengano que posteriormente a vida lhe cavara" (Monteiro, 1971: II, 229). Por isso, não será Garrett *ele mesmo* a assinar esses poemas, mas sim João Mínimo, um poeta *outro* inventado na circunstância, dotado de convicções, valores e poética própria, tudo minuciosamente revelado nesse importante prólogo.

O que assim se representa não é uma simples mistificação da autoria, processo bem conhecido, de certa forma "canonizado" no tempo do Romantismo e experimentado já pelo próprio Garrett; o que aqui se prefigura é um sujeito dividido e a enunciação de um discurso poético próprio e autónomo. A personalidade multifacetada de Garrett reunia condições suficientes para protagonizar essa divisão e, por outro lado, nem sequer era inédita a atribuição de textos dele próprio a outrem. Que o aparecimento do poeta imaginário é algo mais do que um simples estratagema, revela-o a principal obra de Garrett: as *Viagens na minha terra*, editadas em livro em 1845, depois da prévia publicação na *Revista Universal Lisbonense*.

Tal como no caso da *Lírica de João Mínimo*, não é o texto da obra que neste momento me interessa. É também o prólogo que a apresenta, porque é nele que se problematiza a questão, aqui relevante, da *autoria*. Por outras palavras: o prólogo procura instituir o *autor* e estabelecer a sua identidade cultural, por forma a afirmar a sua correlativa *autoridade*. Não é, no entanto, um sujeito coeso o que resulta desse esforço de Garrett – pois que é ele quem escreve esse texto publicado anonimamente –, no sentido de afirmar a autoria das *Viagens*.

Do que aqui se trata é de uma obra que resulta da escrita de alguém que é, cito o prólogo, "orador e poeta, historiador e filósofo, crítico e artista, jurisconsulto e homem de Estado, religioso cultor da sua língua e falando correctamente as estranhas – educado na pureza clássica da antiguidade, e versado depois em todas as outras literaturas – da Meia Idade, da renascença e

contemporânea" (Garrett, 1983: 78). E pouco depois: "Vê-se isto dos seus escritos, e especialmente se vê deste que agora publicamos apesar de composto bem claramente ao correr da pena". (Garrett, 1983: 78).

O que significa isto? Pelo menos duas coisas: que o autor das *Viagens* é um sujeito afectado por uma diversidade que tende a ser ostentada como *qualidade* ; e que essa diversidade gera um texto multiforme, na sua letra e no seu espírito, tão instável como o autor que nele quer projectar-se. A partir do Romantismo português, anuncia-se uma concepção de escrita como *pluridiscursividade*, em conexão estreita com o problema da identidade do autor e da sua coesão; e também, acrescente-se, em sintonia com palavras de Novalis nos seus *Fragmentos logológicos* : "Esta aptidão de realmente estimular dentro de si uma individualidade estranha – e não somente criar uma ilusão através de uma imitação superficial – é uma faculdade ainda totalmente ignorada – e que vem de uma mímica e de uma *penetração* espiritual assombrosa no mais alto grau. O artista faz de si tudo o que vê e quer ser." (in Lobo, 1987: 82).

3. Se é difícil dizer que o aparecimento de João Mínimo configura já uma estratégia heteronímica perfeitamente estabilizada, é possível, por outro lado, observar, ainda no século XIX português, outras manifestações mais avançadas, apontando no mesmo sentido. Quando, em 1885, Eça ressuscita o poeta imaginário Carlos Fradique Mendes, fá-lo por forma a convencer tudo e todos de que se estava perante uma figura real. É isso que Eça insinua em cartas a Oliveira Martins, quando lhe propõe esse projecto epistemológico, num contexto e num tom que facilmente induzem num equívoco que o escritor parecia desejar; trata-se, diz Eça, de publicar cartas "escritas por um certo grande homem que viveu aqui há tempos, depois do cerco de Tróia e antes do de Paris, e que se chamava *Fradique Mendes* !" E acrescenta: "Não te lembras dele? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. Homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, *diletante* e voluptuoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu" (Queirós, 1983: 262). Não é já, pois, uma mistificação gratuita e destituída de fundamento; é a consolidação e o desenvolvimento de uma *alteridade*, constituída desde os anos de juventude (então de parceria com Antero de Quental e Jaime Batalha Reis), depois por um tempo

adormecida e agora vigorosa e intencionalmente restaurada.

Não esqueçamos que, durante uma década – a década que se alimenta da doutrina positivista, base de sustentação do Naturalismo literário –, Eça tentara reduzir a sua visão do mundo a uma orientação ideológica monologicamente adoptada. O Naturalismo parecia capaz de tudo estudar racionalmente e as personagens ficcionais que ele explicava não apresentavam fracturas, também porque o sujeito-escritor que as estudava acreditava euforicamente nas possibilidades científicas da Literatura de análise; e para além disso, não tendo dúvidas quanto à possibilidade de analisar a origem, a evolução e o fim de fenómenos e de pessoas, esse sujeito-escritor não tinha também dúvidas quanto à sua própria unidade.

Fradique Mendes reaparece porque esta euforia entra em crise, o que leva Eça a reafirmar uma alteridade de que carecia. O mundo (e também as ideias e os valores), afinal, começava a desdobrar-se, a revelar facetas difíceis de apreender na teia internamente coesa de uma explicação lógica e científica. Na formação de Fradique – que, insisto, não é uma personagem de romance, pretendendo antes ser uma personalidade cultural, com biografia documentada e atestada –, nessa formação, dizia, no tempo da juventude, faz-se logo notar a tendência para a *pluralidade* ; e o Fradique adulto, marcado pelo estigma da *dispersão*, deixa-se seduzir por uma espécie de turismo intelectual, que o impede de se fixar numa ideia ou numa paisagem. Escreveu Fradique a Oliveira Martins: "A egoísta ocupação do meu espírito hoje, caro historiador, consiste em me acercar de uma ideia ou de um facto, deslizar suavemente para dentro, percorrê-lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que ele possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refolhos – e sair, passar a outro facto ou a outra ideia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades de um país de arte e luxo." (Queirós, s/d.a: 67).

Aparentemente, estas deambulações não afectam a unidade de Fradique, que as encara como alimento cultural inócuo. E isto quase nos faz esquecer o que é sabido: que Fradique Mendes é um *outro*, resultado de uma espécie de incapacidade de Eça para reduzir o olhar que lança sobre o mundo a uma visão singular; um Eça tentado a projectar, no espírito e na letra *outra* de Fradique, o que, no plano das ideias e da estética, pode talvez sentir, mas não é capaz de afirmar por si só.

Sendo Fradique Mendes um poeta, estamos já perante uma verdadeira manifestação heteronímica? A resposta é negativa; sendo um nome *outro* em relação a Eça, apresentando uma *biografia* distinta da de Eça (e também um perfil ideológico-cultural próprio), Fradique Mendes, poeta de publicação fugaz e praticamente acidental, não franqueia inteiramente o limiar da heteronímia e limita-se, praticamente, a essa condição semi-heteronímica que, mais tarde, Pessoa atribuirá a Bernardo Soares; deste modo, "nos termos provisórios que só uma análise sistemática e demorada confirmaria, (...) podemos dizer que tanto a propensão como o estilo de Fradique não manifestam uma peculiaridade suficientemente distintiva para o afastar de Eça por inteiro". Por outras palavras, pode dizer-se que Eça, "não atribuindo a Fradique uma voz e um estilo literário autónomos e perfeitamente configurados, deixa inconcluso um esboço de heterónimo que o obriga a incorporar-se por inteiro na sua condição de ortónimo" (Reis, 1984: 58-60).

4. Encontramo-nos, assim, num momento decisivo, à beira de viragens e de rupturas que hão-de marcar irreversivelmente o final do século. E tal como Fradique Mendes antecipa e anuncia a modernidade de Pessoa e da heteronímia, já antes e longe dele tinham essas rupturas aflorado, através da problematização da unidade do sujeito; o que, no extremo oposto e por postulação dialéctica, atrai e leva a questionar a sua diversidade.

Já vimos que Garrett se apercebeu disso, num registo que nem por ser aparentemente frívolo é menos significativo; num tempo histórico que é ainda o mesmo, George Sand, correspondente de Flaubert, escrevia-lhe, numa das suas cartas: "Não colocar nada do coração no que se escreve? Já não compreendo nada, oh! mesmo nada! Por mim, parece-me que se não pode fazer outra coisa, senão isso. Será que o ser pode cindir-se?" (cit. por Pinto, 1884: 344).

O contexto em que estas palavras surgem é o de uma discussão em torno do problema da objectividade da obra de arte; perfilhando uma concepção radicalmente expressiva da criação artística, Georg Sand não pode senão contestar a hipótese da cisão do sujeito. Mas fazendo-o, evoca uma possibilidade que era já efectiva como tal e, nalguns casos, sentida como problema íntimo, pessoal e dilacerante. Mais próximo de Garrett, Balzac deixou-nos, a este propósito, um testemunho a todos os títulos impressivo:

"Eu estudo-me, como poderia fazê-lo em relação a um estranho; nestes cinco pés e duas polegadas de alto encerro todas as incoerências, todos os contrastes possíveis, e aqueles que me julgarem vão, pródigo, teimoso, frívolo, sem persistência nas ideias, fátuo, negligente, preguiçoso, calaceiro, sem reflexão, sem constância alguma, falador, sem tacto, grosseiro, malcriado, rabugento, de humor desigual, terão tanta razão como aqueles que poderiam dizer, que eu sou económico, modesto, corajoso, tenaz, enérgico, despretencioso, trabalhador, constante, taciturno, cheio de perspicácia, delicado, sempre alegre; aquele que disser que eu sou poltrão não errará mais do que aquele que me proclamar extremamente bravo, finalmente sábio ou ignorante, cheio de talentos ou inepto; já nada me espanta em mim. Acabo por acreditar, que não sou mais do que um instrumento à mercê das circunstâncias". (Balzac, 1976: 77-78).

Repare-se: "Não sou mais do que um instrumento à mercê das circunstâncias", diz Balzac. E afirma-o porque procura adoptar não uma atitude de introspecção, de auto-análise de um *eu* homogéneo, mas sim de observação a partir do exterior que lhe revela *um outro* : "Eu estudo-me como o poderia fazer em relação a um estranho", diz Balzac, que nesse *estranho* que lhe aparece como *outro* começa por notar precisamente a dimensão física de cinco pés e duas polegadas de alto.

A importância conferida por Balzac às *circunstâncias* de que se declara instrumento, não tem ainda, em meados do século XIX, a dimensão que o pensamento do século XX lhe há-de atribuir. Falta passar pela crise do Positivismo e por uma conquista decisiva: a do direito à *incoerência* que, aparentando ser, para Balzac, uma componente negativa, será depois, como veremos, recuperada como qualidade positiva.

5. O ambiente da cultura europeia em fim-de-século revela-nos, nas *circunstâncias* de que falava Balzac, uma espécie de apelo à pluralidade, que passa por um fenómeno bem conhecido: a multiplicação de "ismos", gerando uma dinâmica de diversidade incessante, particularmente no campo do pensamento e das ideologias, com fundas repercussões na criação literária e no estatuto do sujeito artístico que é seu agente imediato. Um sujeito que não pode alhear-se do turbilhão de modas estéticas, de correntes ideológicas e de

sistemas filosóficos que se sucedem, confrontam e superam, deixando como rasto exactamente a fragmentação desse sujeito.

De novo em Eça encontramos um retrato muito sugestivo desta situação. O romance *A Cidade e as Serras* – que foi, durante décadas, lido como obra de contrição ideológica e pouco mais – encena o problema da multiplicidade dos "ismos" e da fragmentação do sujeito em termos caricaturais. Trata-se de um episódio em que o protagonista, Jacinto, reencontra um amigo com quem dialoga sobre as modas do espírito que grassaram e grassam em Paris. "– Tu ainda és do tempo do culto do Eu?" pergunta Maurício. "O meu Príncipe suspirou risonhamente: – Ainda o cultivei." E Maurício continua: "– Pois bem! Logo depois foi o Hartmanismo, o Inconsciente. Depois o Nietzschismo, o Feudalismo Espiritual... Depois grassou o Tolstoismo, um furor imenso de renunciamento neocenobítico. /.../ Depois veio o Emersonismo... Mas a praga cruel foi o Ibsenismo! Enfim, meu filho, uma Babel de Éticas e Estéticas. Paris parecia demente. Já havia uns desgarrados que tendiam para o Luciferismo. E amiguinhas nossas, coitadas, iam descambando para o Falismo, uma moxinifada místico-brejeira, pregada por aquele pobre La Carte que depois se fez Monge Branco, e que anda no Deserto... Um horror! E uma tarde, de repente, toda esta massa se precipita com ânsia para o Ruskinismo!" (Queirós, s/d.b: 92-93).

"Uma Babel de Éticas e Estéticas", diz Maurício, no que é uma caracterização exemplar do Paris finissecular, vulcão cultural em que o debate ideológico e cultural parece um fim em si mesmo. Quem o vê *de fora*, como o narrador Zé Fernandes que em silêncio assiste ao diálogo, reage pela perplexidade: "Eu," diz Zé Fernandes "agarrado à bengala, bem fincada no chão, sentia como um vendaval que redemoinhava, me torcia o crânio!" (Queirós, s/d.b: 93). Quem vive no interior desse vulcão alucinante, enfrenta uma demência que aqui se equaciona quase risonhamente ("Paris parecia demente", diz Maurício), mas que tem consequências mais fundas do que a simples circulação das ideias e das estéticas parece fazer crer.

6. Na Literatura Portuguesa é o Modernismo, a emergência da heteronímia pessoana e a relação conflituosa da Geração de "Orpheu" com o seu tempo, que dão testemunho da radicalidade atingida por uma dinâmica de

fragmentação preparada e anunciada ainda no século XIX. Uma dinâmica de *fragmentação* que ocupa o centro do Modernismo português, não só por força da sua projecção na criação literária, como motivo e como tema, mas sobretudo pela forma como essa projecção instaura uma nova concepção da escrita e da letra poética, com importantes desenvolvimentos nos planos estético e ético.

Chego, assim, ao cerne da questão: a fragmentação heteronímica a que o Modernismo português dá lugar e que Pessoa cultiva até às últimas consequências, não é um fenómeno inusitado, inesperado ou "anormal", na acepção patológica que o termo pode encerrar. É antes o ponto de chegada de uma tendência amadurecida ao longo do século XIX, emergente no fim desse século (com Fradique Mendes e com outros), finalmente trazida à luz do dia, quando um certo devir histórico-cultural o permite; refiram-se alguns marcos desse devir: a consagração das ideologias como pluralidade, isto é, como sistemas de pensamento em situação de confronto virtual; a já mencionada crise do paradigma positivista, arrastando a desvalorização de critérios objectivos e científicos da análise; os investimentos subjectivos próprios de correntes artísticas como o Impressionismo e o Simbolismo; a formulação, por Einstein, da teoria geral da relatividade, no mesmo ano (1916) em que Ortega publica "Verdad y perspectiva"; a constituição de disciplinas científicas como a psicologia e a psicanálise, empenhadas em sondar no sujeito domínios inexplorados, materialmente impalpáveis e afectadas por elevado grau de peculiaridade; o amadurecimento do cinema como meio de representação especialmente vocacionado para explorar uma multiplicidade de pontos de vista.

Do que agora se trata é de apontar para uma conclusão que, tendo o seu ponto de chegada em Pessoa, não encerre a sua heteronímia num processo de círculo fechado; trata-se, pois, de destacar nele a emergência de valores e atitudes de que a heteronímia é o signo cultural, valores e atitudes que certamente pairam no alargado espaço cultural em que Pessoa se encontra.

A atitude decisiva que possibilita a emergência dos heterónimos é a declaração do direito à *incoerência* e a adopção da *dispersão* como estigma geracional. Trata-se, no tempo de Pessoa e da sua geração, de comportamentos delicados, pelas arriscadas implicações éticas e sociais que encerram e pela agressividade que podem despoletar, num contexto epocal em que as práticas

artísticas de vanguarda cultivavam exactamente essa agressividade como meio de afirmação, se é que não, por vezes, como fim em si mesmo.

Os termos em que Álvaro de Campos, nesse texto fundamental que é o *Ultimatum*, equaciona o problema da unidade do sujeito não permitem dúvidas: pouco tempo depois de enunciar o desejo de "ser sincero contradizendo-se a cada minuto" (Campos, 1988: 9), Campos proclama a "abolição do preconceito da individualidade" e declara: "– É outra ficção teológica – a de que a alma de cada um é una e indivisível. A ciência ensina, ao contrário, que cada um de nós é um agrupamento de psiquismos subsidiários, uma síntese mal feita de almas celulares." Daqui decorre que "o maior artista será o que menos se definir, e o que escrever em mais géneros com mais contradições e dissemelhanças. Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter várias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível" (Campos, 1917: 34).

Não é necessário ler a heteronímia num registo psicopatológico, nem encará-la como invenção gratuita e inconsequente, mas antes como um signo de época, transcultural (mesmo "transpessoano") e motivado por rupturas éticas e ideológicas irreversíveis. Provindas do século XIX, essas rupturas atingem agora a culminância que permite ver no indivíduo, por muito sólida que seja a sua aparência externa, "uno, nessuno, centomila", no dizer lapidar de Pirandello; o que, por outro lado, permite explicar o estatuto da heteronímia pela tensa articulação de um cenário ideológico-cultural afectado pelos sentidos da dispersão e da ambivalência com soluções semiodiscursivas que adequadamente modelizam esse cenário. Por isso, um estudioso da heteronímia pessoana, Ettore Finazzi-Agrò, falou na "impossibilidade de pensar a heteronímia desligada de uma dinâmica histórico-cultural que a torna compreensível e a justifica: que, numa palavra, a fundamenta"; e continua Finazzi-Agrò, neste estudo claramente atravessado por ressonância da lição bakhtiniana: "A uma questão puramente terminológica dever-se-á, enfim, opor a tentativa de compreender (num sentido pleno) – a heteronímia dentro da problemática mais geral respeitante à anulação do sujeito enunciante, bem como à relação entre o *eu* falante e o *eu* falado no âmbito da significação. Uma óptica ampla, portanto, e apesar disso necessária para tornar o problema coerente como uma investigação que é, antes de mais, *literária* : interessada,

portanto, nos valores linguístico-textuais de um sistema de enunciação 'particular' como é a heteronímia" (Finazzi-Agrò, 1987: 25).

7. Num ensaio sobre Pessoa, publicado em 1949 (num tempo em que, há que dizê-lo, Pessoa não estava ainda na moda), o poeta espanhol Gabriel Celaya escreveu: "Heterónimo é uma feia palavra que, por fastidiosamente esdrúxula e fastidiosamente estranha, soa a pedante. Mas se consideramos o curioso caso que Fernando Pessoa representa (...) compreende-se que "heterónimo" é um vocábulo justo e necessário para designar um conceito" (cit. por Chicharro Chamorro, 1980: 131).

"Um vocábulo justo e necessário", diz Celaya e sabe-o bem, porque a sua obra poética é feita também de tentatiavs heteronímicas que apontam num sentido idêntico à teoria e à prática pessoana. Esse sentido é, por fim, o da consagração de uma concepção do sujeito como ente descentrado e o da relativização incessante dos valores e crenças que o regem. Por isso, o sujeito que vê, sente e pensa, lança um olhar sempre novo sobre um mundo também incessantemente renovado. Não é Pessoa quem o diz, mas sim Alberto Caeiro: "Toda a coisa que vemos, devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exactamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes" (cit. por Á. de Campos, in Pessoa, 1986: 214). Isto mesmo confirma-o o olhar-outro de Bernardo Soares, ao contemplar as coisas que o rodeiam com essa visão relativizada que é, por fim, origem e fundamento de toda a prática heteronímica: "Esta madrugada é a primeira do mundo. Nunca esta cor rosa amarelecendo para branco quente pousou assim na face com que a casaria de oeste encara cheia de olhos vidrados o silêncio que vem na luz crescente. Nunca houve esta hora, nem esta luz, nem este meu ser. Amanhã o que for será outra coisa, e o que eu vir será visto por olhos recomposto, cheios de uma nova visão" (Soares, 1986: 93).

REFERÊNCIAS

BACHTIN, M. (1979) – *Estetica e romanzo*, 2ª ed., Torino, Einaudi.

BALZAC, Honoré de (1876) – *Correspondance de H. de Balzac*, Paris, Calman Lévy, I vol.

CAMPOS, Á. de (1917) – "Ultimatum", in *Portugal futurista*, 1.

CAMPOS, Á. de (1978) – *Poesia*, Lisboa, Ática.

CAMPOS, Á. de (1988) – *A Passagem das Horas* ; edição de Cleonice Berardinelli; Lisboa, Imp. Nac. – Casa da Moeda.

CHICHARRO CHAMORRO, A. (1980) – "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", in *Homenaje a Camoens*, Granada, Univ. de Granada.

FINAZZI-AGRÒ, E. (1987) – *O alibi infinito. O projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imp. Nacional – Casa da Moeda.

GARRETT, A. (1983) – *Viagens na minha terra*, Lisboa Ed. Estampa.

LOBO, Luiza (ed.) (1987) – *Teorias poéticas do Romantismo*, Porto Alegre, Editor UFRJ/Mercado Aberto.

MONTEIRO, Ofélia P. (1971) – *A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, Coimbra, Centro de Est. Românicos, 2 vols.

PESSOA, F. (1986) – *Textos de intervenção social e cultural. A ficção dos heterónimos*; introdução, organização e notas de António Quadros; Lisboa, Pub. Europa-América.

PINTO, J. L. (1884) – *Estética naturalista*, Porto, Liv. Portuguesa.

QUEIRÓS, E. de (1983) – *Correspondência* ; leitura, coord., pref. e notas de Guilherme de Castilho; Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1º vol.

QUEIRÓS, E. de (s/d.a) – *Correspondência de Fradique Mendes* ; Lisboa, Livros do Brasil.

QUEIRÓS, E. de (s/d.b) – *A Cidade e as Serras* ; Lisboa, Livros do Brasil.

REIS, C. (1984) – "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico", in *Cadernos de Literatura*, 18.

LITERATURA PORTUGUESA

ALGUNS TEXTOS SOBRE CIÊNCIA MÉDICA, SEXUALIDADE E VISÃO DO MUNDO

MARIA DOS ANJOS BRANDÃO M. GUINCHO

Esta reflexão insere-se num trabalho mais vasto e mais aprofundado que por razões óbvias não é possível apresentar aqui. Esforcei-me por focar os pontos fundamentais que, de forma global, vão de encontro ao título da minha comunicação.

O homem da Idade Média vive num universo que obedece à Vontade Divina e em cuja ordem todo o cristão deve respeitar os desejos de Deus. No entanto, todo este universo está ao serviço do homem, cujo corpo cumpre as funções necessárias à sobrevivência e à continuidade da espécie. Neste ambiente de grande religiosidade, o corpo é considerado efémero, desaparece na esperança da ressureição e por isso não devem os homens do saber dedicar-lhe muito tempo. Considerando-o como um bem secundário, os homens da Igreja pretendem acima de tudo ser "médicos das almas". Mas esta preocupação não impediu o desenvolvimento dum saber médico e científico, pois apesar da grande religiosidade e das doutrinas excessivas dos Teólogos, o homem medieval necessitava de um saber que lhe permitisse fugir à doença. É assim que a "medicina do corpo" adquire, a pouco e pouco, alguma autonomia, particularmente no séc. XIII, considerado o século da verdadeira conquista da ciência medieval. A presença de vestígios da medicina antiga, sobretudo da Hipocrática, mostra bem como os homens desta época se esforçaram por assegurar a transmissão do saber médico.

Na verdade, à vontade de explicar o mundo e de compreender os desígnios de Deus e as coisas por Ele feitas, associou-se sempre um pragmatismo, isto é, os homens tentavam pôr em prática as explicações do sistema

teórico com o objectivo de remediar as disfunções do corpo humano, como veremos mais adiante.

A função da reprodução foi o cerne das preocupações de Teólogos e médicos, o que faz com que a sexualidade seja um dos pontos fulcrais desta exposição. Assim sendo, deve dar-se primazia ao implícito, à parte alusiva do discurso. As reflexões e as técnicas relativas à vida sexual começam a desenvolver-se à sombra de um discurso que pretende reprimi-las. Surgem obras aparentemente conformistas, com uma certa opacidade vocabular, mas que deixam já transparecer palavras ou frases veiculando pensamentos novos. Quando o homem da Igreja se dedica à pesquisa científica e se entrega ao comentário de textos, como por exemplo, os de Aristóteles, defronta-se com comentários que punham em causa a sua reflexão teológica. Claude Thomasset na sua obra "Sexualité et savoir médical", Puf . 1985, pag. 9, reafirma esta opinião:

> "Plus encore que la diversité des voix au sein d'une oeuvre ou d'un texte, la langue se révèle à la fois, moyen d' information et obstacle à la juste appréciation des connaissances relatives à la sexualité."

Instaura-se assim um desafio entre as duas partes, autores versus censores, isto é, ciência versus teologia.

A denominação dos orgãos foi também tarefa difícil devido a sucessivas transposições das línguas: do grego ao árabe, do árabe ao latim, do latim ao português e francês antigos.

Nesta linha e existindo uma situação de bilinguismo, os jogos de palavras podiam facilmente passar duma lingua a outra, veiculando um sentido dissimulado aos profanos, mas um sentido revelador aos iniciados. A arte erótica tão ostentada noutras civilizações, circulou assim graças à semi-transparência de várias linguas, aptas a veicular a pluralidade de sentidos.

A procura das palavras e a vontade de constituir glossários representativos da actividade sexual era uma das intenções da época. O desejo de compreender os mecanismos do sistema fisiológico é o desejo de dominar a complexidade do real. Surgem assim discursos baseados nos saberes do presente e do passado, articulados com as invenções da Teologia e do pensamento

popular. Estes discursos dão origem a descrições anatómicas e fisiológicas que são, consequentemente, amálgamas de conhecimentos científicos e de "exempla" legados pela tradição. A par do progresso cientifico baseado na redescoberta dos textos da Antiguidade, surge uma relativa liberdade do discurso. O domínio da prática erótica é uma descoberta das possibilidades do corpo, uma nova dimensão temporal, uma vontade de fugir ao determinismo imposto por uma visão finalista do homem na terra.

O jogo dos corpos, as técnicas do amor exprimir-se-ão graças às possibilidades lúdicas e eróticas da linguagem. Na verdade, a Idade Média é uma época plena de ameaças: o jogo erótico explica-se como uma resistência ao medo, à redução das liberdades humanas. O exercício da vida sexual liga-se não só ao medo decorrente da religião e da moral, mas tal como revelam os textos médicos o medo perante todos os perigos que pusessem em causa o organismo: a fadiga, as deficiências, a velhice, entre outros. O momento mais perigoso era, sem dúvida, o encontro com a mulher. A mulher é o ser do tempo discontínuo, ameaçadora durante a menstruação, interdita na gravidez e aleitamento, proíbida nos dias sagrados. A união homem/mulher torna-se quase uma aventura. O esforço dos médicos consistia na tentativa de explicar, entre outras coisas, a especificidade fisiológica e psicológica da mulher, refutando superstições. A doença estava presente no espírito medieval, mas a medicina revelava-se muitas vezes impotente em questões de casos graves e de epidemias, não admirando portanto que os textos médicos fossem sensíveis às pressões da Teologia e muitas vezes a mulher culpada destes males. Para os justificar logo surgiam nos escritos e nas consciências populares, histórias míticas e irracionais.

Mas apesar de todas as controvérsias o pensamento científico medieval relativo à sexualidade está sempre presente, seja na literatura da época ou em literaturas mais antigas, na diversidade das traduções árabes ou nos tratados Teológicos que indicam ao homem o lugar que deve ocupar no mundo. Uns queriam codificar, outros conhecer e curar.

Nos finais do Séc. XIII dá-se uma grande importância à Anatomia e tenta-se verificar a autenticidade dos textos legados pela Antiguidade, sobretudo por Galeno. O facto dos textos terem passado por diferentes linguas causou por vezes problemas. A persistência de influências sucessivas explica o carácter instável e heterogéneo do vocabulário: poliferam os sinónimos e há

divergências nas descrições anatómicas.

Na descrição dos orgãos do corpo humano o exercício etimológico está sempre presente. Para isso muito contribuiu Santo Isidoro de Sevilha (Séc.VI e VII) que a partir das suas Etimologias dá origem a uma forma de saber que perdurará durante toda a Idade Média. Santo Isidoro explica como se instaura um certo tipo de discurso científico, como através da linguagem nos apropriamos da apresentação das coisas, pelo fraccionamento do significante. A Etimologia tem um papel original e essencial: a palavra e o correspondente exercício etimológico constituiem os elementos originais desta nova cultura e é por isso que o saber e as orientações de Stº Isidoro funcionam como verdadeira autoridade neste domínio. Ele é o primeiro no exercício do pensamento, na medida em que fornece as palavras e orienta a rede de analogias que a elas se ligam. Afastando-se das exigências dos gramáticos da Antiguidade, a nova doutrina permite a etimologia a partir da mais pequena analogia entre dois termos; várias etimologias podem existir para a mesma palavra, permitindo assim todas as fantasias e conferindo mais liberdade ao espírito. Os conhecimentos médicos deste grande expoente estão agrupados nos livros IV e IX das Etimologias e de acordo com a tradição (Hipócrates e Galeno), o Universo, segundo Isidoro, é formado por quatro elementos, havendo correspondência entre eles e os humores do corpo humano. O estado do corpo é determinado pelo equilíbrio dos humores (Temperamentum), havendo assim o principio duma correspondência entre Microcosmo (o homem) e Macrocosmo (o universo).

A descrição anatómica passa em revista o corpo humano e dá grande atenção aos orgãos relativos à sexualidade.

Tomemos como exemplo esta passagem de Stº Isidoro relativa ao peito feminino, considerando não uma zona de sensibilidade erógena, mas como uma fonte alimentar:

> "Mamillae vocatae, quia rotundae sunt quasi capita mammarum sunt, quas sugentes comprehendunt. Et dictae papillae, quod eas infantes quasi pappant, dum lac sugunt. Proinde mamilla est omnis eminentia uberis, papilla verobreve illud und lac trahitur. Ubera dicta, vel quia lacte uberta, vel quia uvida, humore scilicet lactis in more uvarum plena. Lac vim nominis colore

> trahit, quod sit albus liquor leucos enim graece album dicunt: cuius natura ex sanguine commnutatur"
> ("Chamam-se mamilos porque são redondos como maçãs ou porventura pela sua pequenez. As eminências, os mamilos, são as cabeças dos seios, os quais envolvem a zona onde se suga. São ditas papilas porque as crianças as palpam enquanto sugam o leite. A mama é toda a eminência do seio, ao passo que as papilas são parte mais pequena, donde se extrai o leite. Chamam-se mamas ou porque o leite deitam ou então porque são como as uvas ou seja, cheias de sumo de uva. O leite tira da cor, a força do seu nome, quer por ser branco, o que os gregos chamam leucos, cuja natureza é mudada a partir do próprio sangue")

Apercebemo-nos que, para além de puras decomposições do significante, há análises que pertencem ao processo do pensamento metomímico, isto é, designam um objecto por meio de um termo que designa outro objecto, unido ao 1º por uma relação de causa e efeito.

Reparemos na seguinte sequência extraída do texto latino, mais poética que científica ou filológica:

> ubera = seio
> ubera lacte = onde abunda o leite
> uvida = cheio de líquido; sumarento,

para chegar a uva: o seio está cheio de leite como a uva cheia de sumo. A etimologia da palavra *Lac* está ligada à teoria galénica da DEALBAÇÃO (tornar branco), da transformação do sangue em leite, teoria que foi seguida pelos Autores medievais e que é corrente encontrarmos na análise dos Contos tradicionais.

A *região lombar* é o sítio da luxúria, tal como o é o umbigo da mulher. A ideia principal é que o sítio da líbido é no centro do corpo e daí poder fazer-se uma série de associações analógicas. As GENITALIA são as partes do corpo que receberam este nome porque é graças a elas que se efectua a reprodução e a geração. São também chamadas PUDENDA por causa do pudor

ou por causa do pêlo (PUBIS) que aparece na altura da puberdade. A título de exemplo cito ainda a etimologia de veretrum (pénis) com a seguinte explicação: VIRI EST TANTUM (é próprio do macho) ou porque os espermatozóides (vírus) são emitidos graças a ele. TESTICULI são o dimunitivo de TESTI (testemunha): para que haja testemunho é preciso haver pelo menos duas. Surge também uma linguagem reveladora duma certa concepção da mulher: o homem tira o seu nome VIR da força (vis), enquanto que o da mulher (mulier) vem da moleza (mollities). Deste modo, a demonstração etimológica fornece estruturas não só ao consciente, mas também ao inconsciente, isto é, a mulher é mais fraca fisicamente para ser submetida ao homem, para que não possa rejeitar os seus desejos.

Vimos até aqui como a Filologia ao serviço da Teologia desempenha um papel muito importante no pensamento medieval. Mas esta caracteristica do saber medieval começa a tranformar-se: a explicação pelo jogo etimológico começa a perder terreno à medida que se conhece melhor a obra de Aristóteles, que insiste no valor arbitrário do signo linguístico. Contribuiram também para este fenómeno a tenacidade crescente das obras de anatomia e o aparecimento duma terminologia de origem árabe, quase desconhecida da escola de Palermo, mas cada vez mais influente graças às múltiplas transliterações de Geraldo de Cremona. Perante a invasão destes neologismos, as obras tornam-se os "Hermeneumata" ou "Synonymi", espécie de léxicos bilingues que punham à frente dum termo grego ou árabe, uma perífrase destinada a substituir a palavra latina. Apontemos por exemplo as diferentes maneiras de designar o "grande epiploon".

«Este membro é chamado TIRBUM por Avicena, "OMENTUM" por Hipócrates, "ADOMEN" por Galeno, "MAPPA VENTRIS" pelos novos cirurgiões e popularmente "ZIRBUS"»: a forma grega apela à forma e à situação do orgão; a palavra árabe ZIRBUS denota a substância gordurosa que o compõe, o que equivale ao adjectivo ADIPINOS. Quanto à expressão adoptada pelos médicos ocidentais "mappa ventris" (cobertura do ventre), simboliza bem a função e a finalidade desta parte do corpo.

Apontei de forma muito geral os fenómenos que contribuíram para uma certa modificação do saber medieval e que instauraram um certo progresso científico no domínio da sexologia e da anatomia.

Antes de passarmos a outro assunto e já que na maioria das enciclopédias até ao Séc. XVI, perdurou a frase "ut dicit Isidorus", retomo de novo este autor para ver como também ele influenciou a Literatura Portuguesa.

Afastando-me um pouco da sexualidade e já que o meu tema também tem a ver com ciência médica, parece-me oportuno falar de Doença e de como ela era revelada através dos textos literários.

Stº Isidoro diz que «a saúde é a integridade do corpo e o equilíbrio da natureza, a partir do quente e do húmido, que é o sangue» (Etim. IV, 5.1.).

Logo a seguir, alarga a mesma noção para dizer que «todas as doenças têm a sua origem nos quatro humores, a saber, no sangue e na bílis, na melancolia e no fleuma. Do mesmo modo são quatro os elementos, quatro são também os humores, e cada humor corresponde a um elemento; o sangue representa o ar, a bílis o fogo, a melancolia a terra, o fleuma a água....». Exprime, portanto, uma noção de equilíbrio, subjacente à ideia de saúde e põe-no em relação ou paralelo com um equilíbrio cósmico.

Podemos deduzir que o corpo se poderia comparar a uma espécie de máquina que, em princípio, funciona sem problemas e que só por alguma causa externa pode ser perturbada.

Em Portugal as expressões usadas pelos livros de milagres para indicarem a cura das doenças pressupõe justamente esta ideia sumária.

Quase sempre descrevem a cura em termos elementares como "recuperou a saúde", "achou-se ou tornou-se são", "ficou guarido", etc.. A expressão que se segue a este conjunto e é ainda mais significativa, evoca a ideia de libertação (liberatus fuit) ou seja da restituição da ordem natural das coisas. Nos milagres de S. Telmo, do séc. XIII, já aparecem expressões como "vixit in magna pace", "visívelmente foi são"; nos milagres de S. Veríssimo de Lisboa, no Séc. XV, "ficou alegre e sã e livre de todo o mal" e frases do mesmo género nos milagres de N.Sª de Montserrat do Séc. XIV. Menciono também a expressão "*sã e salva* " usada nos milagres do Bom Jesus de Lisboa e duas vezes nos de S. Veríssimo e a expressão "ficou sã e limpa" também dos do Bom Jesus. Como se pode ver há aqui uma associação com a libertação do mal, conceito bastante corrente na época.

A maior parte das vezes não se encontram nos milagres mais do que estas expressões muito sumárias. Em alguns casos dispersos, torna-se o ponto de vista do paciente e diz-se que ele se sente "curado ou são" ou "devia de sentir o mal", como nos milagres do Bom Jesus do Séc. XV. Nos milagres de Stº António de Lisboa aparecem também noções eruditas acerca da medicina.

Em obras mais literárias como as cantigas de Stª Maria de Afonso X, os recursos da linguagem são mais imaginativos para encontrar expressões mais vivas. Pode evocar a beleza do corpo: "sua perna viu saã e premosa" (134), "no rosto todo e a boca com'ant'era lhe tornou prenos' e são" (357), "fez-lhe olhos...mui fremosos" (146), ou então a juventude: "tornou tam mancebo como de vint'anos" (141), a alegria: "muy ledo como quem se seu nium mal sente"; a firmeza " poe-ll'a a mão bem firme em seu lugar" (206). Pode-se ainda usar um advérbio ou uma locução para acentuar a intensidade da cura: «andou bem e correu» (53): "o pee melhor se juntou que ant'estava" (127), etc.. Estas expressões das cantigas, como acontece também com algumas mais tardias revelam uma certa atenção objectiva ao corpo e ao seu funcionamento, o que é um avanço em contraste com o alheamento que se nota antes do Séc. XIII. Menciono finalmente um caso de perturbação sexual feminina relatada nos milagres de S. Telmo. Para finalizar esta inumeração de perturbações físicas ou mentais, apontarei uma cuja cura é atribuída a S. Telmo e diz respeito a uma mulher que sentia horror do marido e durante três anos se recusou a dar-lhe o "débito conjugal". Excomungada por causa disso, acabou por ir rezar ao sepulcro do Santo. Então o "ódio tornou-se em amor e desde então viveu com seu marido em grande paz".

Quanto a outros tipos de males com possível origem neurológica, temos a loucura, o terror, a raiva, a epilepsia e casos de perturbação sexual. Nas cantigas de Stª Maria, a título de exemplo, são relatados quatro casos de raiva e três casos de possessão (Séc. XIII).

Debrucemo-nos agora sobre uma visão mais realista da ciência médica e da sexualidade medievais:

Apesar de nos finais do Séc. XIII já terem sido feitas dissecações em cadáveres humanos (Escola de Bolonha), a anatomia caracteriza-se ainda neste final da Idade Média por uma amálgama de dados, manifestados na língua pela proliferação de sinónimos de origens e épocas diferentes. Os médicos dispõem

do essencial dos textos árabes graças às traduções (TOLEDO), mas tanto o Pantegni como o Canon de Avicena só serão verdadeiramente assimilados no Séc. XV. No entanto, esta situação um pouco caótica não é totalmente negativa. O tratadi "Anatomia Vivorum" veio pôr fim à tradição de Salerno e tentou dar um cunho mais real às suas explicitações. A analogia entre os orgãos dos dois sexos é uma constante na literatura médica medieval e a ideia subjacente também persiste: apesar da relação homem/mulher, esta última é sempre descrita tendo o homem como referente. É ele que fornece a norma, o modelo, e ela é o ser comparado, imperfeito.

Já com novas influências a "Anatomia Vivorum" elabora descrições mais realistas, mas ainda se abstém de descrever os orgãos femininos externos (é importante a conotação ext./int., sendo a mulher um ser destinado ao interior). Nota-se falta de nitidez na diferenciação da vagina com o colo do útero e da uretra. No entanto, nas enciclopédias do Séc. XIII há progresso em relação às anteriores. Nos comentários de Alberto o Grande verifica-se, por ex., alterações assumidas às obras de Galeno e Aristóteles, detalhe de grande interesse para a história das Ciências. Um outro passo foram os estudos sobre o clítoris, a provar que os médicos não desconheciam totalmente a sensibilidade feminina. Pedro d'Abano na sua obra "Conciliatur" diz :

> «... O prazer que emana desta parte é com efeito comparável ao que emana da extremidade do pénis...»

Foi a primeira alusão feita a este orgão e também se fala de masturbação que até aqui não era tomada em conta. A teoria da simetria inversa dos orgãos (Galeno) não podia excluir o clítoris, que modificaria a representação segundo a qual o pénis era o homólogo do colo da matriz. Em linguagem moderna poderíamos afirmar que o texto médico medieval se agarra a um discurso quase exclusivamente masculino. A abertura do corpo da mulher apresenta perigo e portanto era preciso imaginar uma protecção: o ar que penetra no corpo deve ser temperado por um orgão que desempenhasse um papel idêntico ao atribuído à epiglote no acto da respiração. A mulher é assim cúmplice do ar, dos suspiros, analogicamente ligada aos cavalos fecundados pelo vento das teses árabes. Certos Temas do folclore viriam ilustrar esta opinião feminina e a prática médica da fumigação não contradiz esta

particularidade. O caso do clítoris mostra assim que um espírito científico perante um facto que escape a uma finalidade lógica, deixa transparacer ou aceita sem discussão as ideias que correspondem às estruturas profundas da sua imaginação.

Nesta ordem de ideias, o discurso científico é uma forma de saber fragmentário, mas não o julguemos uma mera colecção de curiosidedes, pois este mesmo pensamento põe em causa muitas questões, ainda hoje discutidas e pertencentes ao nosso Século.

Também no que respeita à concepção e contracepção há a registar progressos neste final da Idade Média. À definição do que é lícito em matéria sexual, junta-se a vontade de estabelecer uma norma para a sexualidade conjugal e a interrogação da legítimidade do prazer neste mesmo domínio. Também entre as proibições crescentes dos Teólogos e o afluxo de informações relativas á contracepção, as contradições são flagrantes. Desde a Alta Idade Média até ao Séc. XV, os manuscritos médicos sobre contracepção são difíceis de analisar por não se saber muito bem se pertencem à medicina ou à magia. Existe mesmo um manuscrito do Séc. XV, "*De passionibus mulierum* " de Trotula, onde uma longa lista de xaropes, poções, fumigações, etc, é introduzido pelo único título de "*Contra inpregnationem mulierum* ". E como a Idade Média não é tão obscura como parece, a partir do Séc. XIII entram nos programas das universidades, verdadeiros tratados sobre a contracepção, escritos por Rhazés ou Avicena. É de facto uma curiosa situação, este afastamento entre o saber e os imperativos da moral cristã!!

A título de curiosidade, entre os vegetais com poderes contraceptivos, cito a pêra ou as raízes da Pereira, árvore que consta sempre nos romances medievais, sobretudo em casos de amor ilícitos. O emprego literário da Pereira para descrever as relações adúlteras é perfeito na Comédia "Lydia", composta no Séc. XII: não somente é sob uma pereira que a mulher engana o marido, mas também o amante se chama PIRRUS. A abundância de discursos sobre contracepção não se limitou apenas a práticos e universitários. A obra "O TESOURO DOS POBRES" atribuído ao médico e filósofo português Pedro Hispano, constitui uma obra excepcional neste domínio. Não se sabe se se trata de uma obra sábia ou de medicina popular, pois neste texto, tal como o deveria ser na vida corrente, o livresco e o saber do povo influenciam-se reciprocamente.

Apenas podemos dizer que as receitas relativas à fecundidade e à sexualidade são consideráveis: em 116 receitas, 34 são de afrodisíacos, 26 de anticoncepcionais e 56 relativas às diferentes maneiras de procurar a fecundidade. E ainda para maior espanto, as receitas afrodisíacas não eram somente destinadas a aumentar a potência viril, mas também esclarecem sobre as formas que podem aumentar o prazer na mulher e as diferentes posições que favorecem a concepção.

Por tudo o exposto conclui-se que enquanto os teólogos boicotam as práticas sexuais que não coincidem exactamente com o acto de reprodução no casamento, a medicina, por seu lado, continua a proclamar que as necessidades psicológicas e o direito ao prazer, existem.

Em consequência, a arte erótica começa a desenvolver-se a olhos vistos a partir do Séc. XIII: o prazer em si é objecto de reflexão, independentemente da procriação. O impulso é dado por uma filosofia apoiada na ideia da natureza, mas para além destes "naturistas", foram desenvolvidas maneiras de obter satisfação, que a teologia oficial não podia controlar. Provas disso são sem dúvida, os belos textos de literatura medieval, onde os trovadores revelam não só uma forte análise psicológica, mas também índices de um acentuado erotismo.

Seria oportuno e de grande riqueza falar de obras como o Romance da Rosa ou o De Amore, mas façamos especial referência à arte erótica dos trovadores e àquilo que os trovadores portugueses nos oferecem.

Extra conjugal, o amor cortês realiza-se através de uma série de provas iniciáticas, isto é, graças à dama é decoberto todo um mundo de valores espirituais. Segundo a poética dos trovadores, a dama polariza a afectividade, a actividade da imaginação e a representação do mundo do amante. A satisfação, no plano ideal é abolida, pois o essencial para aquele que se consagra ao serviço do amor é o culto narcisista do seu desejo; mas no plano da sexualidade, o aspecto carnal do amor cortês é difícil pôr de parte. Sobre este assunto é precioso o tratado De Amore de André de Chapelain, onde o amor cortês não é senão uma arte de cultivar a excitação, de prolongar a duração desta, para finalmente atingir um fim. O amante cortês, na sua conquista, passa por uma série de etapas que o conduzem progressivamente à intimidade com a dama. A poesia não pode nem deve mencionar a etapa final e a partir dessa informação temos que nos interrogar sobre o que dizem ou deixam

entrever os textos. Eles revelam-nos toda uma série de artifícios destinados a levar o desejo ao seu paroxismo e entre eles, a prática bem evidenciada na literatura medieval do "CONCUBITUS SINE ACTU".

De acordo com o ensino da "Trobairitz", parecia que o amante nunca obtinha os mesmos direitos do esposo. A "brutalidade" do acto sexual com o marido não tinha direito a citação. Se os comportamentos evocados são estes, o amor cortês convidaria a uma redescoberta, a uma solicitação da sensibilidade clitoridiana, à utilização do homem como estimulante erótico, isto é, uma sexualidade específica, que foi exaltada e reconhecida como tal por uma aristocracia sensível e inteligente.

Poderemos dizer que encontramos nestes textos a primeira associação da vida intelectual e de exigência feminista. Também se examinarmos as cantigas de amigo verificamos que os sentimentos do enamorado para com a amada denotam conceitos de erotismo, mesmo que esta linguagem seja expressa em termos vassálicos e evoque um contexto feudal. Se o amor do poeta precisa para se exprimir de conceitos baseados num contrato entre um poderoso e um dependente, ou seja, em relações sociais, ele não deixa de evocar a emotividade e o erotismo.

Seja por influências exteriores ou por um desabrochar espontâneo num meio privilegiado, detentor de um certo saber, o certo é que a arte erótica adptada no ocidente reveste-se de uma grande originalidade: é a mulher que controla os prazeres. No entanto, se a componente carnal da mulher não foi negada, na Literatura ela só é falada de forma indefinida, como se tratasse de algo sonhado e não vivido, e é assim que o amor cortês se torna a manifestação de um certo medo da mulher. Mas façamos algumas outras considerações: a crença na fecundidade não interrompida da mulher, tal com o interesse dado aos graus de linhagem, tornam quase impossível a ejaculação do esperma masculino na vagina. De acordo com opiniões científicas, esta forma de ejaculação não directa, podia ser feita de duas maneiras diferentes: ou se obtinha satisfação com ajuda de um substituto ou se praticava o "amplexus reservatus", isto é a ejaculação extra vaginal logo que a mulher se sentisse satisfeita.

O certo é que se a aristocracia utilizou estes procedimentos, então também existiu uma grande liberdade de costumes.

É evidentemente o procedimento mais elementar e o menos perigoso, mas é também aquele que supõe uma informação e uma comunicação com o mundo das mulheres.

E se nos trovadores portugueses as coisas se passam de maneira um pouco diferente, nem por isso as suas obras literárias deixam de evidenciar uma grande beleza e transparecar toda esta problemática da sexualidade.

Primeiramente eles vêm a dama. Ficam estarrecidos pela sua beleza e completamente dominados. A partir deste momento não são mais senhores das suas acções e dos seus pensamentos. A dama reina no seu coração como senhora absoluta. E são sempre os olhos (a funcionar como símbolos sexuais) os responsáveis por esta escravidão amorosa. O coração ferido pelas flechas emanadas pelos olhos terá difícil cura. A cantiga que leio a seguir ilustra bem o papel dos olhos e a atracção sexual nas cantigas de amor portuguesas. Pertence a Pero Garcia Burgalês.

"A y eu coitad' e por que vi
a dona que por meu mal vi!
ca Deus lo sabe, poi-la vi,
nunca já mais prazer ar vi,
per bôa fé, u a non vi,
ca de quantas donas eu vi,
tan bôa dona nunca vi.
.....
Ca lh'o nego pola veer
pero non a poss veer!
Mais Deus, que mi-a lezo veer
Rogu'eu que mi-a faca veer
e se mi-a non fezer veer
Sei bemquenon posso veer
prazer nunca seu a veer.

Ver é sempre o ponto de partida do processo amoroso. O amor entra pelos olhos, que são as portas do espírito e refugia-se na alma. O trovador sofre toda a espécie de tormentos a partir do momento em que vê a sua dama. Há uma certa maneira de jogar com as palavras, um certo manejo da língua que enriquece o discurso, aparentemente repetitivo. E se na verdade os poetas

portugueses não vão tão longe como os provençais, o certo é que também eles deixam entrever laivos de erotismo e palavras de sentido duplo (prazer, bôa fé/bôa dona, etc), dando conta da sua fantasia erótica.

Muito mais haveria a dizer: casamento, impotência, hereditariedade, males histérios, doenças venérias, etc, entre outros, são temas a que se dedicam os médicos e Teólogos e que a Literatura deixa transparecer numa tentativa de dar conta da diversidade dos comportamentos humanos e que ainda hoje são actuais.

Não vou divagar mais, vou concluir!

É fácil aperceber que qualquer reflexão sobre a sexualidade implica sempre dois tipos de discurso: o discurso Teológico, limitador da actividade sexual e o discurso médico, vocacionado para o saber, a explicação e a observação. Não deixemos de observar que, apesar de tudo, os Teólogos também procuravam compreender a sexualidade, e os "Penitenciais", verdadeiros catálogos de práticas sexuais, constituíram a primeira exploração das multiplas manifestações do desejo sexual. De facto, a confissão e o diálogo mantiveram, através dos séculos, a obtenção de informações sobre a vida sexual.

Medicina e Teologia, numa tentativa de conciliação procuram estruturar o conhecimento relativo à sexualidade, incluindo os prazeres do corpo e do espírito. São problemas que a Igreja não podia descurar nem opôr-se totalmente, pois correria o risco de perder os seus fiéis.

É no fim do século XIII que se mobilizam todos os textos disponíveis e que o debate é mais aceso. Os textos médicos e as obras literárias vão integrar elementos de uma arte erótica, legados pela civilização arábe e pela Antiguidade pagã. Mas se Medicina e Teologia delimitaram os respectivos domínios, elas não eliminarem completamente os conflitos. A Igreja vai tentar difíceis conciliações com as teorias científicas, a medicina, por sua vez, vai conciliar esquemas explicativos com a observação da realidade humana, isto é, vai tentar evoluir, desenvolvendo os aspectos que permitiam ao homem um conhecimento mais profundo do seu corpo.

O PAPEL DA MÃE NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

MARIA DA CONCEIÇÃO CAMPOS

Um poeta – quase da terra onde nasci – cantou:

"Vendo-os assim tão juntinhos,
A Galiza mai-lo Minho
São como dois namorados
Que o rio traz separados
Quase desde o nascimento.

Deixá-los, pois, namorar,
Já que os pais para casar
Lhes não dão consentimento."

Realça assim, este poeta raiano os laços de fraternidade matricial que uniram o povo galego ao povo do norte de Portugal – dois irmãos que já nem o rio separa. "Deixá-los, pois namorar" – deixá-los conviver em entendimento, em cooperação, em amizade – São laços a que costumo chamar familiares (e neles incluo a unidade linguística) nos quais está implicado um modus vivendi arreigado a crenças, a costumes a tradições comuns – a uma multissecular cultura. Só um Rei Sábio – como o rei D. Afonso X – poderia dar a Portugal um rei D. Dinis, seu neto – "o plantador das naus a haver" – de quem o povo português diz que: "Fez tudo quanto quis".

Claro que, ao fundamentarmo-nos em coordenadas sociais e culturais, teremos que relevar o papel da mulher e, bem assim, uma civilização matriarcal, que ainda hoje tem acentuados vestígios em terras da Galiza e do Minho. Os nossos primórdios estético-literários comuns reflectem esses códigos

sócio-culturais, pautados pela ponderosa presença da mulher-menina e da mulher-mãe. Condição sine qua non da Cantiga de Amigo – genuinamente peninsular – este feminismo (cantado em autenticidade psicológica flagrante) encheu de doçura e delicadeza sentimental as nossas primeiras manifestações líricas. Por outro lado, a relação mãe-filha nunca mais seria – em momento literário nenhum – tratada com tanto pormenor, com tanta insistência ou tanta verdade. Isto, porém, só se passa a nível dos Cantares de Amigo que não a nível dos Cantares de Amor. Nestes (de inspiração masculina e cortesanesca – importação de modelos provençais), a palavra mãe nunca apareceu escrita.

Por outro lado, como assinalou o Prof. Paulo Mereia, a paravra pai está arredada por completo desse lirismo galego-português. Ausente aquele no ler ou lês, no fossado ou ferido ou então em cas del rei, cabia à mãe a gestão da economia doméstica, o trabalho do agro e do tear, a educação da prole.

Por conseguinte, a dona de casa (expressão que radica nessa primordial civilização matriarcal) vivia num estreito contacto com as jovens, suas filhas, acompanhando atentamente os seus transes afectivos, interferindo muitas vezes quer como elemento oponente quer como elemento propiciatório e adjuvante da relação amorosa. Toda a vivência psicológica do enamoramento desta "menina em cabelo" foi registada a nível, seja de amenos, seja de trágicos fingimentos poéticos, pelos bardos galego-portugueses, entre o fechar do século XII e a primeira metade do século XIV.

Ouçamo-la a confidenciar à mãe o martírio que está vivendo pela saudade de um cavaleiro que, passando, a seduziu:

Madre, passou por aqui hum cavaleiro
e leixou-me namorad'e con marteyro
ay, madre, os seus amores ey
se me los ey
ca mh'os busquey
outros me lhi dey
ay madre (os) seus amores ey

A intimidade da confidência amorosa atinge tal ponto que, por vezes, a mocinha pede a intercepção da mãe junto do amigo, para tentar remediar situações de ruptura que a inexperiência havia criado:

Madre uelida, meu amigo ui;
nõ lhi faley e con el me perdi,
e moyr' agora, querendo-lhi ben;
non lhi faley, ca o tiu'en desden;
moyro eu, madre, querendo-lhi ben.
Madre uelida, ide-lhe dizer
que faça be e me uenha ueer;

(Airas, Corp' ancho (2), nº 259)

E a progenitora, frequentes vezes, aceita este papel de intermediária; chega mesmo a impelir a jovem filha para os braços do amigo. Assim sendo, não há qualquer hiato no relacionamento entre as duas mulheres. A este propósito, cabe aqui assinalar o caso da expressão poética de Joan de Requeixo (3) de quem estudámos cinco cantigas, insertas no Cancioneiro da Vaticana, todas de romaria, cujo referente espacial é a ermida do Faro. Em quatro delas encontramos uma situação curiosíssima.

Na primeira cantiga, a jovem comunica à mãe o enamoramento e respectivos motivos.

Fui eu, madr' en romaria
a Faro con meu amigo
e uenho d'el namorada,
por quanto falou comigo
ca mi iurou que morria
por mi: tal ben mi queria!

Leda uenho da ermida
e desta uez leda serey
ca faley con meu amigo,
que sempre [muito] desciey,
(...)

(nº 894 C.V.)

Na segunda, já que o amor acontecera, pede, com respeito, permissão para ir de novo à ermida, onde se encontrará com aquele por quem sofre. Mas é tudo ainda tão incerto!... Só quer vê-lo e fazer-lhe a confissão do seu amor:

A Far' hun dia hirey
[eu, mha] madre, se uos prouguer
rogar se ueerei
meu amigo que mi ben quer
e direi-lh' eu enton
a coyta do meu coraçon.
(...)
Se ss' el nembrar quiser
como fiquei namorada,
e sse cedo ueher,
e o uir eu, ben talhada,
(...)

Na terceira cantiga, a mãe corresponde ao pedido que lhe é feito e propicia o almejado encontro. Ciente, porém, de que é criticável a sua posição perante os padrões sociais vigentes, recomenda-lhe austero sigilo. Vemos, todavia, que faz questão de acompanhar a filha para a ajudar a superar o transe.

Mando-uos eu hir a Far' hun dia,
filha fremosa, fazer oraçon,
hu fale uosco, como soya,
o uoss' amigu', e, se Deus uos perdon,
non uos entendan, per ren que seia,
que uos eu mand'ir hu uos el veia.

E, poys lhi uos [mui] gram ben queredes,
direy-uos, filha, como façades:
irei convosqu'e vee-lo-edes.
(...)

Na quarta, a jovem recebe novo "mandado" – o segundo – para voltar à romaria na ermida de Faro. É dúbia, porém, a posição do amigo; haverá um terceiro elemento? Mesmo assim, sentindo-se em vantagem, conta à mãe o que se passa e pede-lhe, confiante, autorização para o encontro. Continuam os laços de submissão e de entendimento:

Atender quer'eu mandado
que m'enuiou meu amigo
que uerrá en romaria
a Far' e ueer-se'à migo;
e por en tenh' eu que uenha;
como quer que outren tenha,
non tem' eu d'el que non uenha.
(...)

Um dos grandes vectores do lirismo galego-português é o teocentrismo medieval, bem testemunhado nas frequentes romarias que se faziam aos santuários e ermidas espalhados por toda a Europa cristianizada, especialmente pela Península Ibérica (S. Mamede, S. Leuter, S. Servando, Santa Maria do Lago, Santa Cecília, Santiago, S. Simão, a ermida de Faro, etc.).

Para a donzelinha, a ida à romaria não era uma imposição de fé religiosa; era, isso sim, motivo para o folguedo, para a dança, para o encontro com o amigo. Podia até (caso vulgar ainda hoje), enamorar-se aí pela primeira vez; assim se inspira Martin Codax (4)

"No sagrado em Vigo
Baylava corpo velido
Amor ey
(...)
Baylava corpo velido
que nunca ouvera amigo
Amor ey
(...)
Que nunca ouvera amigo
ergas no sagrado em Vigo
Amor ey
(...)

Por isso, ela insistirá para que sua mãe a leve, como nesta deliciosa bailia de Pero Vyvyães (5), simultaneamente cantiga de romaria:

Poys nossas madres uam a San Simon
de Val de Prados candeas queymar,
nós, as meninhas, punhemos d'andar
con nossas madres, e elas enton
queymen candeas por nós e por si,
e nós, meninhas, baylaremos y.

Nossos amigos todos lá hiran
por nos ueer, e andaremos nós
bayland' ant' eles, fremosas en cós,
(...)

Não irá para rezar, não! Isto de "queimar candeias" é apenas para a mãe, para gente de mais idade. Possuída de entusiasmo narcisista, ela quer mostrar-se com as amigas "bailand' ant' eles, fremosas en cós", já despojada do manto para que o seu amigo possa, com os outros, apreciar bem as formas airosas do seu corpo "velido".

Todavia, nem sempre a mãe facilita estes rendez-vous. Ciosa da felicidade da jovem, procura, por vezes, evitar-lhe situações que entende serem risco, não lhe permitindo que a elas se exponha. Impede-a, por conseguinte, de ir à romaria. Mas, curiosamente, já num jeito de ousadia e independência (que direi modernas, actuais), a filha, altivamente, desafia a mãe e em palavras de muita rebeldia. Primeiro, submissa, pede consentimento; depois, perante a recusa, ergue a sua voz e afirma resoluta que irá de qualquer modo, doa a quem doer, pese a quem pesar. É o que vemos nesta cantiga de Martin (de) Pedrozelos (6):

Hid' oj', ay meu amigo, led' a San Saluador;
eu uosqu' irey leda, e, poys eu uosco fôr,
mui leda hirey, amigo,
e uós ledo comigo.
(...)

Pero sõo guardada, todauya hirey
com uosc' ay amigo se a guarda non ey:
mui leda hirey, amigo,
e uós ledo comigo.

(nº 851 C.V.)

E numa outra cantiga de Lopo Jogral, (7) temos a mesma ideia, talvez mais explícita ainda:

Por Deus uos rogo, madre, que mi digades
que uos mereci, que mi tanto guardades
d'ir a San Leuter falar con me[u] amigo.

Fazede-mh ora quanto mal poderdes,
ca non me guardaredes, pero quiserdes,
d'ir a San Leuter falar con me[u] amigo.
(...)

(nº 858 C.V.)

Johan Servando (8), devoto do santo do seu nome, mostra como a jovem, para obter a permissão da mãe, renitente, entra a fazer chantagem: Se não for à romaria de S. Servando, para aí ver o seu amigo, morrerá de mágoa, morrerá de "amores"; e ela, a sua própria mãe, nunca mais poderá libertar-se dessa culpa, desse remorso:

Mha madre uelida, e non me guardedes
d'ir a San Seruuando, ca, se o fezedes,
morrerey d'amores
(...)

(C.V. 741, CBN 1083)

E a mesma ideia persiste nesta bela cantiga de Martin de Grijó:

Non poss' eu, madr', ir a Sancta Cecila,
ca me guardades a noyt' e o dia
do meu amigo.
(...)
Ca me guardades a noyt' e o dia,
morrer-uos-ey con aquesta perfia,
por meu amigo.
(...)
Morrer-uos-ey con aquesta perfia,
e, sse me leixassedes hir, guarria
por meu amigo.
(...)

É de assinalar a riqueza semântico-poética do dativo de interesse que figura em "morrer-vos-ey", conotado com ideia de afecto e de responsabilidade.

É de notar ainda o hábil jogo de antonímia: "morrer-vos-ey" e "guarria", isto é, está nas mãos da responsável pela sua vida matá-la ou salvá-la.

E se não for ela, a menina, a morrer de "Coyta d'amor" por estes rigores da mãe, será o seu amigo... E a gravidade da culpa não será menor. Assim poetiza Estevan Reymondo (9).

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
mha madr', e á de mi gran despeyto,
porque nõ põde falar comigo
e non por al, e faz gram dereyto
d'andar triste o meu amigo,
porque nõ pode falar migo.

Anda [mui] trist[e] o meu amigo,
mha madr', e tenho que seia morto,
porque nõ pôde falar comigo,
(...)

(nº 295 C.V.)

Mesmo assim, e apesar do tónus de delicadeza e de inteira submissão que a rapariguinha põe na sua súplica, a mãe não se dói; é "desmesurada", é insensível:

Mha madre, uenho-uos rogar
como roga filha senhor,
o que morre por mi d'amor
leixade-m'ir co[n] el falar;
quanta coyta el sigo ten
sey que toda lhi por mi uen.

E sodes desmesurada
que uos non queredes doer
do meu amigo, que morrer]
uedes, e and' eu coitada;
(...)

(nº 315 C.V.)

A delicadeza atrás referida continua a ser evidenciada ainda por Martin de Grijó (10) ao que parece, grande devoto de Santa Cecília. A jovem faz ver à mãe que não será justo fazer sofrer quem afinal sofre de amor por ela. Mesmo segura da validade dos seus argumentos, mostra-se dócil, confia na compreensão; chega até a pedir à mãe que a acompanhe no encontro com o amigo:

Treydes, ay mha madr', en romaria
ora[r] hu chamam Sancta Cecila:
e, louçana, hirey,
ca iá hy est o que namorey
e, louçana, hirey
(...)
E treydes migo, madre, de grado,
ca meu amigu' é por mi coitado;
(...)

(nº 878 C.V.)

Embora sentindo-se ludibriada pelo amigo, ela não permite à mãe a recriminação apropriada: revela a sua forte personalidade e quer enfrentar o traidor. Assim poetiza o mesmo Martin de Grijó:

Non mi digades, madre, mal [s]e irey
uee' lo sen uerdade que namorey
na ermida do Soveral,
hu m'el fez muytas uezes coytad' estar,
na ermida do Soveral.
(...)
Rogu'eu a Sancta Cecilia e Nostro Senhor
que ach' oi' eu hy, madr', o meu traedor
na ermida do Soveral
hu m'el fez muytas uezes coytad' estar,
na ermida do Soveral

(nº 881 C.V.)

Se não houver a compreensão que espera, a filha desesperada e sofrendo a dureza dos amores contrariados, revela a sua firmeza de carácter, bate o pé, cresce na sua resolução:

Vos fezestes todo o nosso poder
madr'e senhor de me guardar que non
Visse meu amig' e meu coraçon
mays se eu posso a todo o meu poder
que o veja e lhi possa falar
guisar-lho-ei e pes' a quen pesar.
(...)

Mesmo assim, a mãe não quebra e não prescinde, muitas vezes, desse poder, dessa autoridade de que está investida pela ausência do marido; e a sua severidade, perante a rebeldia da moça, pode chegar à agressão moral e física. É então que esta, quase chorando, mostra ao namorado os maus tratos sofridos e, junto dele, desabafa a imensa dor que sente por haver sido mal julgada e ferida:

Molher com'eu non vive coi(tada,
trage-me mal mia madre loada,
por vos, amigo).
(...)
Trage-me mal e soo guardada
e pouc(o) a que fui mal julgada,
por vós amigo.

(E pouc(o) á que fui mal ferida
e feriu-me mia madre velida,
por vós amigo).

(C.V. 263 e CNB 662)

Mas nem sempre a mãe é assim severa com a filha enamorada. Ela acaba por sofrer sempre com as tristezas e as desilusões da jovenzita e o diálogo acontece, dando azo à salutar expansão do afecto maternal

Airas Corpancho imagina uma lição de namorado dada pela mãe a sua filha:

"Que me mandades, ai madre, fazer
ao que sey que nunca ben querer
soub' outra ren?"
Par Deus, filha,
diga[des]-lhi de quant' ouuer saber
e será ben,
e el, que uiu' en gran coita d'amor
guarrá por en.

(nº 261 C.V.)

Pero da Ponte (11) poetiza deliciosamente a situação dialógica com uma ponta de ironia por parte da mãe:

"Vistes, madr', o escudeyro
que m'ouuer'a levar sigo?
menti-lhe, vay-mi sanhudo;
mha madre, ben uo"lo digo:
namorada me leixou
namorada mh-á leixada
namorada me leixou!

Madre, uós que me mandastes
que mentiss' a meu amigo.
que conselho mi daredes
ora, poi'-lo non ey migo?
(...)

Pois escusar non podedes,
mha filha, seu gasalhado,
des oymays eu uos castigo
que lh'andedes a mandado:
namorada me leixou
namorada mh-á leixada
namorada me leixou!"

(nº 417 C.V.)

O inspirado jogral Lopo (o tal que teria, segundo a brincadeira satírica de Martin Soares, levado três coices na garganta por não saber "cantar"), mostra-nos a grande preocupação da mãe, vendo a filha magoada, a qual responde à pergunta daquela no refrão e na última estrofe:

"Filha,se gradoedes,
dizede que auedes,"
"Non mi dam amores uagar"
(...)

"Dizede, poys vos mando,
por que hides chorando."
"Non mi dan amores uagar."

"Par San Leuter uos digo:
cuydand' en meu amigo:
Non mi dan amores uagar."

(nº 857 C.V.)

D. Dinis (12), nesta belíssima alvorada dialogada entre mãe e filha, poetiza de novo a ternura maternal perante a "coyta" de que sofre a donzelinha, talvez depois de ter passado a noite com o amigo. Se os amores iam já adiantados...

– De que morredes, filha, a do corpo velido?
– Madre, moiro d'amores que deu meu amigo.
(Alva é, vai liero!)
(...)
Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej(o) esta cinta que por seu amor cinjo.
(Alva é vai liero!)
(...)
Quando vej(o) esta cinta que por seu amor trago,
e me lembra, fremosa, como falámos ambos.
(Alva é, vai liero!)

(CBN 567; C.V. 170)

Embora a mãe chegue à situação drástica de proibir a donzela de namorar, de ter "amigos", a confidência, fundamentada em termos de entendimento e até de afabilidade, é a situação afectiva mais frequente na poesia dos nossos cancioneiros do período galaico-português:

Se o amigo vai partir para o fossado ou ferido, a donzelinha encontra na mãe o receptor mais terno para os seus queixumes, a consoladora capaz de enxugar as suas lágrimas de saudade. É o que pode ler-se numa cantiga do inspirado autor Martin de Grijó:

Como uyuo coytada,
madre, por meu amigo,
ca m'enuyou mandado
que se uay no ferido!
    por el uiuo coytada.
(...)
Ca m'enuyou mandado
que se uay no ferido,
eu a Sancta Cecília
de coraçon o digo:
    por el uyuo coitada

(nº 876 C.V.)

Ou então, a mãe acolhe o alvoroço da donzela pela chegada do amigo, propiciada pela devoção a Santiago, aqui cantada por Pai Gomez Charinho, o inspirado poeta, almirante de Vigo:

Ay, Santiago, padron sabido,
uos mh-adugades o meu amigo!
    Sobre mar uen quen frores d'amor ten!
    Myrarey, madre, as torres de Geen!

Ay, Santiago, padron prouado,
vos mh-adugades o meu amado!
    Sobre mar uen quen frores d'amor ten!
    Myrarey, madre, as torres de Geen!

(nº 429 C.V.)

Mas se a rapariguinha está "sanhuda", só por haver sido enganada, é ainda a mãe quem recebe o desabafo e o desalento:

Ay madre, ben uos digo:
mentiu-mh o meu amigo:
sanhuda lh'and'eu.
(...)
Non é de mi partido,
mays por que mh-á mentido,
sanhuda lh'and'eu.

(Pero Garcia, Burgalês, nº 250 C.V.)

E, magoada, também só aquela compreenderá tão sentida mágoa como esta, expressa neste refrão "Ay madre, moiro de amor", desta bela paralelística de D. Dinis:

Non chegou, madr', o meu amigo,
e oi'est o prazo saydo;
ay, madre, moyro d'amor!
(...)
E oi' est o prazo saido;
por que mentiu o desmentido?
ay, madre, moyro d'amor!
(...)
Por que mentiu o desmentido
pesa-mi, poys per si é falido
ay, madre, moyro d'amor!
(...)

(nº 169 C.V.)

Alegres, amigo e amiga, no seu amor correspondido, é ainda a mãe a confidente mais acertada:

Fuy oi' eu, madre, ueer meu amigo,
que [m'] enuyo[u] muyto rogar por en,
por que sey eu ca me quer mui gran ben,

mays uedes, madre, poys m'el uyo con sigo,
foy el tan ledo que, des que naci,
nunca tan led' ome con molher ui.
(...)

(Juião Bolseiro, (13), nº 773 C.V.)

E, quando jubilosa pelo regresso do amigo que chega do "les", promovido a "valido" del rei, a mãe é a segunda pessoa a receber a boa nova, para que possa comungar daquele júbilo:

Mandad' ei comigo
ca uen meu amigo:
e hirey, madr', a Vigo.
(...)
Ca uen meu amigo
e uen san' e uino:
e irei, madr', a Vigo.
(...)
Ca uen san' e uivo
e d'el-rey ualido:
e irei, madr', a Vigo.

(Martin Codax, nº 885 C.V.)

A alegria da chegada é tão grande que a menina deseja partilhá-la; mãe e filha irão esperar aquele que um dia as barcas novas levaram... É uma bela barcarola entre as muitas de Julian Bolseiro (15):

Nas barcas novas foi-ss' o meu amigo d'aqui,
e uei' eu uijr barcas e tenho que uen hy,
mha madr', o meu amigo.

Atendamos, ay madr', e sempre uos querrey ben,
ca ueio uijr barcas e tenho que hi uen,
mha madr', o meu amigo.

Non faç' eu desguisado, mha madr', en cuidar.
ca non podia muyto sen mi alhur morar,
mha madr', o meu amigo.

Agora, porém, noutra barcarola do mesmo poeta, as posições invertem-se. É a mãe que alerta a jovem para o regresso das barcas novas que entram pela barra, as mesmas em que havia partido o namorado. Ele deve vir nelas, certamente... Pelo refrão e pela finda de dois versos, a filha responde ao alvitre da mãe, criando uma situação dialógica de grande solidariedade:

"Vei' eu, mha filha, quant' é meu cuydar,
as barcas nouas uijr pelo mar
en que sse foy uoss' amigo d'aqui."
"Non vos pês, madre, se Deus uos empar,
hyrey ueer se uen meu amigu'i."
(...)
Non uos pês, quant' eu poder hir,
hyrei ueer se uen meu amigu'i."

(Juião Bolseiro, nº 775 C.V.)

Mas... ai! Se por acaso ele não veio, a menina gritará na maior das amarguras: "e moyro-me de amor!"... E então, será, mais uma vez, a mãe a consolar esse grito:

Vy eu, mha madr', andar
as barcas eno mar,
e moyro-me d'amor!
(...)
As barcas eno mar,
e foi-las aguardar,
e moyro-me d'amor!
(...)
E foi-las aguardar,
e nom o pud' achar,
e moyro-me d'amor!

(Nuno Fernandez Torneol nº 242 C.V.)

Se o amigo parte porque "El-rey de Portugal barquas novas mandou lavrare" as duas mulheres unem-se de novo pela dor e pela saudade. Em duas barcarolas do viguês Martin Codax, a mãe e a filha invertem as posições. Na primeira cantiga, é a mãe que anuncia tristemente a partida do namorado:

El-rey de Portugale
barquas mandou lavrare,
e lá irá nas barcas sigo,
mha filha, o voss'[o] amigo.

Barquas mandou lavrare
e no mar as deitare,
e lá irá nas barcas sigo,
mha filha, o voss' amigo.
(...)

(nº 755 C.V.)

Na segunda cantiga, cabe à jovem dirigir-se à mãe contando o transe por que está passando, erguendo uma prece por todos aqueles que estão na sua situação, que irão rasgar-se de saudade como ela: Por isso, reza: "Quem amigo à que Deus lho amostre / Quem amigo à que Deus lho aduga"

Mete el-rey barquas no rio forte:
quen amigo à que Deus lho amostre:
alá vay, madre, ond' ey suydade.

Mete el-rey barquas na Extremadura:
quen amigo à que Deus lho aduga:
alá vay, madre, ond' ey suydade.

(nº 758 C.V.)

Se "trebelha" com o amigo, isto é, se as suas carícias amorosas foram longe de mais, ela assume, confessando à mãe o que, por amor, lhe aconteceu pela "ribeira do rio salido". É ainda Martin Codax quem canta:

Pela ribeira do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo.
amor ey migo que non ouuesse,
fiz por amig'o que non fezesse!

Pela ribeira do rio leuado
trebelhey, madre, con meu amado:
amor ey migo que non ouuesse,
fiz por amig'o que non fezesse!

(nº 760 C.V.)

Se sente que a saudade e o desgosto a podem matar, o seu grito de amargura irá direito ao coração da mãe:

Sei' eu fremosa, con mui gran pesar
e muy coitada no meu coraçon,
e choro muyt' e faço gran razon,
par Deus, mha madre, de muyto chorar
por meu amigu' e meu lum' e meu ben,
que se foy d'aqui, ay madr', e non uen.
(...)
E, poys Deus quer que eu moyra por en,
sábhan que moyro, querendo-lhi ben.

(Pero d'Ramea (15), nº 809 C.V.)

E se ela, a mãe, lhe pudesse devolver a alegria, nunca mais "se baralharia" com ela por causa do amigo, desde que ambos se quisessem bem:

Aqui uei' eu, filha, o vosso amigo,
o por que uós baralhades migo,
delgada.
(...)
[O] por que uos baralhades migo
quero-lh' eu ben, pois é nosso amigo,
delgada.

(Nuno Fernandez Torneol, nº 243 C.V.)

E se por soberba sua, a menina perdeu o namorado, o arrependimento é confiado à mãe para nela buscar algum consolo da tristeza que daí resultou:

Perdud' ey madre, cuyd' eu, meu amigo;
macar m' el uyu, sol nõ quis falar migo:
e mha soberuha mh-o tolheu
que fiz o que m' el defendeu.
(...)
Fiey-m' eu tãt' en qual ben m' el queria
que nõ meti mentes no que fazia:
e mha soberuha mh-o tolheu
que fiz o que m' el defendeu.

Que nõ meti mentes no que fazia:
e fiz pesar a que mh-o faria:
e mha soberuha mh-o tolheu
que fiz o que m' el defendeu.

(D. Fernan Rodriguez de Calheiros, nº 227 C.V.)

Para que a inexperiência nestas coisas do coração não faça daqueles estragos, o melhor será aconselhar-se previamente... E para o que der e vier... trazer o amigo ao convívio com a mãe. Depois, os encontros já não seriam furtivamente na fonte...

Perguntar-uos quer' eu, madre
que mi digades uerdade,
se ousará meu amigo
ante uós falar comigo?
(...)
Hirey, mya madr', a la fonte
hu uan os ceruos do monte:
se ousará meu amigo
ante uós falar comigo?

(Pero Mrogo (17), nº 795 C.V.)

A falta de experiência na "arte" de namorar pode causar problemas à mocinha muito nova. O amigo está por amor morrendo; pede à mãe que vá junto dele salvar a situação que por desapreço e ingratidão havia criado:

Hyd' ay, mha madre, uee-lo meu amigo
que é coytado por que nõ fala migo,
e yrei eu conuosco, se uós quyserdes.

Tan coìtado que morrerá, se me nõ uir;
id' ay, mha madre, uee-lo por lo guarir,
e yrei eu cõuosco, se quyserdes.

(Joan Nunez Camanes (18), nº 255 C.V.)

Outras vezes, acontece a situação inversa: é sempre a mãe, porém, que terá de chamar a si a parte menos cómoda, depois do fracasso de uma relação que ela contrariara: antes da menina sua filha ela soubera da perfídia do namorado. A mulher mais experiente não quer ver nos olhos da jovem as lágrimas que o pérfido não merece:

Filha, o que queredes ben
partiu-se' agora d'aquen
e non uos quiso ueer
e hides uós ben querer
a quem uos non quer ueer.
(...)

Por esto lhi quer' eu mal,
mha filha, e non por al,
porque uos non quis ueer;
e hides uós ben querer
a quem uos non quer ueer.

Andades por el chorando
e foy ora a San Servando
e non uos quiso ueer;
e hides uós ben querer
a quem uos non quer ueer.

(Joan Servando, nº 746 C.V.)

Mas o choro da mocinha pode levar a erradas suposições. A mãe desconfia... A filha, porém, tranquiliza-a, dizendo-lhe que entre ela e o namorado nada mais tinha havido que palavras; a virgindade fora ainda preservada:

– Filha, non sei se á i mais, se non,
mais vejo-vos sempre con el falar
e vejo-vos chorar e el chorar.
– Non vos terrei, madre, i outra razon:
quero-lh'eu ben e que-lo el a mi,
e ben vos digo que non á mais i.

– Se mi-o negardes, filha, pesar-mi-á,
ca, se mais á i feit'a, como quer,
outro conselh'avemos i mester.
– Já vos eu dixi, madre, quant'i á:
quero-lh'eu ben e que-lo el a mi,
e ben vos digo que non á mais i.

Enquanto a menina confia à mãe os segredos do seu coração, desabafando com ela, dizendo-lhe onde vai bailar, tudo poderá correr pelo melhor mesmo que, sendo o baile na casa do amigo, lhe possam chamar "garrida". Assim é nesta interessante bailia de El Rei D. Dinis:

Mha madre uelida,
uou-m'a la baylia
do amor.
(...)
Que fazem en uilla
do que eu ben queria,
do amor.
(...)
Do que eu ben queria;
chamarm'an garrida
do amor.
(...)

(D. Dinis, nº 195 C.V.)

Ou então, dizendo-lhe quando e porque vai encontrar-se com o amigo, como sugere ainda o nosso rei trovador:

Para ueer meu amigo,
que talhou preito comigo.
alá uou, madre.
(...)
Que talhou preyto comigo;
é por esto que uos digo:
alá uou, madre.

(nº 192 C.V.)

Quebrada esta relação de mútuo entendimento, muita coisa pode acontecer para tristeza de mãe e filha. Pela solidão da fonte, andam os cervos...

De Pero Meogo (16) estudámos nove cantigas, onde persiste o símbolo erótico do cervo (veado). Entendemos que o sentido antropomórfico que nessas cantigas de amigo assume esse cervo da fonte (ou cervo do monte) tem alguma coisa a ver com a lenda céltica do veado de pata branca que, na Idade Média, em versões várias circulava na Península Ibérica, em especial na Galiza. Por outro lado, o veado era animal abundante nas matas de então, como mostram variadíssimos estudos. Dessas nove cantigas isolámos três que servem os propósitos do nosso trabalho:

"Digades, filha, mha filha uelida,
por que tardaste na fontana fria;
os amores ei.
(...)
"Tardei, mha madre, na fontana fria,
ceruos do monte a augua uoluian:
os amores ey.
(...)
"Mentis, mha filha; mentis por amigo,
nunca ui ceruo que uoluess' o rrio:
os amores ey.
(...)

(Pero Meogo, nº 797 C.V.)

Nesta cantiga dialogada, mãe e filha enfrentam uma situação penosa: a filha porque mente, porque está comprometida com uma situação que a mãe nunca poderia ter sancionado: na fonte, tinha-se demorado com o amigo (simbolicamente, o cervo do monte)... Este teria volvido a água, isto é, teria provocado uma excitação que, por sua vez, teria levado a uma relação mais íntima: a mãe, porque tinha entendido tudo... Essa do cervo turvar o rio na nascente não era para ela... A filha mentia... Tinha sido, o amigo...

"Mentis, minha filha, mentis por amigo".

O refrão – que semanticamente corresponde à ideia obsessiva da mocinha – repõe a verdade. Situação idêntica encontramo-la nesta graciosa bailia parablística, ainda do frade Meogo:

Fostes, filha, eno baylar
e ronpestes hi o brial:
poy'-lo ceruo e uen,
esta fonte seguide-a ben,
poi'lo ceruo y uen.
(...)
E rrompestes hí o brial
que fezestes ao meu pesar:
poy'-lo ceruo e uen,
esta fonte seguide-a ben,
poi'lo ceruo y uen.

(nº 796 C.V.)

A menina tinha ido ao baile. Também aí, a sua intimidade com o namorado tinha chegado às últimas consequências. Todavia, antes, a mãe aconselhara-lhe juizo e prudência... Mas!... Por isso, lastima, abatida de tristeza:

"Fostes, filha eno baylar
E rasgaste hi o brial
(...)
Que fizeste a meu pesar".

O que aconteceu está, de forma subtil, dito no refrão: combinando com o amigo, a moça não tinha ido ao baile... tinha seguido o caminho da fonte, para aí se encontrar com ele, longe dos olhos e do consentimento da mãe. E aí, sim... aí foi que tudo aconteceu... e o "brial" fora roto...

"Poy'-lo cervo hi ven
esta fonte seguide-a ben
poy-lo cervo y ven"

Joan Airas (19) versa uma temática idêntica. Mas à sedução seguiu-se o repúdio e a tristeza e a mãe lastima que a filha não tivesse evitado a situação:

– Ai mia filha, de vós saber quer'eu
por que fezeste quanto vos mandou
voss'amigo, que vos non ar falou?
– Par Deus, mia madre, direi-vo-lo eu:
cuid[ava-m'] eu melhor aver per i
e semelha-mi que non est assi.

– Por que fezestes, se Deus vos dê ben,
filha, quanto vos el véo rogar,
ca des enton non vos ar quis falar?
(...)

Não tinha valido de nada, para melhor a convencer a preservar-se, ter-lhe contado, com a alma nas mãos, uma experiência sua: um amigo perjuro tinha se feito "mui coitado para guaanhar" dela, para seduzi-la. Daí esta insistência que vemos numa composição de Pero Meogo, revelando a preocupação maternal: "E guardade-vos, filha"

Tal vai o meu amigo,
madre, con meu amor
come cervo ferido
de monteiro maior.

– E guardade-vos, filha,
cá já um atal vi
que se fez [mui] coitado,
por guaanhar de mi.

Por isso, talvez, numa poesia de Bernal de Bonaval (20), a mãe faz questão de assistir ao encontro dos dois namorados. Ou haverá outro motivo inconfessado? A partilha do namoro?...

Filha fremosa, vedes que vos digo:
que non faledes ao voss' amigo
sen mi, ai filha fremosa.

E, se vós, meu amor queredes,
rogo-vos eu que nunca lhi faledes
sen mi, ai filha fremosa.

E al á i de vos non guardades:
perdedes i de quanto lhi falades
sen mi, ai filha fremosa.

A vingança é outro sentimento muito típico entre namorados e bem frequente nas nossas cantigas de amigo. A mãe, numa lição de emergência aconselha a rapariga, numa interessante cantiga de Pero da Ponte. Ela deve pagar o desamor com pena de Talião:

– Ai, madr'e, o que me namorou
foi-se noutro dia d'aqui
e por Deus, que faremos i,
ca namorada me leixou?
– Filha, fazed' end'o melhor;
pois vos seu amor enganou,
que o enganc voss'o amor.
(...)
Que o recebades mui ben,
filha, quand'ante vós veer
e todo quanto vos disser

outorgade-lho e por en,
filha, fazed' end'o melhor:
pois vos seu amor enganou,
que o engane voss' amor.
(...)

Porém, conhece ela a arte feminina de sedução. Numa composição de Joan Aires (burguês de Santiago), a mãe sugere à rapariguinha uma provocação sensual que fulminará de paixão o namorado. Aconselha-a a aparecer em "cós", isto é, sem manto, para melhor mostrar as formas do seu corpo airoso:

Ai mia filha, por Deus guisade vós
que vos veja [e]sse fustan trager
voss' amigu,' e tod'a vosso poder
veja-vos ben con el estar en cos,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
por vós, filha, ca mui ben vos está.

Se vo-lo fustan estevesse mal,
non vos mandaria ir ant'os seus
olhos, mais guisade cedo por Deus
que vos veja, non façades end'al,
ca, se vos vir, sei eu ca morrerá
por vós, filha ca mui ben vos está.

A mãe assume mesmo um papel de alcoviteira, impelindo a filha ao concubinato com o rei, enamorado dos seus cabelos.

É a cantiga de Joan Zorro (21):

– Cabelos, los meus cabelos,
el-rei m'enviou por elos;
madre, que lhis farei?
– Filha, dade-os a el-rei

– Garcetas, las mias garcetas,
el-rei m'enviou por elas;
madre, que lhis farei?
– Filha, dade-as a el-rei

Caso curiosíssimo neste relacionamento entre mãe e filha é o poetizado por Julian Bolseiro.

Agora é a filha que faz sofrer a mãe impedindo-a de ter um amigo e de encontrar-se com ele, de ser feliz. E assim amargurada, retira-lhe a sua benção e deseja-lhe que mais tarde lhe façam o mesmo. Para mais a magoar ainda, faz-lhe ver que, mesmo sendo mais velha, tem maiores encantos físicos como mulher ("melhor ca vos paresco").

Mal me tragedes, ai filha,
porque quer' aver amigo
e pois eu con vosso medo
non o ei, nen é comigo,
non ajade-la mia graça
e dê-vos Deus, ai mia filha,
filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça,
(...)
Per vós perdi meu amigo,
por que gram coita padesco,
e, pois que mi-o vós tolhestes
e melhor ca vós paresco,
non ajade-la mia graça
e dê-vos Deus, ai mia filha,
filha que vos assi faça,
filha que vos assi faça,
(...)

Perante todas as cautelas com que a mãe vai zelando a relação afectiva da sua menina e moça com o namorado, esta fica desconfiada quando vê certas facilidades. Nesta graciosa cantiga de Airas Nunes (22), a mãe manda dançar a

filha diante do amigo sob os ramos da romãzeira. Ansiosa por isso estava ela, é certo... No entanto, sem achar justificação lógica para aquela tão grande abertura, conclui que o amigo estará para morrer...

"Baylad' oi', ay filha, que prazer ueiades
ant' o noss' amigo que uós moyto amades."
"Baylarey eu madre, poys mh-o uós mandades,
mays pero entendo de uós huã ren:
de uiuer el pouco muyto uos pagades,
poys me uós mandades que bayl' ant' el bem."
(...)

"Por Deus, ay mha filha, fazed' a baylada
ant' o uoss' amigo de so a milgranada."
"Baylarey eu, madre, d'aquesta uegada,
mays pero entendo de uós huã ren:
de uiuer el pouco sodes moy pagada,
poys me uós mandades que bayl' ant' el bem."
(nº 464 C.V.)

Será o canto do cisne e a mãe pretenderá sacudir de si os remorsos de um antigo rigor? Canta-se no refrão essa desconfiança da jovem:

"Baylarey eu, madre, por vós todavia,
mays pero entendo de vos huã ren
de viver ele pouco tomades perfia
poys me vos mandades que bayl'ant el ben.

Por tudo quanto foi dito (por esta multiplicidade de reacções e situações), cremos que o papel da mãe junto de sua filha moça não teria mudado muito dos tempos medievais para os nossos...

Ainda hoje, ao falar-se de conflito de gerações, os problemas subsistem como na era de antanho. A mãe não abdica dos seus conselhos de prudência e de sua tutoria, temendo liberdades e riscos que afinal são de todos os tempos. Mas tudo se tem precipitado um pouco mais – os ritmos agora são outros...

"Descalça vai para a fonte
Lianor pela verdura"

– Cantou Camões no século XVI.

"Curre, curre, Leonereta,
Vai na brasa de lambreta"

– Cantou António Gedeão, nos nossos dias.

BIBLIOGRAFIA CLÁSSICA DO *LIVRO DA MONTARIA* DE D. JOÃO I

MARIA HELENA DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO

O *Livro da Montaria* foi editado por Francisco Maria Esteves Pereira em 1918[1]. O editor supõe que a obra, embora da iniciativa do rei D. João I e por ele supervisada, não teria sido redigida pelo rei, mas por Martim Afonso de Melo "não só grande caçador e monteiro, ms também autor de diversas obras literárias"[2]. Esta suposição, a verificar-se, resolveria cómodamente a dúvida de se D. João I estaria ou não apto a ler correntemente em latim livros de filosofia e outros, que cita, apesar de ter tido uma educação cuidada, dentro das normas cortesãs do tempo. Mas a suposição do editor não passa disso mesmo: uma suposição. O que é certo é que todas as fontes de que nos podemos servir, sobretudo as referências dos catálogos das livrarias reais dos Príncipes de Avis[3], atribuem a D. João I, inequivocamente, a autoria do *Livro de Montaria*, não obstante o próprio livro conter indicações que no-lo revelam, do ponto de vista da técnica da caça do porco montês ou javali, como resultado de um trabalho de equipa. Com efeito, na inscrição do livro diz-se que foi "tomado e ajuntado com acordo de muitos e bõos monteiros". No Liv. II, Cap. XII, escreve-se que as indicações relativas ao modo de matar o porco foram dadas principalmente por Aires Gonçalves de Figueiredo. No princípio

---

1 *Livro de Montaria* feito por D. João I, rei de Portugal, conforme o manuscrito nº 4352 da Biblioteca Nacional de Lisboa, por Francisco Maria Esteves Pereira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918.

2 *Ob. cit.*, p. XXI.

3 Teófilo Braga, *História da Universidade de Coimbra, nas suas Relações com a Instrução Pública Portuguesa*, Tomo I, 1289-1555, Lisboa, Academia das Ciências, 1892.

do Cap. XVIII do livro II diz-se que "certos assuntos da montaria, cuja resolução era duvidosa, eram trazidos a juízo perante outros monteiros com o fim de determinar como se deveria proceder. É provável, por isso, que na corte do rei D. João I , houvesse uma espécie de juízo, certamente sem carácter oficial, composto de monteiros mais autorizados pela sua prática de montaria, que era consultado nos casos duvidosos e difíceis; e que fossem os monteiros que compunham esse juízo, aqueles que el-rei D. João I ouvia para compor, de acordo com o seu parecer, O Livro da Montaria"[4]. Mas é difícil de admitir, perante a linguagem de certos passos (onde o narrador revela a sua experiência pessoal, quer nas técnicas de caça, quer em acidentes por que passou na montaria), que o autor não seja o próprio rei[5].

É partindo desse pressuposto que vamos inventariar a bibliografia clássica, grega e latina, citada no *Livro de Montaria*. Isto é, admitimos que a bibliografia citada corresponde a leituras de D. João I, sem querer afirmar, contudo, que essas leituras tivessem sido feitas em versões ou originais latinos e muito menos em originais gregos.

No Cap. XV do Livro I (pag. 94), cita D. João I o *De Anima* de Aristóteles, livro III, em que, a propósito das funções da alma, o Estagirita analisa a função do conhecimento. Aproveita o autor do *Livro da Montaria* para dissertar sobre o conhecimento que os monteiros devem ter das particularidades do seu ofício, afirmando:

> "Como este conhecer esta na força da alma, e posto que as forças algũas uezes queiram parecer que as conhece pollas cousas corporaes, pero ainda que assi seia, todauia as de mais que assi parecem som per si medes sem outra ajuda conhecidas, e que fora de si seiam, pouco conhece, ou nada. Ca se algum seruidor recebe bem de algum senhor, e lho conhece, este conhecer nom esta em este bem fazer, mais este conhecer conhece o bem que recebe, e posto que faça algum serviço ou seruiços pollo bem que recebeo, pero os seruiços que assi faz nom som elles o conhecer, mais he signal daquelle conhecer.

4 Cf. *ob. cit.*, p. XVI e XVII, prólogo de F.M. Esteves Pereira.

5 Ver, por exemplo, a narrativa de "hum acontecimento que a nós aconteceo por levar assi a azcuma de so o braço" (p. 411, cap. XIII, Liv. III).

> Ca como o ramo onde uendem o uinho, nom he o uinho que se uende, mais he sinal que alli uendem uinho: assi o seruiço que o seruidor faz ao senhor pollo bem que delle recebe, nom he conhecer, que elle conhece, mais he demonstrança que conhece aquelle bem que recebe: e assi bem parece que o conhecer nom esta em corpo, nem nos sentidos, mais que esta na força da alma, e elle per si se entende sem ajuda de outro nenhum: ca assi o disse Aristoteles no liuro terceiro da alma, que o conhecer humanal conhecendo e auendo noticia das cousas per elle conhecidas, se retornaua sobre si conhecendo de si meesmo as cousas per si meesmo conhecidas. Assi porque o homem nom pode fazer nenhum bem sem auer bõo conhecer, he de força que os monteiros ajam em si bõo conhecer: e em como quer que a todollos monteiros em geeral pertença auer bõo conhecimento, pera os que andam a busca compre mais em muytas guisas"

A tradução latina do *Tratado da Alma* faz parte do *corpus* de traduções latinas conhecido sob a designação de *Aristoteles Latinus*, incorporado hoje em dia no *Corpus philophorum Medii Aevi*, planeado e organizado pela *Union Académique Internationale*[6]. As traduções latinas do *corpus* aristotélico, a partir do grego ou do árabe, foram elaboradas antes de 1300 por eruditos como Boécio e Guilherme de Moerbeke. No caso do *De Anima* é a Guilherme de Moerbeke que pertence o trabalho da *recensio*, sendo a tradução de um certo *Jacobus*. Guilherme de Moerbeke, que foi arcebispo de Corinto de 1277 a 1281, verteu textualmente do grego grande número de escritos da matéria filosófica e médica para latim, podendo considerar-se já como um

6 A Livraria de E. J. Brill de Leida regista nos seus catálogos, pelo menos desde 1986, o *corpus* do *Aristoteles Latinus*, onde o *De Anima* ocupa o nº XII.1. Transcrevemos a notícia do catálogo que nos parece instrutiva e útil: "The 'Aristoteles Latinus' is one section – so far the most extensive – of the 'Corpus Philosophorum Medii Aevi', planned and organized by the *Union Académique Internationale*. When completed, it will contain in about forty volumes the Latin translations made before 1300 of Aristotele's works. These versions have formed the basis, or one of the bases, for study, elaboration, inspiration, development and application in the fields of philosophy, theology, science, even jurisprudence and fiction, from the sixth to the sixteenth century. No serious research into mediaeval and post-mediaeval culture can afford to ignore these texts. Each volume contains one or more versions of one aristotelian work, a Latin and a Graeco-Latin apparatus, an extenive introduction on the text tradition, on the translators and on related problems, and finally almost complete Latin and Greek *Indices Verborum*."

precursor do Renascimento, segundo observa Wilhelm Kroll, na sua *História da Filologia Clássica* [7].

À primeira vista, pareceria pouco provável que o autor do *Livro da Montaria* conhecesse o *Tratado da Alma* numa versão latina, dada a dificuldade intrínseca do texto. Existiam versões em português de obras latinas e de versões latinas de obras gregas. Teófilo Braga, contudo, não enumera no elenco da Livraria de D. João I, nem nas dos seus filhos e netos, nenhuma versão latina ou portuguesa do *De Anima* de Aristóteles[8]. Se, por outro lado, percorrermos o elenco dos códices alcobacenses, não encontramos igualmente qualquer versão latina ou portuguesa do *De Anima* [9]. Este silêncio dos registos das livrarias reais e da livraria de Alcobaça não prova só por si a inexistência de uma versão portuguesa, mas constitui uma forte presunção contra a sua existência.

Admitindo a hipótese da inexistência de uma versão portuguesa, forçoso nos é encarar, apesar de tudo, a hipótese de que o redactor do *Livro da Montaria* teria lido Aristóteles em latim (já que o conhecimento do grego é absolutamente de excluir).

Respeitando a ordem alfabética na citação dos autores antigos, deparamos em seguida com Catão-o-Censor (Liv. I, Cap. II, p. 8);

> "e porem o entendido Catom castigaua a seu filho, e dezia que fugisse as tauolas, e jogasse a pella, ca muyto o tiuerom os antiguos por bõo joguo pera o uso das armas, e hoje em neste dia alguus quando estam folgados, e lhes he mister fazerem em armas, jogam alguus dias a pella, porque este joguo lhes faz tender os membros, e outrosi o folego fazlho fazer bõo, ca muyto compre aos homees de armas auerem bõo folego..."

Quando na Idade Média, e mesmo em tempos mais recentes, se citava Catão em matéria de costumes, as citações referiam-se geralmente, não à obra

---

7 Cf. p. 90, *Historia de la Filologia Clásica*, por Wilhelm Krool, Colec. Labor, 1941[2]. Trad. de Pascual Galindo Romeo.

8 Cf. *supra*, *ob. cit.* de Teófilo Braga.

9 Cf. *Inventário dos Códices Alcobacences*, Tomo VI (Indices), Lisboa, Biblioteca Nacional, 1978, p. 441.

autêntica de Catão, mas a uma obra apócrifa, tardia, que serviu de livro escolar durante séculos: os famosos *Catonis Disticha Moralia* ou *Disticha de moribus*. Pudemos manusear edições renascentistas dessa obra: a de Basileia (1526) com escólios de Erasmo e versão grega do sábio Bizantino Máximo Planudes; a de Antuérpia (1554), com texto latino e versão castelhana[10]. Existe também uma versão portuguesa já no século XIX, feita por António Teixeira de Magalhães[11]. Mas o conselho de Catão-o-Censor a seu filho sobre a vantagem do adestramento físico não figura nos *Catonis Disticha Moralia*.

Não é de excluir que uma das obras autênticas de Catão, o *De re rustica*, existisse na Livraria de D. João I e na de D. Duarte, pois que em ambas se refere um livro intitulado *Agricultura*. Este livro tanto pode ser a tradução da obra de Catão, como uma das obras de título análogo de Varrão, de Columela ou de Paládio, ou ainda como crê Teófilo Braga, de um autor árabe[12]. No entanto, mesmo que o *Agricultura* das Livrarias reais seja o *De re rustica* – de Catão, isso não nos resolveria o problema de localizar o conselho do velho censor a seu filho, pois que nesta obra (conjunto de receitas práticas sobre a agricultura, pecuária, governo doméstico, culinária, etc.), o conselho não se encontra.

Temos de admitir que D. João I conheceu o autor latino através da tradição indirecta, isto é, através de citação de algum escritor antigo ou medieval. Muitos foram os que citaram passos das inúmeras obras perdidas de Catão, entre as quais, por exemplo, um *Carmen de moribus*, de que subsistem fragmentos. E mais não podemos adiantar, infelizmente. A propósito das fontes deste autor, como de outros, temos de nos contentar com suposições. A única afirmação indiscutível que podemos admitir é a de que D. João I conheceu e leu uma obra em que eram citados os ditos e conselhos de Marco Pórcio Catão.

---

10 *Catonis Disticha Moralia, cum scholiis Des. Eras. Rot. Eadem. Disticha graece, a Maximo Planude e Latino versa*, etc. Basileia, Fröben, 1526. *Distica de moribus nomine Catonis inscripta cum latina et hispanica interpretatione*, Antuérpia, in aedibus Martini, 1554.

11 António Teixeira de Magalhães, *Dísticos de Catão sobre os costumes*, trad. portuguesa de ..., Lisboa, na Impressão Régia, ano de 1818.

12 Cf. *supra*, *ob. cit.* de Teófilo Braga, p. 207.

Há outro escritor latino três vezes citado no *Livro da Montaria*: Júlio César. As citações de Júlio César revestem um carácter híbrido: umas vezes é citado como personagem da "caronica rromãa" à qual se atribui uma fala (Liv. I, Cap. I, p. 9):

> "Por a qual rezom deue todo o homem ser notada hua palaura que he dita na caronica rromãa, que disse hum sabedor sobre hum feito que sucedeo a Julio Cesar com Petreo e Freneco, quando os tomou per sede, disse assi: Oo tu homem que muyto te lanças a todollos viços, e que muyto desejas teer a tua mesa muy abastada de todallas uiandas, que o teu apetito deseja, que sera de ti quando fores em tal angustura, ca pouco he aquillo em que se o homem a de manteer em no mister da guerra."

Outras vezes parece citação da obra do próprio Júlio César (Li. III, Cap. I, pp. 325-326):

> "Dito he no liuro de Julio Cesar hua garande authoridade, que diz todo princepe ou senhor que algua terra deua de reger, que nunca bem a pode reger, se nom for temido e amado: empero que quando alguua destas ouuesse de desfallecer, que antes desfallecesse o amor, que o temor:"

E, finalmente, há referência a Júlio César sem qualquer localização bibliográfica, supondo-se bem conhecida a obra aludida (Livro III, Cap. IX, p. 365):

> "Ca se algum nom souber algua cousa destas, que usadas som, e por este liuro as souber, proueito lhe uira, ca pera os que as sabem, nom foy nossa entençom de as aqui escreuer: em como quer que sobre semelhantes cousas auemos hum fermoso dito do Crispo Acurio, quando falaua a Julio Cesar, que lhe preguntaua pollas puridades do rio Nilo, e dezia-lhe: como quer que tu, Cesar, seias entendido e muyto sabedor, nom te leixarey eu de falar em estas cousas, que me preguntas, que sabudo he que bõa

> cousa he ao caualo, posto que seia muyto aguçoso, poer hua uez as espolas na carreyra, e qualquer que he sabedor falarem na sua sabedoria: e nos bem creemos, que ainda que os monteiros estas cousas saibam, que se leerem este liuro, nom lhes pesara de o achar em elle escrito."

Suspeitamos, no entanto, de que setrata sempre da mesma obra. Na livraria de D. Duarte, figura um livro sob a simples epígrafe de *Julio César*, que tanto se pode designar os *Comentários* do próprio Júlio César, como a *Vida de Júlio César* escrita por Suetónio, obras ambas que também figuram no inventário da Livraria do Condestável D. Pedro de Portugal. Sabemos ainda que era conhecida a *Farsália* de Lucano (onde se narram as guerras civis entre César e Pompeio), livro que figura na Livraria de D. Afonso V.

Maria Helena de Mira Mateus publicou em 1970 a obra intitulada *Vida e Feitos de Júlio César*, edição crítica da tradução portuguesa quatrocentista de "Li Fet des Romains"[13], baseada num manuscrito da Biblioteca do Escorial, que foi identificado com o existente na Biblioteca do Condestável D. Pedro de Portugal. Segundo nos informa a editora, "o texto português é uma tradução da compilação francesa da séc. XIII intitulada *Li Fet des Romains*, uma das duas obras mais antigas da hostoriografia latina, escritas em francês. Compilação que se destinava inicialmente, a narrar a vida dos doze Césares, restringe-se na realidade a uma pormenorizada biografia de Júlio César baseada em Suetónio, Lucano e na *Guerra das Gálias*."

Este carácter de compilação explica a feição híbrida das citações do *Livro da Montaria* a que aludimos acima.

É curioso que Maria Helena de Mira Mateus não se refira ao conhecimento que D. Jõao I tinha da obra e, portanto, à existência provável de um manuscrito dela na sua livraria, embora não figure no inventário da mesma.

Cotejámos as citações do *Livro da Montaria* com o texto da edição crítica da *Vida e Feitos de Júlio César* , chegando à conclusão de que o manuscrito lido por D. João I e o da Livraria do Condestável D.Pedro não podem ser o mesmo. Bastará um exemplo para confirmar a suposição: os

13 *Vida e feitos de Júlio César*, edição crítica da tradução portuguesa quatrocentrista de "Li Fet des Romains" por Maria Helena Mira Mateus. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

factos relativos à rendição pela sede dos lugares-tenentes de Pompeio, Petreu e Freneu no manuscrito do rei (Preteius e Afrânius na edição crítica), vêm relatados no Cap.VI da III Parte da edição crítica. O relato não inclui a frase que D. João I atribui textualmente a Júlio César e que acima transcrevemos: "Oo tu homem que muyto te lanças a todollos viços , etc...."

Perfeitamente admissível a existência de variantes entre os manuscritos, não fica invalidada, portanto, a identificação da obra lida por D. João I com uma tradução portuguesa de *Li Fet des Romains* . E deve chamar-se a atenção para o facto de que, se D. João I já tinha lido uma versão portuguesa da obra, esta seria anterior ao escrito do Escorial e não podia ter sido encomendada pelo Condestável D. Pedro, seu neto. Estas citações do *Livro da Montaria* parecem deitar por terrra as laboriosas hipóteses formuladas a esse respeito pelos estudiosos da versão portuguesa do manuscrito do Escorial, que Maria Helena de Mira Mateus analisa na sua edição.

Um dos escritores latinos mais lido, conhecido, citado e imitado na Idade Média europeia foi Ovídio, sobretudo como autor das *Metamorfoses*. No nº 73 do *Inventário* dos livros do Condestável D.Pedro figura um livro de Ovídio intitulado *Metamorfoses*, em língua castelhana. Mas já o seu avô conhecera essa versão ou uma versão portuguesa. O certo é que cita no cap. VII do Livro I (p.43-44) a história de Actéon comido pelos próprios cães, depois de transformado em veado por ter visto Diana no banho. Ovídio relata o mito nas *Metamorfoses*, III,vv. 138-952.

Ouçamos o texto do nosso rei:

> "..., assi que por todas estas cousas que uimos distinguindo, em que os rreys podem cahir em erro em serem monteiros, quando o fosem, como nom deuiam seer; e em outras muytas cousas, que escreuer nom queremos, por nom fazermos mais longa escritura: deuem a parar mentes que nom andem assi ao monte, porque uenham a seer taaes como o iffante Anteom, que por andar ao monte, diz o Ouuidio na sua storia, que se tornou ceruo, e que o comeron os seus caães: esto disse o author que o som de sua natureza propria: mas que se tornou ceruo per as condiçoões, que tomou por andar ao monte sem descriçom: ca porque sempre mais a uida delle era sempre andar por montes,

> que por uillas, e porque o anojana a uista das grandes gentes, em como soem a fazer os que monteyros som, que o som como nom deuem, por esto lhe chamou o Ouuidio que era ceruo, e diz que o comeron os seus cãaes: e o comer que assi o comerom, foi que despendeo quanto auia, que lhe ficara de seu padre; e porque o despendeo com os cãaes andando assi ao monte, nom parando mentes, como nom era• senom joguo, e em cousa de joguo o foi assi despender, auendoo Ouuidio por mal, e por esto lhe disse que o comerom os seus cãaes. Ca por certo grande embargo na uontade de auer uergonha, deuia auer o rrey, que seu tempo nunca despendesse em outra cousa, senom em andar por matos em como o fazem as alimarias: ca como quer que o monte seia dado aos rreys de andar a elle, pero todauia o mais de seu tempo deuiam a poer nas grandes cousas, que tem de fazer, que a seu estado comprem: ca se de outra guisa o fezessem, muyto errariam nas cousas que theudos som de fazer: ca aquello que o rrey, he theudo de fazer, assi a de fazer em tal guisa, que sempre as gentes de sua terra, tambem como a terra seiam assi percebudas, que nom possam receber mal de seus imigos, posto que duuidosa cousa fosse de lho fazer: e deue trabalhar que faça sempre dereito, e justiça com temor a Deus."

Numa dissertação de licenciatura em 1959, Joana Morais Sarmento de Barros já registara esta referência a Ovídio no *Livro da Montaria*, chamando a atenção, judiciosamente, para o seu carácter de citação indirecta: "Contudo, não se trata aqui duma influência directa, mas sim de uma informação colhida em qualquer dos comentários de Ovídio, como se deduz da última frase ("esta disse o author, que nom disse Ouvídio"), provavelmente *no Ovide moralisé*[14].

14 Joana Moraes Sarmento de Barros, *Influências de Ovídio na Literatura Portuguesa, Época Medieval e Poesia Lírica Quinhentista*. Dissertação para licenciatura em Filologia Clássica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1959, p. 37. dactilografada. Esta dissertação existe na biblioteca do Instituto Clássico de André Resende da Faculdade de Letras de Lisboa.

Este *Ovide moralisé* é um poema francês do começo do séc. XIV[15].

O conhecimento que o rei poderia ter do poema francês não exclui, porém, o contacto directo com uma versão de Ovídio, como dissemos acima.

A interpretação que o *Livro da Montaria* adopta do mito de Actéon é alegórico-simbólico. Censura a entrega excessiva aos prezeres venatórios e os gastos com as matilhas, com descuido dos deveres do seu estado principesco, o "iffante Anteom", como saborosamente lhe chama D. João I, seus companheiros e aduladores, uma das interpretações do *Ovide moralisé.*

Américo da Costa Ramalho estudou já pormenorizadamente as interpretações alegóricas deste mito da literatura portuguesa, embora não se refira à citação do *Livro de Montaria* [16], que todavia, muito antes das advertências dos poetas renascentistas contra os excessos venatórios de D. Sebastião, prevenira os príncipes contra os perigos da paixão cinegética, num livro (o que é curioso) em que se dá largas a essa ardente paixão.

No Liv. I, Cap. IV, p. 30, do *Livro de Montaria* encontra-se uma alusão a heróis mitológicos que se dedicavam à caça, alusão que Joana de Barros julga dever filiar-se também em Ovídio, sobretudo no que diz respeito à luta de Meléagro com o javali de Cálidon (*Metamorfoses,* VIII, 273-444). Pensamos que a origem desta reminiscência mitológica é outra, como teremos ocasião de explicar mais adiante, neste trabalho, ao estudar a influência do *Cinegético* de Xenofonte na tradição europeia dos livros de caça.

O astrónomo grego Ptolomeu, sob a designação de Tolomeu (que é ainda hoje a forma usada em castelhano), é citado, a propósito dos signos do zodíaco (Liv. I, Cap. XVIII, p. 127). A sua obra é referida com a designação árabe de *Almagesto* sob a qual foi conhecida durante séculos.

Ptolomeu era natural de Ptolemaida no Alto Egipto e viveu no século II da nossa era. Entre as suas obras científicas, avulta aquela a que se intitulou de *Composição Matemática* (Μαθηματικὴ σύνταξις). Considerada a obra máxima da astronomia antiga, passou a ser designada pelo superlativo: Ἡ Μεγίστη σύνταξις . Daí o título de *Almagesto* da tradução árabe do século IX. Traduzida para latim (do grego, em 1163; do árabe, em 1175), foi pela

15 O *Ovide Moralisé* foi publicado por Cornelius de Boer, em Amesterdão, por Johannes Müller, 1915.

16 "O Mito de Actéon em Camões", in *Estudos Camoneanos*, INIC, Lisboa, 1980, p. 45-68.

primeira vez impressa em grego em 1538, em Basileia.

Nos catálogos das Livrarias reais a que temos vindo a reportarmo-nos, encontramos na Livraria de D. Duarte a menção a um "Livro de Estrologia encadernado e coberto a coiro preto', mas só na Livraria de D. Afonso V é que aparece explicitamente nomeado Ptolomeu (Tolomeu), sem mais promenores. Na Livraria de D. João I nada consta. O rei, contudo, cita vários astrónomos, além de Ptolomeu: os árabes Albenazar (p. 127) e Ali ben Ragel (p. 127) e o português João Gil (p. 125, 126, e 132). Estas citações do rei deixam-nos antever como os Catálogos das Livrarias reais são imcompletos e lacunosos e como as leituras dos respectivos reis e das suas cortes ultrapassa em muito aquilo que por esses catálogos poderíamos supor.

As citações de D. João I não se limitam aliás aos autores gregos e latinos que registámos (por ser esse o escopo do nossso trabalho). Além da *Bíblia* (*Velho* e *Novo Testamento*) inúmeras vezes invocada, D. João I refere os Santos Padres: S. Agostinho (p. 90-91, 93), S. Bernardo (p. 2, Prólogo), Beda (p. 324). Fala de escritores castelhanos, como Afonso X o Sábio; D. João Manuel, a propósito do *Conde Lucanor* (p. 69); Lucas de Tui e a sua *História Geral* (p. 185). Convida monteiros, contemporâneos e pósteros, a glosarem e a aperfeiçoarem a sua obra como os juriconsultos italianos Acúrsio e Baldo, dois dos mais célebres nomes do século XIII e XIV, denominados os glosadores (p. 117), aperfeiçoaram com as suas glosas o conhecimento do Direito Romano. Aprecia a poesia de Guilherme de Machado (p. 19). Alude, sem nomes de autor, a Livros de Gramática, de Retórica, de Cirurgia, de Alveitaria, de Falcoaria, alguns dos quais figuram nos Catálogos das Livrarias reais da dinastia de Avis.

No meio desta abundância de referências bibliográficas que, além da *Bíblia*, abrangem autores desde o século IV a.C até aos seus contemporâneos (entre os quais figuram teólogos, filósofos, historiadores, poetas, ficcionistas, astrónomos, médicos, técnicos da cinegética e da criação de espécies de animais, etc.) – ficou esquecido um autor cuja influência está bem patente na concepção do *Livro de Montaria* e em algumas particularidades da sua estrutura: Xenofonte de Atenas. Com efeito, o *Cinegético* de Xenofonte deu origem a uma longa tradição de livros de caça em que se mantêm determinadas particularidades, não obstante a diversidade de aspectos técnicos (porquanto nem todos os livros de caça da Antiguidade e da Idade Média se ocupam da

mesma espécie de caça nem conservam inalteradas as mesmas técnicas).

Já Francisco Maria Esteves Pereira, na introdução à edição do *Livro de Montaria*, observara: "No prólogo do *Livro de Montaria* compilado por el rei D. João I , dão-se as mesmas razões que no prólogo do *Libro de la Monteria* del rei D Alfonso XI para justificar a composição da obra[17]. E poderia ter observado, se tivesse querido remontar mais longe no passado, que o livro de Alfonso XI não é mais do que um elo na cadeia de que fazem parte também livros tão célebres como *Le Livre de la Chasse* de Gaston Phébus, o nobre príncipe Gastão III, conde de Foix-Béarn, que morreu em 1391, depois de uma caçada, e que declara no prólogo do seu livro, dedicado ao Duque de Borgonha, que as três ocupações da sua vida foram as armas, o amor e a caça, na qual se considerava mestre, competência que, segundo parece, lhe era reconhecida unanimemente pelos contemporâneos.

Deste livro existem manuscritos iluminados, um dos mais notáveis da Biblioteca de Paris, e edições modernas[18].

A parte de tradição e de inovação nos livros medievais de caça tem sido estudada. Em 1980, a Faculdade de Letras e Ciências Humanas de Nice publicou as actas do Colóquio havido no ano anterior sobre *La Chasse au Moyen Age*, que recolheu contributos franceses, italianos, espanhóis, alemães, etc. – e onde nós portugueses, brilhámos pela ausência, como muitas vezes acontece em reuniões internacionais, perdendo a oportunidade de dar a conhecer à Europa e ao mundo um livro tão rico e tão saboroso como a obra do nosso rei D. João I[19].

Gaston Phébus, no prólogo do seu livro, fazendo a apologia da caça, afirma que esta evita a ociosidade, mãe de todos os vícios e pecados capitais, abrindo as portas do paraíso ao caçador; permite ao caçador viver de boa saúde, em comunhão com a natureza; é um exercício indispensável como propedêutica da guerra. Além do mais, a caça seria a única actividade capaz de

17 Cf. D. José Gutierres de la Vega, *Libro de la Monteria del Rey D. Alfonso XI*, Madrid, 1877, tomo I, prólogo (pp. 4 e 5). A primeira edição deste livro do rei de Castela e Leão, que morreu em 1350, foi publicada em 1582 por Argote de Molina.

18 Gaston Phébus, *Livre de Chasse*, Karlsham, 1971.

19 *La Chasse au Moyen-Age*, Actes du Colloque de Nice (22-24 juin 1979). Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice-20. Centre d'Études Médiévales de Nice. Paris, Les Belles Lettres, 1980.

abolir barreiras sociais de nascimento ou fortuna, dando aos caçadores capacidades de promoção.

No *Cinegético* (I, 18) Xenofonte escrevera, em apoio do valor moral da caça, que ela "torna os homens excelentes em empresas como as da guerra e outras em que é preciso bem pensar, bem falar e bem agir." Em numerosos passos da *Ciropedia* também disserta sobre o valor moral da caça (I, 2, 10-12; 4, 6-10. IV, 2, 46; 3, 16; 6, 3-4. VI,2,5. VIII, i, 34_39). Não há, aliás, pode dizer-se, obra de Xenofonte em que não se façam referências valorativas da caça. No Cap. XII do *Cinegético* trata muito especialmente da caça como propedêutica da guerra, coisa em que já se ocupara o pensamento de Platão (*Leis*, 822d-824) e que ocupará também o de Aristóteles (*Pol.*, I,8) e o de Políbio (XXXII,15).

No cap. XIII do *Cinegético*, num violento ataque contra os sofistas, defende Xenofonte a superioridade formativa da caça em contraste com uma vida de actividade puramente intelectual, confinada a controvérsias estéreis e de má-fé e a uma pedagogia que visa apenas o lucro.

A caça, de resto, é a invenção dos deuses Apolo e Ártemis e dádiva destes aos homens – escreve o autor ateniense logo nas primeiras linhas do seu tratado (I, 1). Com essa invenção presentearam os deuses a Quíron, o sábio e virtuoso centauro que formou numerosos discípulos, entre os quais Meléagro (*Cin.*, I,2 e 10; cf. *Il.*,IX, 529-549) e Castor e Pólux (*Cin.* I, 1 e 13). E, no cap. XIII, 18, a fechar o livro, o autor grego menciona a ligeira Atalanta a quem Ártemis instilou o amor da caça.

Ora, todos esses argumentos vamos reencontrá-los, *mutatis mutantis*, no livro de D. João I , sem que faltem sequer as alusões mitológicas.

Logo no Liv. I, IV (p.30), se faz referências aos exemplos das figuras mitológicas paradigmáticas na arte da caça, apanágio de reis: Meléagro de Cálidon, Castor e Pólux, Atalanta:

> "... assi este joguo he mais dado aos rreys, que a outros homees. E se pera o regimento dos reynos forom aleuantados estes joguos, a quem couem mais que aos rreys, pois os am de reger, ca a entençom dos antiguos que este joguo aleuantarom, não foi por al, senom por guardar aquella fraqueza, que o entender dos rreys toma pollo enfadamento de muytas cousas

> em que se ocupam, e que pudesse ser em tal guisa, que nom leixassem de fazer o bõo reger, que auiam de fazer por tal cousa. E desta guisa tambem pollo reger como polla defensom, em todo he pertencente mays aos rreys, que a outros homees; e demais que buscando todallas estorias antiguas acharedes que o primeiro porco que foi morto, foi o porco de Calidom, e a esta morte deste porco forom juntados o iffante Melleagro de Calidom, e os iffantes Castor e Pollus filhos da rainha Leda,e a iffante Atalanta filha del rrey Jasio, que o ferio primeiro, e foilhe dada a honrra, que ela o matara, assi como se agora faz, que quando algum fere primeiro, este dizem que o mata."

Como dissemos atrás, embora Ovídio refira estes heróis mitológicos, parece evidente, pela repetida menção que deles se faz nos livros de caça, que a fonte é Xenofonte, e não Ovídio.

Mas há mais e mais importante: o cap. III do Liv. I (p. 15) do *Livro da Montaria* é aquele " em que se mostra como o joguo de andar a monte he melhor que todollos outros joguos pera recrear o entender, e tambem a correger o feito das armas, mais que todollos outros pera isto foram alevantados." Está bem patente neste capítulo o argumento tradicional da excelência da actividade venatória como propedêutica da guerra. O rei, contudo, insiste na mesma temática, enriquecendo a argumentação e dando exemplos práticos das vantagens da caça, no cap IV do Liv. (p. 21): "... em que se mostra como o joguo de andar ao monte guarda o feito das armas por que se não perca."

A questão da legitimidade moral do exercício da caça é debatida nos caps. V e VI do Livro I, em visível polémica contra pregadores que condenavam a actividade venatória. O cap. V do Livro I (p. 32) é aquele "em que se mostra em que guisa podem os rreys correr monte, que seia pecado, e que no seia pecado, nem mercee, e o que pode correr em tal que faça em no correr obra meritória." O cap. VI do Livro I (p. 36) é aquele "em que se mostra que posto que algum fosse ferido de porco ainda que mmorresse, que sua alma, nom seria por ello perdida".

Como vemos, mais grave que a contenda de Xenofonte com os sofistas sobre a excelência relativa da vida intelectual ou da vida activa, põe-se, no

século XV e dentro de uma perspectiva cristã, a objecção contra a liceidade moral da caça, actividade que alguns teólogos consideravam pecaminosa e cujos argumentos importava rebater.

Do século IV a.C. ao século XV d.C. foi grande a evolução ideológica e das mentalidades, tendo subsistido, contudo, nos livros de cinegética, à semelhança do seu longínquo modelo, a necessidade de à entrada, deixar patentes duas questões: a da utilidade prática do exercício venatório como escola insubstituível do guerreiro e a liceidade e excelência morais e pedagógicas desse exercício.

Deste modo, Xenofonte, embora não citado, é o ausente-presente que serviu de padrão e de inspiração para ordenar os materiais e os argumentos na estrutura geral da obra, sem que se pretenda com esta afirmação sustentar a tese de que D. João I tivesse conhecimento directo da obra do autor ateniense. Embora Vasco de Lucena tivesse traduzido na corte de Borgonha, para Carlos-o-Temerário neto de D.João I, a *Ciropedia*, isso não prova que existisse também uma tradução do *Cinegético*, nem sequer que o rei tivesse travado conhecimento com a tradução da *Ciropedia* [20]. O que o rei teria era um conhecimento directo da literatura cinegética medieval, sobretudo peninsular, anterior ao seu tempo ou sua comtemporânea, herdeira da tradução clássica, e da qual algumas espécies estão registadas nos catálogos da sua Livraria e nas dos seus herdeiros.

Poderíamos terminar aqui este breve estudo sobre a bibliografia clássica do *Livro da Montaria*. Parece-nos, todavia, que não exorbitaremos do tema chamando a atenção para o conhecimento da gesta de Alexandre Magno que D. João I revela, ao contar uma historieta relativa ao conquistador macedónio no cap. XIII do Liv.I (p.73-74), a propósito da excelência e nobreza de casta dos cães de caça denominados alãos.

> "Mais em quanto o porco he uiuo, e o alaão o tem esforçadamente mordendoo com grande força tanto que sente que o porco he morto, logo o leixa, este alaão que assi fezer quer ser boo, logo mostra da nobreza da sua propriedade, ca o alaão que

20 Cf. Danielle Gallet-Guerne, *Vasque de Lucène et la Cyropédie à la cour de Bourgogne (1470). Le traité de Xenophon mis en français d'après la version latine du Poge. Étude.* Édition des Livres I et V. Paris, Droz, 1974.

uindo he por sua nobreza, nunca se contenta da cousas que pequenas som: ca uiredes que muytas uezes hum pequeno branchete ladra a hum alaão, e uay em pos elle, e o alaaão quanto melhor for, tanto menos torna a elle. E assi aconteceo a el rrey Alexandre, que el rrey Dario lhe mandou dous grandes e fermosos, e mandoulhe dizer que eram os mais ardidos que no mundo auia: e Alexandre o quiz prouar se era assi, e conta a história que foi com elles ao monte, e sahiolhe hum porco polla armada, e os alaãos quando o uirom nem se empacharom de o filhar, nem ainda de ir em pos delle e quando Alexandre esto uio, cuydou que lho fizera por escárnio de hos mandar por tam boos, e parecerem que eram tam maaos, pero nom quiz dar lugar ao que parecia, e ante que o ouesse por mal, ante o quiz saber se o era: e mandoulhe dizer o que lhe acontecera com aquelles alaãos que lhe mandara. El rrey Dario lhe respondeo que nom parasse mentes por aquello, ca a nobreza daquelles caães era tam grande, que nunca curauam de cousas tam pequenas, em como estas: mas se quisesse saber de que nobreza eram aquelles alaãos, que os pusesse em algum alifante, ou a algum leom, e que entom poderia uer de que nobreza eram: e Alexandre o fez assi, entom fez uir perante si hum alifante, e poselhe os alaãos, e elles tanto que o uirom foram toste a filhallo como se fosse hua pequena caça, e a tambem o filharom , que Alexandre foi muyto pagado, e agradeceo muyto aaquelle que lhos mandara, posto que fosse seu imigo. Assi quando o alaão tem o porco, e o mata na boca, e o leixa de boa mente, nom o faz senom com a nobreza de si, porque sente que aquelle porco que assi tem he morto, que ja contra elle nom deue mostrar a sua força, nem seu ardimento e, porque o sente, por tal o leixa de boamente "

Nos catálogos das Livrarias reais, figuram (na Livraria de D. Duarte e na do Condestável d. Pedro) várias obras sobre Alexandre Magno, com os títulos respectivamente, de *Historia Alexandri magni regis Mascedoniae, de Praeliis, Alexandre* (em francês) , *De Bello Macedonico, De Vita et moribus Alexandri magni* . A primeira destas é a versão latina de uma tradução feita do

persa para o grego por Simeão Seth, médico de Constantinopla no século XI[21].

Pode ter sido essa fonte ou uma das fontes de conhecimento que D. João I possuia da gesta de Alexandre. É difícil, contudo, seguir uma pista certa neste domínio. A Antiguidade deixou-nos várias obras sobre o conquistador macedónico, de quem muitos historiadores se ocuparam. Além da *Vida de Alexandre* de Plutarco, mais fidedigna, e da *Ilistória de Alexandre* de Quinto Cúrsio, mais romanceada, chegaram até à Idade Média e aos tempos modernos relatos apócrifos atribuidos a escritores comtemporâneos de Alexandre, sobretudo Calístenes, parente de Aristóteles. No Pseudo-Calístenes acumulam-se inúmeras fábulas que através dos séculos se foram aglomerando em torno da figura do conquistador macedónico.

Edições e traduções têm sido recentemente publicadas da vida fabulosa de Alexandre atribuída a Calístenes[22]. Nelas podemos estudar os processos e os caminhos pelos quais a ficção invadiu a história. Na época de D. João I, o processo da invasão da história pela ficção já estava completamente concluído e foi nessa corrente fabulosa, com origem na própria Antiguidade que o rei tomou contacto com a gesta de Alexandre.

O que deixamos dito reporta-se à bibliografia clássica no *Livro de Montaria* de D. João I, tema do nosso estudo. Essa bibliografia demonstra que o conhecimento da Antiguidade pelos príncipes da Dinastia de Avis não era tão despiciendo quanto os catálogos das Livrarias reais podiam deixar supor.

Outros, especializados na técnica actual da caça e nas técnicas cinegéticas do passado, poderão dizer do manancial de informação e de experiência que o nosso rei e os seus colaboradores pretendem transmitir aos comtemporâneos e vindouros num domínio que não consideravam mera actividade lúdica mas exercício imprescindível para os reis e aritocratas se manterem

21 Cf. a supracitada obra de Teófilo Braga, p. 224.

22 Cf. por exemplo:
— Pseudo-Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Ed. Garcia Gual. Madrid, Gredos, 1986.
—*Historia de Alexandri Magni (Pseudo-Callisthenes)*, vol. I. Recensio Vetusta. Ed. Wilhem Kroll. Hildesheim, Georg Olms, 1985 (Berlim 1926[1]).
— *El Libro de Alixandre*, Manuscrit esp. 488 de la Bibliothèque nationale de Paris publié par A. Morel-Fatio. Avec deux fac-similés. Halle 1906. Reprint: Hildesheim, Georg Olms, 1978.

aptos a cumprir as suas funções de guerreiros. Outros dirão ainda do encanto que a paixão da caça soube inspirar à narrativa de onde não constam apenas centenas de páginas de preceitos técnicos, mas onde transparece o fascínio do contacto da natureza, os aromas dos arbustos pisados pelos javali ao amanhecer, o orvalho cuja ténue camada recobre como teia de aranha as pegadas do animal, o alvoroço dos cães de boa raça impacientes por correrem atrás da presa, as emoções dos homens perante a perseguição e o perigo, desafiado e vencido à custa de perícia e de coragem.

Nós, porém, ficamos por aqui.

TALVEZ ASSIM

OSÓRIO MATEUS

A colecção de cadernos *Vicente* realiza um programa de análise monográfica da produção artística do autor dos autos. Compreende caixas de dez cadernos, publicados em Lisboa, por Quimera Editores, entre 1988 e 1993. O trabalho de escrita e revisão é fornecido pela Associação Vicente.

Em 1988, obtido o apoio económico do Instituto Português do Livro e da Leitura, do Hospital Termal Rainha D. Leonor e da Câmara Municipal das Caldas da Rainha, estabeleci com a casa editora e as entidades públicas apoiantes um programa de colecção a vigorar durante seis anos. No momento em que publico estes dados, já saíram três caixas: uma azul em 1988, uma violeta em 1989 e uma vermelha em 1990. A quarta é amarela e sai em 1991.

Cada caderno da colecção *Vicente* representa a memória de um objecto artístico singular, quase sempre de um auto. Os cadernos ocupam-se de objectos muito diferentes entre si e há mais do que uma técnica de edição. Os textos são lidos pela *Copilaçam de todalas obras* de 1562, ou por um exemplar emendado do fac-símile de 1928.

Os cadernos *Vicente* destinam-se a quem lhe aprouver e esteja interessado. O leitor monta a série que vai ler e arruma os cadernos pela ordem que preferir. Se considerar a posição relativa de cada objecto artístico no seu presente, reconhece um processo em transformação e sabe melhor como foram antes numa mudança de tempos.

Quando os objectos a reconhecer são autos, analisa-se a primeira apresentação, quase sempre projectada como única. Face à realidade original, a distância é grande. Quem escreve não viu nem fez, mas pode ser lembrado, se

há recordação da arte. Há que interrogar os discursos e figuras que restam, saber-lhes tempo e modo, para poder reconhecer a realidade do teatro. O auto é o auto e as suas circunstâncias. É preciso deslindar quem, onde e quando. Depois, saber o possível de como foi cada auto momento a momento, identificar materiais de representação, voltar a perceber como se gera cada modelo, como se representa aquilo que se representa, como surgem organizados o tempo, o espaço e aqueles corpos. O restauro imaginário do teatro é uma arqueologia hermenêutica.

Para a prática de reconhecimento, é útil adoptar o ponto de vista de quem assistiu. Antes de o auto começar, o espectador sabe quem é quem e onde está. Quando o auto começa, não sabe ainda como é aquele projecto e pode haver efeitos vários de surpresa. A acção apresentada é movimento e nova invenção. É preciso restaurar as partes reconhecíveis da imagem e reconstituir como é o saber que o espectador vai tendo durante o auto. A análise vai ser a operação descritiva de um estado de palavras e de coisas e projecta-se como coerente, exaustiva e simples. Sabe-se limitada e dá conta da desproporção entre o que se pode captar do som diferido pelas letras e o que se pode captar da imagem. A cada instante tem que inventar novas técnicas que se adequem ao modo digital de cada recordação. As fontes do catálogo não são todas da mesma água.

Como se lê o texto conservado é a primeira pergunta. Como se escreve a leitura é a segunda. Através de novas fixações impressas, quer-se representar a realidade linguística do século XVI. Durante o tempo de trabalho, é preciso produzir regras, corrigir erros de tipografia, generalizar convenções, reconhecer nomes, assumir ignorâncias. Para já, usa-se a letra maiúscula para indicar topónimos, antropónimos e princípio de fala, e o ponto para indicar princípio e fim de fala, ou corte enunciativo no interior de estrofe. Verso e estrofe também pontuam.

Cada auto conhecido tem literatura e outros filtros transitivos. Produziu letras escritas, mas também espectáculos, desenhos, músicas. O trabalho sobre Vicente ao longo de cinco séculos constitui-se como arquivo para reconhecimento e a escrita de cada caderno implica informação completa sobre as leituras anteriores do auto.

Quero lembrar, entretanto, que o trabalho filológico não cabe todo no gesto dos olhos que lêem ou das mãos que escrevem e precisa de bocas que falem. A letra pode ser lida por um sujeito isolado, mas a prática silenciosa do leitor doméstico é limitada. A leitura mais produtiva seria a profissão directa por outros corpos vivos. Recordo exemplos ledos. Em Veneza, em 1980, as *actions 17, 18, 19* e a edição dos textos dos autos com barcas. No Teatro da Cantina Velha, em 1981, a leitura e os ensaios de *estas primeiras farsas.*

Nas ciências humanas, a posição de trabalho associativo é possível e deste mundo. No programa da colecção *Vicente*, assume também a forma de anotação dos textos dos cadernos, que se mostram em progresso. Põem-se em circulação versões que são transformáveis, enquanto o texto não está preso na forma última de caderno impresso. Em prática contínua de revisão, o discreto leitor escreve notas com correcções, comentários, sugestões de supressão de palavras evitáveis, propostas de montagem, pedidos de mais informação. O autor emenda avarias e defeitos, corta e acrescenta, faz o que pode. O trabalho sobre trabalho transforma a medida pessoal.

O modelo da colecção de cadernos *Vicente* está definido e as regras bastantes apuradas. Só não trabalha para estes cadernos quem não quiser.

CAMÕES – UMA MEMÓRIA POÉTICA

AIDA FERNANDA DIAS

A obra camoniana, na sua globalidade, é um imenso campo, onde os mais diversos ramos do conhecimento encontram matéria para um labor intenso e fecundo, sem nunca esgotarem as potencialidades que lhes são oferecidas pelo génio de Camões.

Como renascentista, o seu saber lança âncora na antiguidade clássica, da qual recebe um enriquecimento cultural, manifestado nos géneros e nas formas cultivadas, nos temas e nos *topoi* recriados artisticamente, no recorte frásico e no vocabulário erudito, contrastando com a linguagem correntia e coloquial dos *Autos*, das *Cartas* e dos *Disparates da Índia*. Dela se enriquece com conhecimentos científicos, que lhe permitem digressões sobre a *máquina do mundo*, inspiradas em Ptolomeu. Homero, Virgílio, Ovídio, Horácio, Plauto, Plutarco são a cultura greco-latina genuína, viva em Camões, mas a seu lado movem-se Petrarca, Boccaccio, Eneias Sílvio, Sannazzaro, Ariosto, André de Resende, autores que Camões manuseou. Marsílio Ficino, Baltasar Castiglione, Leão Hebreu, Bembo, entre outros, formam-no no pensamento platónico, quer na linha filosófica, quer através de textos de feição stilnuovista, enquanto a cultura castelhana, com López de Villalobos, Pérez de Oliva, Garcilaso e Boscán, por exemplo, não passa despercebida ao seu espírito sempre ávido de conhecimentos.

Fernão Lopes, Rui de Pina, Duarte Galvão, Góis, Barros e Castanheda dão-se as mãos, formando a cadeia informativa que alicerça a história pátria de *Os Lusíadas*. À ciência ptolomaica junta-se o saber acumulado no *Tratado da Sphera* de Pedro Nunes e as notícias recolhidas no *Roteiro da viagem de Vasco da Gama de 1497 de Álvaro Velho*. Fenómenos naturais, que pormenorizadamente nos pinta, derivam uns da visão do próprio Poeta, outros

de experiências vividas pelos seus contemporâneos e que Camões teria conhecido de relatos orais ou escritos. A *Castro* de António Ferreira (e provavelmente as trovas de Garcia de Resende à morte de Inês de Castro) ofereciam-lhe o tema do episódio que, em *Os Lusíadas*, recebe o mais belo e tocante tratamento poético.

Que mais guardava a memória prodigiosa do Poeta? Guardava um vasto e variado conhecimento da tradição poética da Hispânia, quer recue no tempo até uma poesia muito antiga, popular, manifestada na poesia de tipo tradicional, que circulava por isso mesmo anónima, quer glose *cabeças* de cantigas e de vilancetes, ou *motos* alheios, quase sempre anónimos, de origem portuguesa ou castelhana.

Praticamente desde o início da segunda metade de Quatrocentos que os escritores portugueses, à excepção de António Ferreira, são bilingues na sua criação literária. Os intensos contactos com Castela (de que nos não podemos ocupar agora e que são conhecidos de todos) propiciaram a difusão, entre nós, de muita poesia castelhana, divulgada por via oral ou pela escrita, quer em manuscritos, quer em impressos. Por outro lado, não se pode ignorar o contributo dado, no século XVI, por músicos castelhanos de nomeada, alguns dos quais viveram em Portugal. Gil Vicente recorda Badajoz, músico da corte de D. Manuel e de D. João III, enquanto Garcia de Resende tece encómios a Sarzedo, Francisquilho, Arriaga, António de Cabezón (o Cego), Baena e Badajoz. A estes temos de acrescentar Narváez, Milán e Fuenllana, os dois últimos músicos das cortes de D. João III e de D. Sebastião. As obras destes três músicos são de relevante importância para o conhecimento da tradição poética peninsular, dado o tipo de textos que recolhem, umas vezes acompanhados da música com que se cantavam, outras com a música dos próprios. Narváez recolhe romances e *villancicos*; Fuenllana oferece grande número de *ensaladas*, de *villancicos*, de romances velhos, enquanto Milán, tal como Narváez, acolhe romances e *villancicos*, com a particularidade de seis textos serem em português.(1)

Acresce ainda que se mantém viva a compilação de cancioneiros, ao mesmo tempo que se imprimem e propagam, a um ritmo intenso, *pliegos sueltos* e romanceiros.

Toda esta produção estava ao dispor de Camões, tudo lhe estava na memória, e, ultrapassando a poesia tradicional e a cortesanesca anteriores ao

seu tempo, ele regista e guarda também muito da poesia hispânica, que lhe é contemporânea, passando por Bernardim Ribeiro, Cristóvão Falcão, Gil Vicente, Boscán, Garcilaso.

Se Sá de Miranda, Gil Vicente, Camões, Bernardes, Caminha e Jorge Ferreira de Vasconcelos, a que devemos juntar os autores da chamada Escola Vicentina, são os quinhentistas em cuja obra maior representatividade tem a poesia de tipo tradicional, é, todavia, no teatro de Mestre Gil e no dos seus epígonos, no de Camões e nas comédias de Ferreira de Vasconcelos que, a cada passo, nos deparamos com textos desta índole, e que, no último autor referido, aparecem já designados de *antigualhas.*

A maioria dos estudiosos da obra de Camões não se tem detido neste aspecto, mais seduzidos por outras facetas da produção do Poeta, como se estas *antigualhas* não sejam uma outra linha da cultura que formava os humanistas e os renascentistas, ao lado da paremiologia, encastoada, ela também, na obra camoniana. Detectar e identificar, se possível, esta memória poética colectiva – nem toda recolhida em cancioneiros, folhas volantes ou romanceiros – é tarefa que já tem seduzido certos espíritos. Marques Braga, Torner, Alatorre, Alín, Zamora Vicente e Aníbal Pinto de Castro deram já um contributo importante dentro desta linha.(2) Muitas aproximações foram estabelecidas, muitos versos conheceram a sua raiz e afirmações dimanadas de alguns eruditos críticos foram consideradas por Zamora Vicente e por Pinto de Castro devidamente improcedentes.

O material por nós recolhido, nesta linha de análise, não pode ser tratado no escasso tempo de que dispomos, pelo que nos ocuparemos apenas dos *Autos* e das *Cartas*,(3) seleccionando alguns fragmentos mais curiosos, no campo da poesia tradicional (incluindo o romanceiro), da poesia cancioneiril e dos ditos sentenciosos, uns que não foram ainda analisados, outros que foram apenas aflorados por alguns estudiosos.

A mesma linha de análise, aplicada às *Redondilhas*, torna-se extremamente difícil e cremos que a dificuldade advém do significativo número de textos em *português*, que Camões tomou por *moto* e glosou. De facto, de *86 cabeças* glosadas, *apenas 12* são em castelhano, quando nos *Autos* e nas *Cartas* se verifica o predomínio do castelhano sobre o português. A nível das letras pátrias, podemos concluir que, na maior parte dos casos, não foi por via impressa que Camões deve ter conhecido os textos que glosou,

dadas as reduzidas notícias que possuímos de folhas volantes impressas em Portugal e a escassa atenção que concedeu ao único cancioneiro impresso no século XVI, o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Temos, pois, de supor que os cantares portugueses glosados chegaram a Camões por transmissão oral ou manuscrita.(4) Se atentarmos nos *Autos* e nas *Cartas*, temos de aceitar como admissíveis as mesmas vias de transmissão, acrescidas da transmissão impressa representada nos *pliegos sueltos*, nos cancioneiros, nos romanceiros e nos repositórios poéticos, que são as importantes obras musicais, algumas já citadas.

Mas não é pela carência de textos em português e pela abundância dos congéneres castelhanos que devemos aceitar que *todos* os versos em castelhano, glosados ou evocados na obra camoniana, têm esta raiz. Não podemos perder de vista o bilinguismo, que caracteriza a sociedade portuguesa já desde os meados do século XV e que marca a sua presença em tantos dos nossos quinhentistas. Em Camões, nos *Autos* e nas *Cartas*, o castelhano não está só representado nos *cantares* evocados, nos versos isolados, nos aforismos, nas fórmulas de juramento e de saudação, mas é ainda uma realidade na fala de algumas personagens: no *Filodemo*, adoptam-no o *Pastor* e o *Bobo*, seu filho; nos *Enfatriões*, é *Sósia* (*criado*) e Mercúrio, *quando transformado nele*, que o utilizam, enquanto, em *El-Rei Seleuco*, o *Físico* e o seu *Moço* se exprimem também em castelhano. Todos, à excepção do *Físico*, gente situada num escalão inferior da sociedade, na boca de quem os cantares assumem grande representatividade face aos outros intervenientes. Porém, Filodemo e sua irmã Florimena, de origem nobre, embora *criados de nascença* num ambiente rústico, entre pastores, que têm como veículo de expressão o castelhano, *só falam português.*

A maior parte dos cantares, presentes nos *Autos* e nas *Cartas*, têm uma função burlesca e muitas das suas ocorrências assinalam um nítido contraste com o discurso proferido, anulam o lirismo de certas falas, provocam o cómico, conduzem a situações e a desenlaces imprevistos. Camões serviu-se da poesia tradicional e cancioneiril, bem como dos romances, para obter estes efeitos, tal como Jorge Ferreira de Vasconcelos o faz nas suas comédias. Só que, neste quinhentista, está bem nítida uma outra intenção, a defesa do idioma pátrio postergado pelo castelhano.(5) A este intuito junta Ferreira de Vasconcelos a censura e a sátira para com os

castelhanos, e são também os humildes, os desclassificados, os rufiões que fazem uso deste idioma.

Em Camões, todavia, não encontramos explícita esta tendência anti-castelhana. Se atentarmos na *Écloga I* (*Que grande variedade vão fazendo*), a fala de Frondélio aponta numa linha totalmente oposta:

> *Mas o som peregrino e piadoso*
> *com que a famosa ninfa a dor engana,*
> *escuta um pouco, nota e vê, Umbrano,*
> quão bem que soa o verso castelhano. (6)

Admirador convicto da cultura do reino vizinho, Camões, tendo em conta a sua vasta produção, legou-nos, todavia, um número não significativo de textos redigidos naquela língua. Ao lado de uma linha que, ao tempo, pugna pelo uso e pela exaltação do português, há uma posição antagónica que considera como sinal de superioridade intelectual ou de *bom tom* o uso do castelhano, tanto na escrita como na fala; mas há, simultaneamente, um cansaço do uso e do abuso desta forma linguística, que faz com que se apelidem, em tom depreciativo, de *antigualhas* os *cantares velhos*, que povoavam a mente e os ouvidos de todos, levando a que o seu aproveitamento, em determinado momento, conduza à caricatura, ao burlesco.

Face a algumas situações de cunho tradicional (uma donzela que desabafa com a mãe a sua coita de amor), face à presença de certos *topoi* (cervo, fonte, barcas, olhos verdes), alguns estudiosos afirmam categoricamente que a memória poética de Camões recua no tempo até à poesia trovadoresca galego-portuguesa. A resposta a esta posição foi já tornada pública de forma clara pelo nosso Colega Doutor Aníbal Pinto de Castro, no estudo *Camões e a tradição poética peninsular*, estudo em que, devidamente fundamentado, nega tal linha de doutrina. Nós, porque pensamos de igual modo, não nos vamos deter neste ponto e, com a devida vénia, fazemos nossas as suas próprias palavras.

Mas, quando lemos em *El-Rei Seleuco* (p. 112) que Antíoco

Chorando ia chamando
Ao Amor "Amor cruel",

talvez possamos ver aqui um testemunho do conhecimento que o Poeta teria dos trovadores peninsulares epigonais, representados no *Cancionero de Baena*. Se estes dois lexemas (*Amor cruel*) são um eco de

Amor cruel e bryoso
mal aya la tu altesa, (7)

diremos que Camões tinha em mente Macías, que atravessou os séculos como o protótipo dos enamorados.

Galanteada pelo *Porteiro*, a *Moça* de *El-Rei Seleuco* dissuade-o com a interrogativa brejeira, *Velho malo, em minha cama?* (p. 104), que entra no rifoneiro, conservada ainda hoje nas comunidades sefardis e que marca presença no *Cancionero de Palacio*, que tanta poesia popular recolhe. A moça evoca o primeiro verso do cantar, que mostra conhecer bem, quando acrescenta: *Já me entendereis*. O que subentendiam os dois com este *Já me entendereis?* O texto no-lo diz:

Viejo malo en la mi cama,
por mi fé, non dormirá. (8)

Entre nós, também o chistoso cantar é recordado em autores da chamada Escola Vicentina e na *Crisfal*, quando a "pastora e dama" Helena, a quem fizeram trocar amor por riqueza, testemunha o seu descontentamento amoroso, face ao marido,

dando fé que em sua cama
o velho não dormirá. (9)

Os versos

¡Fuera, fuera, fuera
el pastorcico!
¡Que en el campo dormirás
y no conmigo! ,

que têm alguma analogia com o cantar acabado de referir, são recriados nos *Enfatriões*. Quando Anfitrião reclama que lhe abram a porta de sua própria casa, Mercúrio, fazendo-se passar por Sósia, responde-lhe (p. 60):

No haré, que en mi confio,
Que de fuera dormiredes
Que no comigo, amor mio,

e que volta a ser recordado nos *Disparates da Índia* (agora em português) e na *Carta I* (p.230).

Na mesma *Carta* (p.241), outro texto pastoril é tomado por mote, "com um pé à portuguesa e outro à castelhana", texto representado na *Flor de Enamorados* e em *pliegos sueltos*, estando a lição oferecida por Camões,

- Di, Juan, de que murió Blas,
Tan niño y tan mal logrado?

muito mais próxima da que se lê nos *pliegos sueltos* (10) do que na *Flor*.(11)

Ainda dentro da poesia pastoril tradicional, e na *Carta I* (p. 235), temos mais a evocação de um cantar: "E pera muito pontual, perguntai-lhe de onde vem: vereis que *algo tiene en el cuerpo, que le duele* ", fragmento que Hernâni Cidade diz ser "um decassílabo".Não é. São dois versos de um cantar de uma donzela que confidencia à mãe:

Aquel pastorcico, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele,

largamente difundido e a cujo som se cantaram muitos outros textos.(12)

Conforme já demonstraram Zamora Vicente e Aníbal Pinto de Castro (e nós própria indirectamente), Gil Vicente e Camões bebem a largos tragos na tradição poética peninsular, pelo que não vamos, agora, deter-nos nos pontos de contacto já referidos e analisados, apenas chamando a atenção para dois fragmentos: um que só encontramos em Gil Vicente e em Camões

(*Amor, amor, más te pido / que cuando ya bien despierta*), pelo que pensamos que se trata de criação gilvicentina e de aproveitamento camoniano; e dois versos do romance de Flérida, *Voyme a tierras estrangeras,/ adó Ventura allá me guía* (*Enfatriões*, p. 10),(13) que nos revelam Camões atento também ao Romanceiro. E são os humildes – isto nos *Autos* – que trazem os romances à colacção. Regressando da guerra e a caminho de casa, Sósia vai aliviando a penosa marcha cantando e faz o elogio das façanhas do amo (p. 30):

Anfatrion esforçado
Bravo vá por la batalla,

identificando-o com o Cid, "Esse buen Cid campeador / que *bravo va por la batalla* ", como nos recorda o *romance da fuga do rei Bucar.*(14)

Em *El-Rei Seleuco* (p. 84), é o *Moço* que recorda o *romance do Conde Claros de Montalván (Media noche era por filo / los gallos quieren cantar)*, mais precisamente os versos,

que los yerros por amores
dignos son de perdonar,

que adapta à situação, mas em português.(15) O mesmo romance volta a marcar presença no dito auto (p. 117), agora na boca de Sancho, *moço* do *Físico*, que aparece em cena embrulhado numa manta; face ao espanto do amo, que estranha as suas vestes, Sancho, que estava dormindo e acorria ao chamamento precipitado do *Físico*, justifica a sua indumentária com os versos,

Salté presto de la cama
Que parezco un gavilán.

Sancho, que continua falando castelhano, abona-se ainda com os dois versos iniciais do *romance do mouro Calaínos*, que requestava de amores a Infanta Sebila (p. 119):

Ya cavalga Calaynos
A la sombra de una oliva.

Vilardo, *moço* de Filodemo, vai tecendo considerações sobre a pobreza que espera a mulher, que Filodemo ama, e introduz na sua fala os versos,

Mi cama son duras peñas,
Mi dormir siempre velar, (p. 136)

numa recordação do curto romance (apenas 14 versos),

Mis arreos son las armas,
mi descanso el pelear,

frequentemente glosado e recordado por outros versos. O mesmo romance acorre à pena de Camões, agora na *Carta III* (p. 256), falando de "muitos Cupidos valentes" que, na prática, dirão

Sus arreos son las armas,
Su descanso es pelear,

romance que, juntamente com um outro, *A las armas, Moriscote, / si las has en voluntad* (e de que Camões recorda o primeiro verso na *Carta II*, p. 245), aparecem, por vezes, associados.(16)

Mas é ainda nas *Cartas* que se ouvem outros ecos do Romanceiro. Na *Carta I* (p. 240), temos as queixas de D. Urraca, *Afuera, afuera, Rodrigo, / el sobervio castelhano (romance del Cid)* de que se faz o aproveitamento apenas do primeiro verso.

Versos do romance castelhano,

Riberas del Duero arriba
caualgan dos çamoranos
.....
.....
palabras de gran soberuia
son los qu'ellos van hablando,

conhecido de Jorge Ferreira de Vasconcelos e de autores da apelidada Escola Vicentina, distanciados nas versões castelhanas, foram aproximados e adaptados por Camões, (*Carta II*, p. 246), às arrogâncias de alguns portugueses na

Índia.

Pues como las carnes crudas
e beuo la roja sangre,

versos do *romance Arriba canes arriba*, (17) são trazidos pelo Poeta à mesma *Carta* (p.246), adaptados à situação de João Toscano que, encontrando-se "em algum magusto de rufiões (...) ali era *su comer las carnes crudas, su beuer la viva sangre*".

O último romance detectado por nós, nos textos de que nos vimos ocupando, é de tema clássico, ligado à guerra de Tróia, e encontramo-lo na *Carta IV* (p. 262):

Gritos daua de passion
Aquella Reina troiana,

eco de um texto que Camões rememora nas queixas e pranto de uma moça de Lisboa, maltratada por uns fanfarrões, e que hoje só nos é acessível através da obra musical de Milán, *El Maestro* (1536), e da glosa de Jaime de Huete.(18)

A poesia cancioneiril é um elemento vivo nos *Autos* e nas *Cartas*, e, se para muitos textos, habilmente aproveitados e encastoados nas falas e no enredo, apenas pudemos atestar a sua vitalidade, para um que outro foi possível determinar-lhe a autoria.

No *Filodemo* (pp. 157-158), Duriano vai tomar atitudes que o façam crer um galante enamorado, "e se isto não bastar, diz ele, *salgan las palabras más sangrientas del corazón*, entoadas de feição que digam que sou um Mancias, e pior ainda." Quer dizer, queixar-se-ia a modo de *lamentação de amor* e o fragmento evocado remete para o texto anónimo já glosado em 1552 e indicado como *lamentacion* :

Salgan las palabras mias
sangrientas del coraçon,
assonadas daquel son
que las dixo Hieremias
enel monte Sion. (19)

O *Cancioneiro Geral* de Resende, recordado no *Filodemo* (p. 165), através de dois versos integrados nas trovas centónicas de D. João Manuel, volta de novo, agora nos *Enfatriões*, com a *cabeça* de uma cantiga do mesmo autor:

No falho en mys males culpa,
porque en my terrible pena,
la causa que me condena
me desculpa., (20)

e que, no texto camoniano, Aurélio, primo de Almena, profere numa justificativa da sua demora, reduzindo os quatro versos referidos apenas a três, integrados, habilmente, no contexto em que são evocados.(21)

Quando, nos *Enfatriões*, Júpiter se despede de Almena, encontramos o verso *Se quiserdes leda ser* (p. 57), versão portuguesa do *Biue leda se podrás* de Rodríguez del Padrón, na despedida que dirigiu à amada, *quando partia* para Jerusalém, tomando vida religiosa. Em toda a fala de Júpiter, que também *se afasta* de Almena, bem parece haver a recordação do texto castelhano.(22) Ainda no mesmo auto, é Garcí Sánchez de Badajoz que marca presença com um verso das *Lamentaciones de amores (Ansias y passiones mias)* (23) e que, na boca de Feliseu, (p. 8), são

Ansias y passiones minhas
Dos bofes de coração,

numa mescla de registos linguísticos, um culto, outro popular (este mais próximo do seu meio), mescla que traz à sua fala uma nota de comicidade, *sempre notória*, quando versos de tipo palaciano são evocados por criados ou por pastores, na expressão do sentimento amoroso. O contraste é nítido, por exemplo, entre o desabafo de Dionisa, que o pai chama para jantar, e a réplica de Vilardo, que ouviu os seus queixumes:

Dionisa – *Oh! quem pudera escusar*
De comer, nem de ver gente!
.....
Que quem vive descontente
Mantém-se de imaginar.

Vilardo – *Pois também cá minhas dores*
Me não deixam comer pão;
Nem come minha afeição
Senão sopadas de amores,
E mil postas de paixão.
Das lágrimas caldo faço,
Do coração escudela;
Esses olhos são panela
Que coze bofes e baço,
Com toda a mais cabedela. (24)

Na fala de Vilardo, estão todos os "ingredientes" típicos da poesia palaciana: as dores, a afeição, os amores, a paixão, as lágrimas, o coração, os olhos, que recebem um tratamento parodístico, que lhes retira toda a carga emotiva; os lexemas cortesanescos são transferidos para a área alimentar e, prosaicamente, misturam-se com as sopadas, as postas, o caldo, a escudela, a panela, onde se fará todo aquele cozinhado! Antevemos a reacção que esta inusitada expressão do sentimento amoroso provocaria num auditório familiarizado com a poesia cortesanesca...

Nos *Enfatriões* (p. 20), Feliseu (*Moço*), falando com Calisto, diz uma trova que compôs por amor de Brómia:

Coração de carne crua,
vê-lo teu amor aqui,
que esmorecido por ti
jaz no meio desta rua.

Os dois primeiros versos pertencem, de facto, a um cantar de que não conhecemos senão este fragmento e que, possivelmente, apontam para a *cabeça* de um vilancete ou de uma cantiga, pois os vamos encontrar na *Eufrosina*, acompanhados de significativo *etc.*(25) Todavia, Feliseu cortou cerce a linha cortês do cantar e arrastou-o para a facécia.

Quando no *Filodemo* (p. 197) ouvimos:

Decid, padre, tambien vos
No quereis casar comigo?
Casemos ambos adós,

é o castelhano Juan Álvarez Gato que é recordado numa *resposta* dirigida à amada.(26) Mas quem evoca este verso? É o *Bobo*, filho do *Pastor*, e desprovido de qualquer tino. É também ele que recorda o famoso *yo no soy quién ser solía* (p. 194), cantar velho, profusamente representado em cancioneiros individuais e colectivos, em romanceiros e em *pliegos*, abonado no *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón,(27) em Lucas Fernández, na *Silva de vários romances* (1561)(28) e no *Cancionero de Upsala*.(29) Esmaltando inúmeros textos, deparamos com ele nos *Enfatriões* (p. 36), na boca do *verdadeiro* Sósia, incapaz de compreender Mercúrio, que se lhe oferece como seu duplo; em Bernardim Ribeiro, na *Écloga IV* (mas em português) e no *Cancioneiro de Luis Franco*.(30)

O mesmo *Bobo*, pouco depois, canta feliz (p. 195):

> Lyrio, lyrio, lyrio loco,
> *Con qué? Con capirotada,*

numa evocação de

> Amor loco, amor loco,
> *yo por vos y vos por otro,*

de que nos voltamos a recordar, quando Feliseu (*Moço*) refere, numa caricatura petrarquista, o mote que fez à amada (p. 17):

> Vós por outrem, e eu por vós;
> *Vós contente, e eu penado,*
> *Vós casada, eu cansado,*
> *P'los santos de minha dona.*

Camões glosou também o antigo e popular moto (*amor loco, amor loco*),(31) cujos versos, de tão difundidos, passaram ao rifoneiro e que todas as vítimas de amores desencontrados glosaram ou evocaram, a nível da poesia peninsular. Já o encontramos, no século XV, adaptado por Lucas Fernández, acompanhado da marca da tradição, em Hernán Nuñez e ainda, segundo Zamora Vicente, em Castillejo e depois em Lope de Vega.

Vilardo, *moço* de Filodemo, requestando Solina, *moça* de Dionisa, confessa-se seu servidor (p. 200):

Eu sou o mesmo que o amor
me quebra pelo espinhaço.
E mais vós sabei de mí
.....
Que yo ni como, ni bebo,
Ni hago vida sin ti,

fazendo-se, neste ponto, o aproveitamento de dois versos da *volta* da palaciana cantiga *Duéle de mí, señora*, que a *Orphenica Lyra* de Fuenllana nos diz ser de Juan Vásquez.(32)

Nos textos, que temos estado a explorar, é notória uma propensão para fragmentos de tipo sentencioso, não só manifestada na paremiologia, mas ainda no recurso a versos, que expendem doutrina, aconselham os homens, convidando-os a uma meditação sobre os valores morais. É ainda o século XV que fornece a Camões estes fragmentos e as famosas coplas de Jorge Manrique à morte de seu pai e a *Regra de viver em paz* do nosso D. João Manuel são os textos aproveitados: três versos da copla 13 ocorrem no *Filodemo*, recriados, metade em castelhano, metade em português: "Porque o fechar de janelas que essa mulher me faz, e outros enojos que dizer poderia, *no son sino corredores del amor, e a cilada em que ela quer que eu caia* (p. 157).

Voltando-nos para as *Cartas*, é na *Carta I* (p. 230), onde se tecem considerações sobre a vida, numa toada manriquenha, que encontramos, de novo, mais dois fragmentos do texto de Manrique, mais precisamente o primeiro *pé* (*Recuerde el alma adormida*) e os três versos finais da copla 3ª, fielmente reproduzidos (*allegados son iguales los que viven por sus manos y los ricos*). Na *Carta IV*, o Poeta expressamente se refere à *Regra de viver em paz*, citando dois versos: *Atenta bem o que fazes, não te fies de rapazes* (p. 263) e, imediatamente antes, ao escrever "mas estorvou-lhe o rifão que está na regra de viver em paz, que diz dos arruídos" (ibid.), pensava em *e guarte de ruge ruge / e dos arroydos guarte*, que conhecia de um texto mais extenso da *Regra* de D. João Manuel e não da versão curta, ou incompleta, que Resende recolheu no *Cancioneiro Geral*.(33)

E deixamos o século XV, assinalando a presença de *La Celestina* : Duriano queixa-se da amada, que o trocou por outro; chega Filodemo e, ante o estado de espírito de Duriano, interroga: *Como templará el destemplado?* (*Filodemo*, p. 153), tal como em *La Celestina*, Calisto, a propósito de um alaúde desafinado e face às *desarmonias* amorosas do seu mundo interior, se exprimiu exactamente do mesmo modo.(34)

O século XVI hispânico tem também a sua representatividade em Camões e, no atinente às letras castelhanas, a presença de Garcilaso e de Boscán já tem sido registada e comentada. Deixamo-la, pois, detenhamo-nos nas letras pátrias e vejamos como, agora, o fundo inspirador se enriquece.

E ei-lo, na *Carta I*, recordando a *Crisfal* (*o longo uso dos anos se converte em natureza. Pois o que é para mor mal, tenho eu pera mor bem; mas a dor dissimulada dará seu fruito*, p. 226);(35) ou trazendo-nos à memória, nos *Enfatriões* (p. 74), as lágrimas e as saudades de Bernardim (*Enchem-se-me os olhos de água / E a alma de saudade*) que, de imediato, nos remete para diversos passos da *História da Menina e Moça* e principalmente para o belo cantar da *Ama, Pensando-vos estou, filha*, enquanto na *Carta III* (p. 249) são referidas, expressamente, "outras saudades de Bernardim Ribeiro"; ou marchetando as páginas dos *Autos* e das *Cartas* com *motes*, que encontramos glosados nas *Rimas*, um declaradamente seu, *Enforquei minha esperança* (*El-Rei Seleuco*, p. 110), outro possível criação sua (*Com vossos olhos Gonçalves, ibid.*, p. 110); outros recolhidos na "manada dos engeitados" (*Não quero e não quero / jubão amarelo e Perdigão perdeu a pena, Carta I*, pp. 228-229); ou aproveitando em mais do que um lugar versos seus:

Na paz mostram o coração,
Na guerra mostram as costas,
Porque aqui torce a porca o rabo,

que lemos na *Carta III* (p. 257) e nos *Disparates de Índia.*

Eclipsado por nomes grandes das letras, Virgílio, Petrarca, Bembo, Sannazzaro, os *Platões*, Garcilaso, Boscán, Ariosto, referidos várias vezes, aparece como que perdido e envergonhado o Chiado.(36)

A adopção fiel dos textos, a sua simplificação ou amplificação, a recriação artística de outros ou de certos tópicos, a substituição de um ou de

outro lexema revelam o Artista, senhor de uma memória e de conhecimentos prodigiosos que, na manifestação de um espírito altamente dotado, "joga" com as *antigualhas* e com o moderno, criando novas situações, acentuando a expressão dos sentimentos, ressaltando notas dissonantes, encaixando, muitas vezes, determinados versos em situações contextuais completamente diversas daquelas que os viram nascer. E daí que os textos oscilem constantemente do lírico ao burlesco, do sério ao gracioso, à nota jocosa, à paródia, aos ditos imprevistos e desconcertantes, que colhem desprevenido o leitor.

O tempo de que dipusemos não nos permitiu avançar mais nesta área, que continua a oferecer-nos dificuldades na pesquisa. Quantos fragmentos alheios, quantas evocações de textos, a que o Poeta deu novo sopro de vida, escaparam às nossas leituras? Quantos, de nítido cariz tradicional ou cortesanesco, *teimam* em marcar presença – ao que parece – *apenas* na obra camoniana! Quantos nos fazem dizer: *é conhecido...*, sem que logremos encontrar qualquer pista?

Cremos que esta tarefa, de que deixámos, aqui, um testemunho incompleto, nunca se verá cabalmente realizada, embora uma que outra pedra venham a ser carreadas pelos estudiosos amantes destas explorações arqueológicas. E é isto que ficamos aguardando...

NOTAS

(1) *Libro de Musica de Vihuela de mano intitulado El Maestro* (1535). Servimo-nos da edição de G. Morphy, *Les luthistes espagnols du XVIe. siècle*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, I, 1902, pp. 21-29.

(2) Marques Braga, *Poesías castellanas y Autos* (edicion y notas), Lisboa, Imprensa Nacional, 1929; E. M. Torner, *Lírica Hispánica - Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966; José María Alín, *El Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968; M. Frenk Alatorre, *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Castalia, 1977; A. Zamora Vicente, *Relacciones literarias hispano-portuguesas*, in *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1981; A. Pinto de Castro, *Camões e a tradição poética peninsular*, sep. das *Actas* da IV Reunião Internacional de Camonistas, Ponta Delgada, 1984. Cf., também, Aida Fernanda Dias, *O "Cancioneiro Geral" e a Poesia Peninsular de Quatrocentos (Contactos e Sobrevivência)*, Coimbra, Almedina, 1978.

(3) Servir-nos-emos, ao longo deste trabalho, da edição preparada por Hernâni Cidade, *Luís de Camões, Obras Completas*, Lisboa, Sá da Costa, III, ^{2}1956.

(4) Descontámos, no cômputo, os 39 textos, que abrangem todas as *cabeças* declaradamente de Camões e as que se apresentam sem qualquer indicação de proveniência e que podem muito bem ser do Poeta.

(5) "Somos tão incrinados à lingoa castelhana que nos descontenta a nossa, sendo dina de mayor estima e não ha entre nos quem perdõe a hũa troua portuguesa, que muytas vezes he de vantagem das castelhanas, que se tem aforado com nosco, e tomado posse do nosso ouuido que nenhũas lhe soão melhor: em tanto, que fica em tacha anichilarmos sempre o nosso, por estimarmos o alheyo." *Aulegrafia*, f. 67v., apud Jean Subirats, *Jorge Ferreira de Vasconcelos - Visages de son oeuvre et de son temps*, Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1982, I,

p.199. Cf., ainda, o *Prólogo* da *Comédia Eufrosina.*

(6) O *verso castelhano*, que se vai ouvir, é o lamento de Aónia, que chora a morte do amado, que não é outro senão o Príncipe D. João, filho de D. João III. Logicamente, o texto elegíaco, que se segue, é em castelhano, pois quem o profere é a Princesa viúva D. Joana, filha de Carlos V, escondida sob o disfarce de Aónia.

(7) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (ed. crítica de José M. Azáceta), Madrid, C.S.I.C., 1966, II, nº 308.

(8) *La Música en la corte de los Reyes Católicos, IV-2 - Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, (ed. preparada por José Romeu Figueras), Barcelona, C.S.I.C., 1965, vol.3-B, nº 455.

(9) *Crisfal* (ed. de E. da Silva Dias), Porto, 1893, p.49, est.48. Cf. Zamora Vicente, loc. cit. pp. 23-24.

(10) E. g.: *Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional* (ed. facsimilada), Madrid,1957, II, f.152, c.2; *Pliegos Poéticos Españoles en la Universidad de Praga* (ed. facsimilada), Madrid, 1960, I, f.140, c.2.

(11) *Flor de Enamorados* (ed. preparada por António Rodríguez - Moñino e Daniel Devoto), Valencia, Castalia, p.129.

(12) Cf. Alín, op. cit., p.235, nº124.

(13) Gil Vicente, *Obras Completas* (ed. preparada por Marques Braga), Lisboa, Sá da Costa, III, 1943, pp.268 e 305. Cf. Aida F. Dias, op. cit., pp. 139-140.

(14) *Cancionero de romances* (Sevilla, 1584), (reedição de A.Rodríguez--Moñino), Castalia, 1967, p.203.

(15) Cf. Aida F. Dias, *O "Cancioneiro Geral" e a Poesia Peninsular de Quatrocentos*, p.79.

(16) Cf. a reconstituição do romance, feita por Menéndez Pidal a partir das obras de Pisador e de Fuenllana e das contrafacções ao divino e ao profano (*Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa - Calpe, 1953, II, pp.55-56). Cf., também, Manuel Joaquim, O *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, Coimbra, Instituto para a Alta Cultura, 1940, p.158.

(17) *Cancionero de romances*, Amberes, s.a. (ed. facsimilada por Ramón Menéndez Pidal), Madrid, C.S.I.C., 1945, f.227v.

(18) *Pliegos Poéticos de la Biblioteca Nacional*, II, p.97 e ss.

(19) *Secũda Parte del Cãcionero General* (Zaragoza,1552), (ed. preparada por A. Rodríguez - Moñino), Valencia, Castalia, 1956, [249].

(20) Cf. Aida F. Dias, op. cit., p.150.

(21) *No hallo a mis males culpa, / Para que merezca pena / La causa que me condena* (p.72).

(22) *Cancionero de Baena*, III, nº 470.

(23) *Cancionero Castellano del Siglo XV* (ordenado por Foulché Delbosc), Madrid, NBAE, 1915, t.XXII, nº1080.

(24) *Filodemo*, pp.178-179.

(25) *Comedia Eufrosina* (ed. preparada por Eugenio Asensio), Madrid, C.S.I.C., 1951, p.378.

(26) *Cancionero inédito de Juan Álvarez Gato*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p.35.

(27) Ed. preparada por Antonio Prieto, Madrid, Castalia, 1980, p.72.

(28) Ed. preparada por A. Rodríguez – Moñino, Valencia, Castalia, 1953, f.182v.

(29) Ed. preparada por Rafael Mitjana et alii, El Colegio de México, 1944, nº IV.

(30) *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (1557–1589), Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de "Os Lusíadas", 1972, f.287v.

(31) *Rimas* (ed. de Álvaro Júlio da Costa Pimpão), Coimbra, Atlântida, 1973, p.66.

(32) Apud J. M. Alín, op. cit., nº 182.

(33) Cf. Aida F. Dias, op. cit., pp.142-144 e 295.

(34) *Tragicomedia de Calixto y Melibea, libro tambien llamado La Celestina* (ed. crítica de M. Criado del Val y G. D. Trotter), Madrid, C.S.I.C., 1960, p.26. No mesmo auto, pelo menos duas vezes, Solina é comparada à alcoviteira Celestina (pp.147 e 215), enquanto, na *Carta III* (p. 252), se alude aos meios de que Celestina se serviu para apanhar "las cien monedas a Calixto".

(35) *Crisfal*, pp.28, 29 e 47.

(36) Na *Carta III* (p.257), por ex., Camões refere os sonetos de Petrarca, a *Arcádia* de Sannazzaro, as *Éclogas* de Virgílio, enquanto o *Orlando* de Ariosto é evocado nos *Enfatriões* (p.17).

OBSERVAÇÕES SOBRE UM *CORPUS MINIMUM* DOS SONETOS DE LUÍS DE CAMÕES

R.A. LAWTON

Tractas, et incedes per ignes.
Hor., *Odes* II, 1

I

O problema fundamental que levanta o estabelecimento do cânone dos sonetos de Luís de Camões é o do estabelecimento de critérios para decidir da autoria dos sonetos. Pois a existência de um autor impõe, como consequência e por princípio, admitirmos a unicidade dele, e a organização, inconfundível e reconhecível, de um conjunto de sonetos por ele escritos. Esse reconhecimento torna necessário dispormos de espécimes que se podem considerar, conforme critérios havidos por objectivos e indicativos da sua origem. Tais critérios podem ser a atribuição de um soneto ao autor por ao menos três documentos coevos, que não haja atribuição divergente, e que, finalmente, não tenha havido refutação da atribuição por um mínimo de fundamento(1). A aplicação destes critérios ao conjunto dos sonetos atribuídos a Luís de Camões, embora não sejam infalíveis(2), permite estabelecer um *corpus* de cinquenta sonetos, trinta e um provenientes da edição princeps de 1595 e doze

(1) V. Emanuel Pereira Filho, Aspectos da Lírica de Camões, Primeiro Simpósio da Língua e Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, 1967, apud Leodegário A. de Azevedo Filho, O Cânone Lírico de Camões, Col. Nova Cultura Universitária, vol. B. 10, Rio de Janeiro, 1976, pp. 15-16.

(2) Cf. Vítor Manuel Aguiar e Silva, O Cânone da Lírica de Camões: Estado Actual do Problema; Perspectivas de Investigação Futura, in Actas, III Reunião Internacional de Camonistas, Coimbra, 1987, 31-49.

da segunda de 1598[3], que merece um exame pormenorizado a partir de um pequeno número de entre eles, um verdadeiro *corpus minimum*. Não devemos deixar de observar que tal *corpus* apresenta a particularidade notável de não levar em conta o sentido dos sonetos; consistiria, portanto, apenas de formas vazias, sonetos por constarem de quatorze versos hendecassílabos organizados convencionalmente em duas quadras seguidas por dois tercetos. Quer-nos parecer, contudo, que desta maneira não se considera o essencial, a saber, o conteúdo específico e sobretudo a organização retórica de cada soneto, cujo exame permitiria chegar a uma apreciação razoada e razoável da arquitectura deles e que tornaria possível o estabelecimento de um modelo ideal de soneto e a comparação entre eles, no intuito de ver as diferenças e as correspondências ou *congruências*[4]. O nosso *corpus minimum* consta de três sonetos, de índole diferente, escolhidos arbitrariamente entre os cinquenta acima referidos e que são: 1598, 23, *Sete anos de pastor jacob servia*, 1598, 30, *Está o lascivo e doce passarinho*, 1598, 98, *Se, despois de esperança tão perdida.*

II
Corpus Minimum[5]

1598, 23, *Sete anos de pastor Jacob servia*

Sete anos de pastor Jacob servia
Labão, pay de Rachel, serrana bela:
mas não servia ao pai, servia a ella,
e a ella só por prémio pretendia.
Os dias na esperança de hum só dia
passava, contendose com vella.
Porém o pay, usando de cautella,
em lugar de Rachel lhe dava Lya.
Vendo o triste pastor que com enganos

(3) O exame destes sonetos será objecto de estudo posterior.
(4) Cf. R. A. Lawton, in *Les Cultures Ibériques en Devenir, Essais publiés en Hommage à la Mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, pp. 721-28.
(5) Textos estabelecidos pelo autor.

lhe fora assi negada a sua pastora
como se a não tivera merecida,
12 começa de servir outros set' anos
dizendo: — "Mais servira, se não fora
pera tão longo amor, tão curta a vida!"

1598, 30, *Está o lascivo e doce passarinho*

Está o lascivo e doce passarinho
com o biquinho as penas ordenando,
os versos sem medida, alegre e brando,
4 espedindo no rustico raminho.
O cruel caçador (que do caminho
se vem calado e manso, desviando),
na pronta vista a seta endireitando,
8 lhe dá no Stígio lago eterno ninho.
Dest'arte o coração, que livre andava,
(posto que já de longe destinado),
onde menos temia foi ferido.
12 Porque o frecheiro cego m'esperava,
pera que me tomasse descuidado,
em vossos claros olhos escondido.

1598, 98 *Se, despois da esperança tão perdida*

Se, despois da esperança tão perdida,
Amor polla ventura permitisse
qu'ainda algua hora alegre visse
4 de quantas tristes vio tão longa vida,
Hua alma já tão fraca e tão caida,
por mais alto qu'a sorte me subisse,
não tenho para mim que consentisse
8 alegria tão tarde consentida.
Não tão somente Amor me não mostrou
hum'hora em que vivesse alegremente
de quantas nesta vida me negou,

12 Mas inda, tanta pena me consente,
que c'o contentamento me tirou
o gosto d'algum'hora ser contente.

III

Uma característica notável de 1598, 29 é a indicação temporal bem marcada logo no início: *sete anos* (1). Temporalidade insistentemente retomada nos imperfeitos do indicativo dos verbos *servia*(1), *não servia*(3), *servia*(3), *pretendia*(4), *passava*(6), *dava* (8), cujo efeito está fortemente sublinhado pela repetição de um mesmo verbo, *servir*, que reaparece nos tercetos como infinitivo, *começa de servir* (12), como formulação de uma acção desejável, e que, portanto, pertence ao futuro, mas um futuro impossível. A importância do verbo *servir*, que ocorre três vezes nos três primeiros versos, vem aumentada ainda pelo facto de a segunda ocorrência ser uma oposição vigorosa, na negativa, introduzida por um *"mas"* adversativo – a descrever a atitude de Jacob para com Labão – *"mas não servia o pai, servia a ella"* (3) e, além disso, constitui um trocadilho, pois *"servir"* em *"servia Labão"* (2-3) não tem o mesmo sentido que o *"servir"* em *"servir a ella"* : o poeta opõe o sentido de "desempenhar um ofício de pastor" ao *"servir"* que designa o "serviço de amor", de que *"a serrana bella"* é o exclusivo objecto: *"e a ella só por premio pretendia"* (3). Enfim, a noção de "servir" percorre o soneto todo como duração expressa pelo imperfeito do indicativo, como fulcro, no presente, pois o *"vendo"* do verso inicial dos tercetos descreve o resultado, apreendido e apreciado na actualidade, da situação de vítima do engano de Labão em que se encontraria Jacob se tivesse aceitado Lia em lugar de Rachel. Observe-se ainda a oposição em que se alicerça a repetição de "dia" no plural *"os dias"* (5), e o singular, *"hum so dia"* no verso quinto, *"os dias na esperança de hum so dia/ passava"*, onde a pontuação marca bem a repetição da construção da frase como no primeiro e segundo verso.

Dá-se também na tessitura fonética do soneto um processo análogo ao que se observa na organização retórica. A tenção da esperança percorre as quadras na repetição dos explosivos – /p/ – que, presentes já no primeiro verso em *pastor* (1), repetem-se em *pay* (2), e ainda, sob uma forma particu-

larmente insistente em *por premio pretendia* (4), onde o efeito de – /p/ – vem realçado pela combinação com – /r/ – seguinte, *prémio, pretendia* (4) porém o *pay* (5), *pastor*(9). Este efeito sonoro passa das quadras por meio de *porém*(7), palavra de teor negativo e fulcro nacional do soneto, em *pastor* (8), repetição de *pastor* (1) que tem sentido invertido: *pastor* (8) já não significa o mesmo, já que o *"pastor"* do verso primeiro, cheio de esperança, se tornou um pastor que conhece o *desengano* que resulta do emprego da *cautella* (7) que consiste em Labão dar a Jacob Lya em lugar de Rachel. A substituição modula uma certa oposição entre Lya e Rachel e chama a atenção para o contraponto dos líquidos em combinações suaves, em posição inicial como *Labão, Rachel*, nos primeiro e oitavo versos das quadras, *"lhe dava Lya"* (8), em posição intervocálica como *bella, ella, vella, cautella*, palavras cujo efeito é sublinhado por serem rimas, como são as palavras terminadas em *–ia, – servia, pretendia, dia, Lya* — em *–ida* — nos tercetos, *merecida, vida*, onde a consequência de – /ia/ – constitui o ligame, ténue, mas sensível, entre quadras e tercetos.

Também é de observar que é a repetição da sequência das rimas do primeiro terceto, CDE, no segundo, que deixa aparecer a unidade constituída pelo conjunto de ambos; isto é, uma vez acabada a leitura, torna-se reconhecível que os seis versos são organizados como conjunto, pois só então as três rimas são percebidas como tais. A sequência ritmática CDE, CDE, tem o efeito de, por assim dizer, diferir a percepção da unidade por eles constituída. A organização dos tercetos figura o recomeço com que Jacob responde à "cautella" de Labão. As três rimas aparecem como uma transposição fónica, e daí semântica, da situação humana de Jacob: a rima C, *enganos* (9), *anos* (12), pela nasalização mínima, pelo conteúdo de conotação negativa; a rima D, *pastora* (10), responde à forma masculina *pastor* (9), começa pela explosiva inicial – /p/ – modulada nas quadras, e temperada pela final vogal indicativa do género e, como *annos, fora* conota a temporalidade da situação; a rima E1 retoma o ditongo *–ia*, mas separando as vogais pela dental – /d/ –, *merecida* (11) e, por fim, a palavra *"vida"* globaliza a noção de tempo em que o soneto todo tem o seu alicerce.

Com efeito, a leitura deste soneto permite chegar a certas conclusões e põe em relevo, antes de tudo, a fundamental importância do tempo construc-tor: opõem-se dois períodos de igual duração, um, passado, "sete anos", e

outro, futuro, "mais sete anos", separados por *um só dia* (6), ou seja um presente estreito que ocupa o instante de desilusão e, a seguir, a reacção que provoca esta desilusão. Outra conclusão é a ambivalência, de certo modo paradoxal, deste momento, simultaneamente conclusão e começo, expressa por *vendo* (9), forma verbal quase-nominal do presente; terceira, a inversão simétrica das duas dimensões temporais, um período concluso e, a seguir outro, por concluir; quarta, a importância essencial da negação, ora explícita, (*não servia ao pai* (3); *porém o pay* (7), *lhe fora assi negada a sua pastora, como se a não tivera merecida* (11), *se não fora pera tão longo amor...* (13-14)), ora implícita, como a aceitação e, depois, a recusa de Labão de dar Rachel em casamento a Jacob em recompensa dos sete anos de serviço, a situação de Jacob que não aceita a proposta de Labão de casar com Lya. Trata-se de um mundo que requer uma retórica de oposição ilustrada neste soneto pela antítese e o trocadilho. Enfim, Labão e Jacob são ambos personagens duplas, sucessivamente: Labão conclui contrato que não respeita, "usando de cautela", Jacob vítima do engano aceita galhardamente outro serviço.

IV

Se um conjunto de sonetos da autoria de Luís de Camões existe, existem também, necessariamente, relações nacionais reconhecíveis, ou "congruência", entre o soneto considerado acima e todos aqueles compostos pelo mesmo poeta. Ora, à leitura de 1598, 31, *Está o lascivo e doce passarinho*, aparece logo a mesma construção binária.

Cada quadra é uma frase que descreve os dois protagonistas: primeiro o "doce passarinho", isento e despreocupado, logo depois o caçador; sublinha a apresentação a aliteração de – /k/ – inicial, "*o cruel caçador (que do caminho / se vem calado e manso"*... (5-6) mata o passarinho. A morte do passarinho é uma "conversão", *"em morte lhe converte o charo ninho"* (8), conversão reflectida na construção frásica: a frase que descreve o doce passarinho começa pelo verbo, seguido pelo sujeito porque se trata de um mero acontecimento, a manifestação da felicidade natural do passarinho. Mas a frase que descreve o caçador começa pelo sujeito seguido pelo verbo: desta vez o sujeito do verbo é o verdadeiro agente, o actor do drama; a frase contém um parêntese que indica,

pela mudança de tom de voz, a dissimulação do caçador que prepara a morte que se opõe à felicidade da ave. Mas enfim, estes pormenores pertencem a uma parábola: são representações da ventura do próprio poeta cujo coração conheceu idêntica sorte. Da mesma maneira que o caçador se aproxima *"desviando"* (6), o *"frecheiro cego"* (12), o amor, esperava o "coração" dele, poeta, para o surpreender, pois ele, como o passarinho, é *"descuidado"* (13); *"em vossos olhos escondido"* (14), olhos que reduzem dramaticamente a morte de amor do poeta a um olhar que o fere, *"o frecheiro cego"* (12) faz com que ele existe dentro da amante como um objecto percebido, criado pela vista dela: *"em vossos claros olhos escondido"* (14). Estabelece-se, pela sequência das quadras, a tratar do passarinho depois do caçador, e da dos tercetos, a tratar do coração e, a seguir, do *"frecheiro cego"*, uma relação entre o passarinho e o coração do poeta, e entre o *"frecheiro cego"* e o *"cruel caçador"*, relação que sublinha ainda o paralelismo da construção de quadras e tercetos, sendo cada um composto de duas frases. Observe-se ainda a repetição do parêntese na segunda quadra e no primeiro terceto, a criar uma relação quiasmática, aspecto da retórica de oposição que produz um efeito de espelho, a figurar a inversão da relação, em si ambivalente e paradóxica, de felicidade-morte em mortal ferido-felicidade, vida-morte em morte-vida. A que se pode acrescentar a relação, binária, entre as quadras, narrativas, e os tercetos, explicativos.

A congruência entre 1598, 25 e 1598, 30, cujo sujeito é de índole e tonalidade muito diferentes, reside em resumo, na simetria invertida do "efeito de espelho", fundamentalmente uma repetição, e também na relação entre o bem passado que conduz a um momento de crise que é a morte do passarinho-ferimento do poeta, simultaneamente morte e vida. E é nesta perspectiva que o esquema rimático, C D E, C D E, deve ler-se como significativo da equivalência entre o caçador cruel e o frecheiro cego.

V

A temporalidade em que se alicerçam os sonetos 1598, 29 e 1598, 30, encontra-se sob uma forma mais apurada ainda, em 1598, 98, *"Se, despois da esperança tão perdida"*. Logo no início depara-se-nos uma hipótese, introduzida por *"se"* e, a seguir, a palavra *"despois"* que situa numa cronologia

vivencial um facto negativo, *"a esperança perdida"* (1). A situação descrita é a de uma longa vida que é, em si, uma antítese, opondo a tristeza à alegria, uma sucessão de horas tristes, e que – outro dado negativo – não inclui nem sequer uma única hora de alegria. O resultado, que afecta a alma do poeta, facto oblíqua e discretamente indicado pelo pronome *"me"* (6), — o que se observa também em 1598, 30, *"porque o frecheiro cego m'esperava"* – é *"hua alma já tão fraca e tão caída,"* (5), – estado que merece o qualificativo de negativo – a tal ponto que o poeta fica convencido que, embora lhe fosse a sorte favorável, *"por mais alto que a sorte [o] subisse"* (6), qualquer alegria lhe é negada. De teor ainda mais negativo que as quadras são os tercetos; as quadras começam por uma palavra implicitamente negativa, os tercetos começam pelo negativo explícito *"não"* (9) integrado, como nas quadras, numa consideração que se pode chamar de aritmética, na repetição de "quantas" (11), que retoma *"quantas tristes vio tão longa vida"* (4); com efeito, a longa privação de alegria acaba por tirar ao poeta até o gosto do contentamento. O soneto consiste na apreciação dolorosa de o "mal presente" que atinge uma extensão igual à vida toda, o "bem passado" é nulo, e um eventual "bem" futuro, *"algum'hora"* (14), nem concebível, a não ser como espaço de tempo que não pode existir.

Observa-se neste soneto também o emprego do trocadilho, pois o verbo "consentir" é utilizado na acepção de "aceitar" – *"Amor polla ventura consentisse"* (2), e também em *"não tenho para mim que consentisse"* (7) – e de *"permitir"* – *"alegria tão tarde consentida"* (7) em que é legítimo ver uma forma de repetição, como são repetições *"algua hora"* (3,14), *"quantas"* (4,11), como também o é o jogo fonético-semântico entre *"consente"* (12), *"contente"* (14), *"contentamento"* (13), *"vida"* (4,11); assim como as rimas em *–isse* (2,3,5,6). A densidade e expressividade do conjunto são ainda reforçadas pela construção sintáctica. As quadras constituem uma só frase a que responde a frase única dos tercetos, organizada na sequência rimática CDC DCD, sequência que contribui com algo para o sentido do soneto, pois a pontuação (do original) indica como sendo o esquema rimático CDC DCD, ou seja uma inversão. Repete de certo modo a estrutura das quadras. Na sequência ABBA é lícito ver em BB a figura de uma forma encerrada em outra, constituída pelas duas rimas exteriores, AA conforme ao habitual esquema camoniano. E, na sequência das rimas dos tercetos, uma repetição desta figura, já que em CDC a sequência está reduzida necessariamente a duas rimas que,

invertidas em DCD, aparecem com o mesmo valor que a sequência ABBA: a representação ou figura de um destino sem saída.

VI

A configuração que a leitura dos três sonetos aqui examinados revela consiste na reiteração de um conjunto de particularidades estilísticas ao serviço do tratamento de assuntos superficialmente diferentes, a ponto de parecerem não ter relação entre si: a longa fidelidade e a decepção amorosa de Jacob, a parábola do "doce e lascivo passarinho" e a longa infelicidade do poeta que perdeu até o desejo e a capacidade de ser feliz. A organização do vocabulário dos sonetos recorre a figuras, em si banais, como aliás são banais as palavras mesmas de que as figuras se compõem, mas que referem uma situação que ocupa e preocupa o poeta constantemente. Pois através de aparentes diferenças de assunto destes sonetos, percebe-se a permanência do tema do amor, assunto que, por sua natureza, exige e supõe uma relação a dois, o amador e a amada. Supõe também o anelo da permanência, ou seja o tempo como dimensão aberta para a realização do amor perfeito e permanente. Contudo, se o tempo é dimensão aberta à criação é, ao mesmo tempo, aberta à destruição, à possessão e à perda. Resulta daí a percepção e a necessidade duma arquitectura enraizada no conceito da existência de um tempo positivo a que segue, e a que opõe, um tempo negativo em que se inscreve a existência do poeta, e, por extensão, do homem, tempo que se reduz a uma alternância, a sucessão de um "mal presente" a um "bem passado". Ora tal sequência implica um momento intermediário de reconhecimento em que se está e em que se dá conta da permanência ou do seu contrário (que é o assunto do terceiro soneto). O conjunto requer, para a sua expressão, uma retórica adequada, apoiada essencialmente na repetição, (pois o tempo como duração é a repetição infinita de "momentos"), e de todas as suas modulações da dualidade, e da oposição, antítese, o trocadilho, e a predominância da visão negativa. E a expressão desta leitura da existência pede uma forma que seja, simultaneamente, uma e dupla, a que o soneto corresponde particularmente pela divisão binária convencional entre quadras e tercetos. O que dá a esta gramática de construção uma particular unidade e eficácia expressiva é a

presença de modulações fonéticas destinadas a apoiar e a ligar-se ao sentido. Particular interesse merece a sequência rimática: as quadras apresentam-se como uma sequência sem variação sob forma de um dístico encerrado entre duas rimas exteriores, respectivamente o primeiro e o quarto verso da quadra, sequência rimática que não varia, enquanto os tercetos são variáveis: a permanência de forma das quadras permite e provoca a percepção da mudança dos tercetos, e a variação dos tercetos põe em relevo a estabilidade das quadras. Tal é o modelo do soneto autenticamente camoniano.

A DESCRIÇÃO DA AMADA EM CAMÕES, GÔNGORA E QUEVEDO

J. CARLOS QUIROGA DIAZ

É esta uma aproximação temática e de imaginística à poesia amorosa dos autores. Não é propósito premeditado ou primordial a comparação pontilhosa, mas tirar-se-ão conclusões comparativas. Buscamos elementos descritivos da amada especialmente nos sonetos; porém, haverá inevitáveis recorrências a outro tipo de composições. Quase 40 anos separam o nascimento de Camões do de Gôngora, quase 20 o deste e o de Quevedo. Os três altas cimas da lírica (por mais que Camões se celebrou melhor como épico) peninsular/universal, dum período que enraíza no Renascimento e manifesta já o Barroco. Esperamos que o nosso caminhar a tal altura, síntese de passeio mais demorado, seja prudente.

CAMÕES (1524-1580)

Se "na lírica camoniana predomina o tema do amor, cantado em todos os tons"[1] , o objecto desse canto tem interpretação controvertida. E não nos referimos já à identificação da Dama ou Damas a quem o poeta dedicara boa parte dos seus versos, "ponto que já não poderá ser capazmente dilucidado, a menos que surja uma circunstância imprevisível"[2]. Referimo-nos às maneiras

1 MARIA VITALINA LEAL DE MATOS: *Introdução à poesia de Luís de Camões*, Bibliot. Breve, Inst. C.P. Venda Nova – Amadora, 1980, p. 45.

2 Conclusão de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, prefaciador das *Rimas de Luís*

de ver a amada. Há pelo menos duas, que na verdade são duas formas de interpretar o amor em Camões.

Reis Brasil sinalou, inicialmente, a atenção do poeta às qualidades reveladoras da alma da amada, e a não insistência na apresentação da parte física dela, nas descrições de tipo corporal[3]. Vejamos um exemplo recorrido pelo próprio comentarista: a par de lugares comuns da descrição física primariam as qualidades espiritualistas[4]:

> Leda serenidade deleitosa,
> Que representa em terra um paraiso;
> entre rubis e perlas doce riso,
> debaixo d'ouro e neve, cor de rosa;
> presença moderda e graciosa,
> onde ensinando estão despejo e siso
> que se pode por arte e por aviso,
> como por natureza, ser fermosa;
> fala de quem a morte e a vida pende,
> rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
> repouso nela alegre e comedido;
> estas as armas são com que me rende
> e me cativa Amor; mas não que possa
> despojar-me da glória de rendido.
>
> (45/ p. 139)

Os tópicos aparecidos têm sempre fácil explicação, pois "a herança comum de Horácio, Ovídio ou Virgílio, de Petrarca, Sannazzaro ou Bembo,

---

de Camões, Atlântida Editora, 1973, p. LXX. Utilizamos os textos aqui estabelecidos, sem entrar na problemática de atribuição.

3 "Isto conta muito pouco para um poeta interiorista como o nosso, para quem a beleza exterior só tem valor, na medida justa em que é o reflexo duma alma com qualidades capazes de lhe apresentar sentimentos que falem profundamente à sua alma e ao seu coração. Mesmo quando apresenta a parte física, esta é apresentada, quase sempre em sentido metafórico, para fazer ressaltar, mais e mais, as qualidades inerentes à parte espiritual" (REIS BRASIL: *O amor em Camões*, Fundão, 1957[3], p. 65).

4 Depois da cita textual aparecem o número da composição e a página na Edição que utilizamos das *Rimas*, segundo a advertência da nota 2.

além de outros, criou esta espécie de brando ouro amoedado para a circulação entre os poetas quinhentistas"[5]. E entre a usada imaginística gravita, indubitavelmente, o tal perfume espiritualista. Insistindo nessa via da alma podemos chegar à variante mais concreta, a do tão comentado platonismo[6]. O Camões culto de uma época marcada pelo cristianismo e pela prática poética petrarquista, participaria da voga do Neoplatonismo durante o Renascimento. Herdeiro da visão da mulher no amor provençal como ser angélico, e da Beatriz de Dante e da Laura de Petrarca, Camões apresentar-nos-á uma amada "iluminada por uma luz sobrenatural que lhe transfigura as feições carnais"[7]. E para Hernâni Cidade, "Em toda esta doutrina de experiência sensível se sobe à concepção espiritualizadora"[8] ; a mulher individual seria o ponto de partida para uma mulher amada no plano do pensamento.

Admite-se, pois, na olhada do poeta superior interesse pela alma que pelo corpo da mulher amada?. Talvez nem sejaa essa a pergunta... Há que modular o petrarquismo (com antigos antepassados na literatura nacional), o platonismo, e admitir mesmo "certa sexualidade exarcebada"[9] (lembremos o episódio de *Os Lusíadas* da ilha dos Amores, e a écloga *As doce cantilenas que cantavam...*, cantos de amor carnal), fugindo de afirmações totalitárias, pois Camões, pedra de brilhos vários, pode dar desgostos aos críticos. Reis Brasil, depois de falar de espiritualismo no seu primeiro livro citado[10], acaba

5 HERNÂNI CIDADE: *Luís de Camões (O Lírico)*, Livraria Bertrand, Amadora, 4ª ed.; p. 168. Na mesma linha de argumentação sobre tópicos nesta poesia poderíamos aduzir outros exemplos de críticos espanhóis, como Amado Alonso, a quem mais adiante invocaremos a propósito da interpretação estilística.

6 Há algum texto que se cita muitas vezes para documentar o conhecimento da filosofia de Platão por parte de Camões, como o soneto "Transforma-se o amador na cousa amada".

7 ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA e OSCAR LOPES: *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, Porto, 1982[12], p. 333. Mas também se reconhece a seguir uma experiência vivida e cultural de Camões impossível de cingir-se a tais convenções: "E, assim, regista o conflito (e união) entre o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado que consiste só no fino pensamento".

8 Ibidem.

9 Vid. JORGE DE SENA, *Trinta anos de Camões*, Vol. I, Edições 70, 1980, pp. 35-36.

10 Vid. nota 3, pp. 148-9, onde se comentam algumas passagens de "O Amor Interdito" de Arnold Stocker.

por arrumar o conceito de Platonismo, arrumação que se fez definitiva em *Camões e o Platonismo*; mas aqui condena-se mesmo a interpretação puramente espiritualista que antes ele defendera[11]. O certo é que partes corpóreas e partes espirituais da amada preocupam nos versos amatórios de Camões. Reis Brasil acaba por dar-se conta. Demoremo-nos no exemplo dessa "união substancial de alma e corpo" que ele próprio dá, antes de reunir rasgos descritivos gerais; o soneto em castelhano

El vaso reluciente y cristalino,
de Angeles agua clara y olorosa,
de blanca seda ornado y fresca rosa,
ligado com cabellos de oro fino;
bien claro parecía el don divino
labrado por la mano artificiosa
de aquella blanca Ninfa, graciosa
más que el rubio lucero matutino.
Nel vaso vuestro cuerpo se afigura,
raxado de los brandos miembros bellos,
y en el agua vuestra ánima pura;
la seda es la brancura, e los cabellos
son las prisiones, y la ligadura
con que mi libertad fue asida dellos.

(146/p. 189)

Há aqui materiais preciosistas, como haverá em Quevedo e sobretudo em Gôngora; mas seguem o caminho inverso do *crescendo* emocional que

11 "Dizer que Camões amou com **amor puramente espiritual, sem qualquer interesse de tipo carnal** é um erro funesto, erro que prova o desconhecimento da própria natureza humana, erro que nasce de afirmações de quem nunca pensou no sentido daquilo que escreveu sobre o Príncipe dos nossos líricos.
Como querem esses comentadores, esses incautos defensores dum **amor puramente espiritualista**, tentar explicar a tendência do nosso Vate em cantar os olhos, a boca, os cabelos, o andar, o riso, os seios, etc, etc, da sua muito querida, da sua bem-amada? É que essas partes **corpóreas** são partes **espirituais**?... De resto, como poderia Camões caminhar para a sua amada sem a ver, sem a ouvir, sem a sentir?...
Pedimos aos nossos leitores para conterem o riso..." REIS BRASIL, *Camões e o Platonismo*, Livraria Portugal, Lisboa, 1969, p. 44 (a negra é variante tipográfica no original).

traduzimos no Gôngora do soneto "Ya besando unas manos cristalinas", que depois veremos. Um caminho mais complexo e nada rectilíneo; a entrada no primeiro terceto desconcerta a leitura metafórica com a aparição dos termos físicos reais da amada,

v.9 ... cuerpo...
v.10 ...miembros...
v.11 ...ánima...,

já que nas quadras só tínhamos *cabellos* (v.4). Complexo porque então sobrevém a suspeita de que os substantivos tomados por termos imaginários de metáfora são também reais, de que o poeta nos enganou engenhosamente, de que a sua olhada descritiva está contemplando a amada (nas quadras) através do cristal dum vítreo brilhante copo com água e rosas, e recoberto de seda; e ao chegar aos tercetos confessa a perspectiva do seu olhar (*Nel vaso vuestro cuerpo se afigura*, v. 9). Que apareça *cabellos* entre os substantivos referidos ao *vaso*, pode tratar-se da única prova da contemplação simultânea das realidades amada e copo (os cabelos destacam-se da realidade do copo cristalino; ou bem há algo no copo que lembra uma ligadura de cabelos de ouro). Também pode pensar-se na contemplação separada, primeiro do copo brilhante e logo da amada, ou bem no copo reflectida a amada; mas o v. 2 dos tercetos,

Raxado de los blandos miembros bellos,

sugere a transparência do cristal com água que desnha em estria a linha dos membros da amada vista detrás. Talvez não seja assim, talvez só seja esta uma das possibilidades de ver a comparação de dois objectos (amada e copo), que se contemple através do outro quando este outro é transparente. E esta possibilidade, sugerida no soneto, é um mecanismo potenciador da contemplação furtiva da amada (vê-la através dum belo objecto de cristal aquoso, com o qual se confunde), e, em definitiva, é uma virtude mais dos versos de Camões.

Recolhemos agora dados precisos sobre a descrição da amada (como faremos com Gôngora e Quevedo), e logo trataremos de apreender elementos

que inevitavelmente se escapam aqui[12]:

CAMÕES (O código numérico indica:/ Nº do soneto/ Verso/ Página/)

AMADA

- luz que vence o dia /7/4/120/
- na vista de que o mundo tremer deve /7/11/120/
- quem nos fez (fixo) Céu e estrelas /9/14/121/
- minha inimiga /18/4/125/, /86/1/159/
- Presença bela, angélica figura /36/1/134/
- fera humana /41/1/137/
- um puro cristal (que na alma do enamorado) se derretia / por entre vivas rosas e alva neve /42/3-4/137/
- Leda serenidade deleitosa, / que representa em terra um paraíso /45/1-2/139/
- presença moderada e graciosa /45/5/139/
- formosa Dama /56/12/144/
- Gentil planta disposta em seca terra, / lindo fruito de dura mão colhido /69/9-10/151/
- Silvia, Ninfa linda /74/2/153/
- Clara luz da redondeza /75/12/154/
- A vós seu resplandor deu Sol e Lua /76/12/154/
- amena e marchetada /saía, dando ao mundo claridade /81/5-6/157/
- aquela que eu adoro /83/11/158/
- sombra benina /100/9/166/
- Ninfa minha /101/3/167/
- inimiga cruel /115/1/174/
- glória dos olhos, bem do pensamento /115/4/174/
- pérolas, neve, rosa e ouro /117/2/175/
- o excelente/raio do vosso aspecto /137/6-7/185/
- cousa tanto bela/que ela eclipsava a luz do claro dia? /159/10-11/196/

AMOR DA AMADA

- amor ardente /80/7/156/

12 Continuamos a usar a edição citada na nota 2.

- amor tão puro e verdadeiro /86/7/159/

ALMA DA AMADA
- angélica e serena /91/11/162/
- vuestra ánima pura /146/11/189/

BELEÇA DA AMADA
- tão singular esmalte da beleza /75/6/154/

BOCA E DENTES
- rubis e perlas /45/3/139/
- a mor fineza/ de perlas e corais /95/9-10/164/
- perlas preciosas orientais /121/10/177/

BRAÇOS
- blandos miembros bellos /146/10/189/

CABELOS
- fios crespos d'ouro /10/10/121/
- linda cor das tranças belas/mudada de ouro fino em bela prata /16/7-8/124/
- Lindo e subil trançado /23/1/128/
- tranças d'ouro que ligaste,/ que os raios do Sol têm em pouco preço /23/5-6/128/
- ouro /45/4/139/
- ondados fios d´ouro reluzente /95/1/164/
- para fazerdes esse áureo crino,/ onde fostes buscar esse ouro fino?/121/2-3/177/
- cabellos de oro fino /146/4/189/
- cabelos tão formosos /159/8/196/

CORPO
- vulto honesto /142/5/187/

EFEITOS DA AMADA
- (produz efeitos contraditórios no amante) /4/.../118/
- (faz) ver na terra o Paraíso /9/4/121/

FALA
- fala de quem a morte e a vida pende,/rara, suave /45/9-10/139/

FORMOSURA
- é tão doce vossa fermosura /65/12/149/
- peregrina fermosura /86/6/159/
- celeste fermosura /90/12/161/
- Deus a Ele só quis comparar-vos (em formosura) /141/8/187)
- vossa fermosura e vulto honesto /142/5/187/
- soberana fermosura /159/2/196/

FRONTE
- neve /45/4/139/

GESTO
- (de) composição alta e milagrosa /2/13/117/
- alegre, de rosas semeado,/entre as quais se está rindo a Fermosura /36/3-4/134/
- gesto suave e delicado /50/5/141/
- doce e humilde gesto /90/3/161/
- vosso fermoso gesto dentro n'alma (esculpido) /105/14/169/
- vosso fermoso e lindo gesto /142/1/187/

MÃO
- mão bela /95/2/164/

OLHADAS, VISTA DA AMADA
- vista branda e rigorosa /2/10/117/
- bela vista /9/1/121/
- vista soberana /11/1/122/
- áspero desprezo com que olhais /12/10/122/

- vista deleitosa e honesta /24/2/128/
- vossa gentil vista /75/8/154/
- Um mover d'olhos, brando e piadoso /90/1/1161/

OLHOS

- o Minino que d'olhos é privado,/nas mininas dos vossos olhos mora /10/3-4-121/
- belos olhos /11/4/122/
- competem/co Sol em fermosura e claridade /12/1-2/122/
- claros olhos (que escondem o "Frecheiro cego") /14/14/123/
- o lindo ser de vossos olhos belos /17/2/125/
- aqueles olhos tão isentos /18/10/125/
- d'olhos suaves e serenos /32/1/132/
- alteza/ e gravidade de olhos soberanos /35/5-6/134/
- olhos onde tem feito tal mistura/em cristal branco e preto marchetado,/ que vemos já no verde delicado/ não esperança, mas enveja escura /36/5-8/134/
- claros olhos /37/4/135/, 116/1/174/
- delicados olhos me feriam /51/6/142/
- olhos, com que o Sol escurecia /67/5/150/
- As setas traz nos olhos, com que tira /74/12/153/
- Fermosos olhos que na idade nossa/mostrais do Céu certíssimos sinais /91/1-2/162/
- olhos, que vos moveis tão docemente,/em mil divinos raios encendidos /95/5-6/164/
- Dos vossos olhos essa luz Febeia,/esse respeito, de um império dino? /121/5-6/177/
- Olhos fermosos /132/1/182/
- aqueles reais olhos graciosos? /159/4/196/

PELE

- neve /7/13/120/
- la seda es la blancura /146/12/189/

RISO

- doce /9/1/121/, /45/3/139/, /121/11/177/
- riso brando e honesto,/ quasi forçado /90//3/161/
- riso com que a vida dais /91/6/162/
- honesto riso /95/9/164/

ROSTO, FACES

- rosto gentil /7/2/120/
- o vivo lume e o rosto delicado /10/7/121/
- em branca neve nascem rosas /10/9/121/
- frescas rosas /16/6/124/
- face tão fermosa /18/6/125/
- (está-se) nas lindas faces, olhos, boca e testa,/boninas, lírios, rosas debuxando /24/3-4/128/
- debaixo d'ouro e neve, cor de rosa /45/4/139/
- as rosas que seu rosto debuxava /69/6/151/
- rosas /95/3/164/

SEIO

- lindo seio /70/2/151/

VOZ

- lançar ao vento a voz tão docemente/ que fez o ar sereno e sossegado /50/7-8/141/

...OUTRAS QUALIDADES

- brandura, aviso e graça /36/9/134/
- despejo e siso /45/6/139/
- honestidade-graça-aviso-nobreza (de Diana, Vénus, Palas e Juno) /56/13-14/144/
- discrição segura, a confiança /69/5/151/
- confiança tão segura /75/5/154/
- (qualidades de deusas) /76/.../154/
- repouso gravíssimo e modesto /90/6/161/

- pura bondade, manifesto/ indício da alma, limpo e gracioso /90/7-8/161/
- um encolhido ousar; uã brandura;/ um medo sem ter culpa; um ar sereno; um longo e obediente sofrimento /90/9-11/161/
- grã perfeição e gentileza /139/2/186/
- vossa grã desconfiança /143/2/188/

A postura mais objectiva, depois da leitura da Lírica, é que a amada descrita participa da tensão camoniana entre espiritualidade e carnalidade (entre Laura e Vénus)[13]. Mas os dados do percorrido anterior não bastam para suster essa dualidade, marcha poética a dois pés, o do real e o do ideal. O sapato deste último pisa brumosas areias que entrevemos mas não concretamos no índice de elementos descritivos; sabemos que faltam qualidades de difícil apreensão, e que estas vão quedando debaixo do pé do ideal ou que pertencem ao retrato da alma, da espiritualidade. Como naquele exemplo invocado acima, *Leda serenidade deleitosa*, com descrição convencional da beleza da amada e qualidades que se nos escapam do índice de rasgos:

> Presença moderada e graciosa,
> onde ensinando estão *despejo* e *siso*
> que se pode *por arte e por aviso*,
> como *por natureza*, ser *formosa*:
> fala de quem a morte e a vida pende,
> rara, suave; enfim, Senhora, vossa;
> repouso nela alegre e comedido.

13 "Dentro da concepção do mundo em que o nosso poeta se formou, a mulher ora aparecia, em estilo cortês medieval e neoplatónico, como soberana distante ou mensageira dos Céus, ora, de um modo mais naturalista, como presa de caça nos jardins de Vénus. Incapaz de uma síntese propriamente doutrinária, teve Camões génio para nos transmitir, entre os dois pólos da contradição, uma tensão poética bem superior à da simples plangência espiritualista de Petrarca, seu modelo; dá-nos uma idealidade amorosa mais realista nas suas raízes instintivas, uma mais larga realidade idealizada, e até por vezes, como na canção "Manda-me Amor que cante docemente", certos relances fundos de uma possível conversão recíproca entre os dois opostos, um esboço da própria marcha de dois pés, o pé do real e o pé do ideal, o definido e o indefinido, das ânsias em que o amor (como tudo o que é humano) se vai, afinal, constantemente recriando como coisa humana.", ANTÓNIO JOSÉ SARAIVA e OSCAR LOPES, op. cit., p. 336.

por arte e por aviso equivale a "pelos dons do espírito" (siso "gravidade", *despejo* "desafectação"), que o poeta conjunta com as qualidades físicas (por natureza) no ser *formosa* a dama. Conjunção do mesmo tipo esboçaria-se na adjectivação de *Presença*: *moderada e graciosa*. A descrição da *fala*, no terceto, também tem algo de extranatural, que combina com qualidades mais físicas.

Há também traços físicos ou morais de proveniência mitológica que se misturam a picturais ou escultóricos já citados: em *Diversos dons reparte o Céu benino* (56/p. 144), por exemplo, o último terceto:

> que a seu pesar te dão, formosa Dama,
> Diana honestidade, e graça Vénus,
> Palas o aviso seu, Juno a nobreza.

No relativo ao sensualismo na descrição das graças femininas, os versos de Camões não se parecem, "nem nas composições mais influidas de espírito pagão, como a écloga *As duas cantilenas...*" (em que as ninfas em formosa nudez se distraem, em voluptuoso ócio), com versos de poetas contemporâneos como Ronsard[14]. Porém, esta delicadeza não é tomada por Maria Vitalina Leal de Matos como uma forma de atenuar a sugestão erótica dos retratos (op. cit., p.50). Para ela, há textos sobre o amor que expõem uma teoria, um ideal de amor, e outros em que simplesmente se dá conta da experiência e realidade tal como é e não como deveria ser. Nos textos "teóricos" acha dois conceitos de amor: um abrangendo a totalidade das manifestações eróticas, muito marcado de sensualidade (Canto IX d'*Os Lusíadas*, ode *Naquele tempo brando*, e écloga chamada "dos Faunos"); outro depurado e reduzido a manifestações espirituais[15] (ode *Pode um desejo imenso*, elegia *Aquele mover de olhos excelente*, ou a canção *Manda-me Amor que cante docemente*). E nos textos de experiências acha várias vivências: a saudade sentida como carência insuportável, a insatisfação, o desejo

14 "O mais são vagos toques de pincel, uma como alada maneira de aflorar a carne: *O gesto bem talhado, o airoso meneio e a postura, o lindo aspeito, a boca graciosa, o cólo de cristal, o branco peito* ". HERNANI CIDADE, op. cit., p. 191. Também a cita anterior, p. 190.

15 Ademais, tenhamos em conta a possibilidade de um amor real bem individual cuja impossível realização pudera exaltar essa pureza espiritual, como aponta o mesmo Hernâni Cidade (op. cit., p. 211).

violento, o sofrimento, a ilusão (ou construção incansável de fantasias)...

Estas últimas afirmações dão conta dos profundos contrastes e das diversas manifestações presentes nos textos amorosos de Camões (que não compreenderiamos se os colocarmos no mesmo plano todos). É à sua luz que devemos considerar a descrição da amada até aqui perseguida.

Ainda, antes de passar aos outros autores, cabe sinalar um particular canto a uma beleza oriental nas "Endechas a Bárbara escrava", que se opõe à "botticelliana" dos sonetos. A mulher destes versos dista bastante da branca e doirada descrita na restante lírica (constituindo um original e fresco retrato "a cores negras"), se bem nos rasgos não-físicos sim se reconheçam formas intercambiáveis com outras descrições ("leda mansidão / que o siso acompanha", "Presença serena/que a tormenta amansa")[16].

GÔNGORA (1561-1627)

Na apresentação dos sonetos de Gôngora o seu editor[17] adianta que o amor ocupa lugar menos interessante junto a outros temas. Já nos promete um poeta frio, do qual as emoções quase nunca transparecem na sua poesia. Neste jogo de distanciamentos, que lutam com os sentimentos para obter uma obra mais pura e perfeita, entram as descrições como técnica de estilização, limando e pulindo verso a verso, até dar a impressão de estancamento e emoção escondida, de vitrina artificiosamente construída. Vimos em Camões, veremos em Quevedo, que neste sentido há diferenças que separam a Góngora dos outros dois poetas.

Os dados cronológicos correspondentes aos sonetos amorosos situam-nos na primeira época de Gôngora. Em linhas gerais, não são, como adiantámos, muito qualificáveis de amorosos, ainda que sim correspondem ao tema. O problema é a impessoalidade arquetípica dos poemas: frios, puramente descritivos, inspirados em modelos petrarquistas (sobre as fontes

16 Vid. a análise de CLARA CRABBÉ ROCHA, *A Poesia Lírica de Camões – Uma Estética da Sedução*, Ed. Centelha, Coimbra, 1986, pp. 40-42.

17 GÔNGORA, LUÍS DE: *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaié, Madrid, Clásicos Castália, 1969. A esta edição irão referidas todas as alusões aos sonetos, assim como a análise de imaginaria.

tornaremos mais adiante). Sonetos que seguem os tópicos amatórios e trás dos quais pode o leitor imaginar Gôngora ou outra pessoa. Lembremos, neste ponto, que, segundo os seus biógrafos, escreveu muitos versos amorosos a contemplações alheias.

Numa paisagem pastoril predominante é habitual que se nos compare a mulher com as Ninfas. Havia Ninfas em Camões. Mas aqui poucas vezes aparece uma certa emoção. O comum e que maior atenção consegue é a arquitectura, com sonoridade das palavras e contrastes caloríticos. O Gôngora da estruturação e da imaginística que constrói friamente vitrinas reluzentes para emoções pouco identificáveis. Nenhum dos sonetos amorosos se aproxima de longe à paixão transmitida por Lope, Quevedo ou Camões. Há excessiva estilização e, "si tuviéramos que juzgar por los sonetos, nos inclinariamos a afirmar que el poeta nunca estuvo enamorado", diz a Introdução citada (not. 19).

Mas juízos categóricos são arriscados e rebatíveis. Um exemplo (e com ele observaremos já rasgos descritivos da amada), o soneto 60:

Ya besando unas *manos cristalinas*,
ya *anudándome* a un *blanco y liso cuello*,
ya esparciendo por él aquel *cabello*
que Amor sacó entre el *oro de sus minas*,
ya quebrando en aquellas *perlas finas*
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo de cada *labio bello*
purpúreas rosas sin temor de espinas,
estaba, oh claro sol invidioso,
cuando tu luz, hiriéndome los ojos,
mató mi gloria y acabó mi suerte.
Si el cielo ya no es menos poderoso,
porque no den los tuyos más enojos,
rayos, como a tu hijo, te den muerte.

(p. 118)

Talvez seja uma das excepções mais notáveis à linha de frialdade geral sinalada. Até tal ponto que o poema foi inclusive objecto de denúncia e

censura: para o Padre Pineda "Es indecente como lo es el título"[18]. Poderíamos falar de emoção transmitida. Mas não é esse o objecto de comentário central aqui. E respeito a um intento de romper a barreira comparativa, atribuindo à poesia de Gôngora uma potencialidade emocional ao lado dos outros autores, também não é o nosso propósito estabelecer confronto desde este ponto de vista, nem há argumentos para isso. Precisam-se, por vezes, critérios diferentes para cada individualidade creadora[19].

Apesar da imagem paixonal evocada no son. 60, por cima das pulsações emotivas que possa trasladar, estão os rasgos descritivos típicos da amada, conseguidos com uma habitual técnica minuciosa de palavras escolhidas e sonoras, na linha da imaginística petrarquista. Isso não é secundário nem casual (não se dão este tipo de casualidades em Gôngora). Em tal sentido, voltamos à ideia de emoção escondida e fria, impressão global dos sonetos amorosos, edificados com uma série de materiais preciosistas e refinados, um tanto distanciadores.

A descrição nas quadras começa identificando termo real com imaginá-

18 O título na edição de Juán López de Vicuña, em Madrid (*Obras en verso del Homero español*, 1627), é "Al sol porque salió estando con una dama y le fue forzoso dexarla". Deveu formar parte das 37 composições que Gôngora entregou a Pedro Espinosa para as *Flores de poetas ilustres de España*, publicada em 1605 – nas que D. Luís é o autor mais volumosamente representado; isto demonstra a sua fama crescente muito cedo: o primeiro soneto é de 1582, e em 1613 dará a conhecer polemicamente o *Polifemo* e *Soledades*. Provavelmente a censura foi a causa da sua supressão das *Flores* de Espinosa, depois de 1605.

19 Podem servir-nos palavras de Amado Alonso para um leve e único apontamento relacionador com Lope: "el virtuosismo comunicativo y popularista de Lope y el virtuosismo aislador de Gôngora (...), estas dos opuestas tendencias, ¿no se reducen, en su raíz, a dos modelos distintos de poesía, el dramático y el lírico? Lope representa un extremamiento del virtuosismo del dramaturgo con su público, como la poesía de Gôngora es un apuramiento y sublimación de los procedimientos propios del poeta lírico del Renacimiento (...). Gôngora es el poeta de las *Soledades*. Excelsa alma solitaria, que no se da como un Lope, sino que se retrae cada vez más. Alta como la luna, tan ladrada de perros", ALONSO, AMADO: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1977[3], p. 151. Em realidade, Amado Alonso está comentando elogiosamente um livro de Karl Vossler: *Lope de vega y su tiempo*, Biblioteca da Revista de Occidente, Madrid, dezembro de 1933; cp. XIII para comparação com Gôngora; também interessa o XII; justificação do 'desígnio artístico de Gôngora' em p. 126: "el hosco y honrado poeta quiso, por lo menos en sus mejores versos, quedar consigo a solas". Parece que há uma resenha de F. Montesinos na RFE, 1933, 3º.

rio por adjectivação, aparecendo os dois a nível textual. Logo o termo real desaparece e falamos de metáfora pura, não adjectivação:

Quart. I	v.1	*manos*.....(cristal) /"*cristalinas* "/
	v.2	*cuello*.....(coluna delicada) /"*blanco y liso* "/
	vv.3-4	*cabello* .....(ouro)/"*oro de sus minas* ", as minas de Amor /
Quart. II	v.5	(*dentes*)....."*perlas finas* "
	v.8	(*beijos*)....."*purpúreas rosas* "

Mas não é assim completamente: v.2, *anudándome*, leva à comparação descritiva dos abraços (termo real não presente) com "*nudos* " (termo imaginário sugerido pelo verbo). Neste caso a forma verbal amálgama os dois termos num processo activo de descrição: *anundándome* alude à vez ao apertado e veemente (=nó) da sua actitude face a esse *cuello*, e leva implícito também outro rasgo descritivo da amada, os abraços.

Nesse processo de desaparição que leva à metáfora pura na quadra II queremos ver um *crescendo* emocional. Mas não suficiente para fazer esquecer a manipulação tecnicamente controlada da descrição. Gôngora, normalmente, só acompanha um adjectivo ao substantivo: *manos cristalinas, perlas finas, palavras dulces, labio bello, purpúreas rosas.* É uma técnica rápida de descrição, de efeitos imediatos, para caracterizar a dama. Precisão estrita, não comprometida demais num percorrido moroso e próximo ao objecto.

Enfim, nas imagens e tópicos descritivos Gôngora está também dentro da tradição, alimentada na caudalosa fonte do petrarquismo. Onde melhor se comprova é na recolha de dados estatísticos das descrições:

GÔNGORA (O código numérico indica: /Soneto/Verso/Página/).

ALENTO DA AMADA

- humor entre perlas destilado (= dentes) /70/2/128/
- veneno (de Amor) /70/7/128/

AMADA

- templo sagrado /53/1/111/
- la ninfa mia /55/1/113/
- mi pastora soberana /58/5/116/
- ángel fieramente humano /59/12/117/
- (pastora) entre las rubias pastorcillas /62/12/120/
- mi pastora /64/10/122/
- .../67/-/125/ (partes do corpo da dama)
- ninfa cruel /71/13/129/
- rey de las otras, fiera generosa /75/4/133/
- bella desdeñosa /75/5/133/
- (ninfa vestida de leonado) /75/1-55/133/
- zagaleja /77/14/135/
- mi pastora /86/1/144/ (cazadora)
- aurora-sol /88/7-8//146/
- delante quien el sol es un estrella /89/7/147/
- dormida zagaleja /96/11/154/

AMOR DA AMADA

- limpio amor /68/4/126/
- la más ilustre llama /68/4/126/ (que arde no corpo da amada)
- mar de Amor /78/11/136/ (sustenta-se a metáfora em que o Amor é um mar agitado)

BOCA

- pequeña puerta de coral preciado /53/5/111/
- dulce boca /70/1/128/

BEIJOS

- purpúreas rosas /60/8/118/

CABEÇA

- soberbio techo (do templo) /53/9/111/

CABELOS
- cimbrias de oro /53/9/111/
- oro fino /55/6/113/
- oro (das minas de Amor) /60/4/118/
- rubias trenzas /71/10/129/
- de rayos vi tu frente coronada /88/5/147/
- lazos de oro /89/5/147/
- se obscurecia el sol en ellos /89/4/147/, /94/4/152/
- oro /95/4/153/
- ondas rubias /96/3/154/

COLO
- blanco y liso /60/2/118/

CORPO
- gentil muro /53/2/111
- mortal manto /68/2/126/
- cristal de templo santo /68/4/126/ (nele arde a chama de amor)

DEDO
- nácar (...) articulado /95/1/153/

DENTES
- perlas finas /60/5/118/
- perlas /70/2/128/

EFEITOS DA AMADA
- (dar) cuerpo a los vientos y a las piedras alma (cantando) /54/10/112/
- el blanco pie crecer hacia (flores) /55/4/113/
- (su suspiro) el más duro canto enternecicra 58/10/116/
- al llanto y al suspiro (da amada) fue de cera (um coração) /58/14/116/
- deja pisadas sanctas (um rasto de flores) /76/7-8/134/ , /92/9/150/

FACES
- mejillas milagrosas /58/7/116/

- grana /58/4/116/
- frescas rosas /58/2/116/
- de rosicler tiñes la nieve /81/4/139/

FRONTE
- nieve /55/11/113/
- la alba en los blancos lilios de su frente /93/13/151/

GOTA DE SANGUE NO DEDO DA AMADA
- púrpura ilustró menos indïano/ marfil /95/12-13/153/

JUVENTUDE DA AMADA
- Oro no rayó así flamante grana/ como vuestra purpúrea edad ahora... /97/1-2 e seg. /155/

LÁBIOS
- cada labio bello /60/7/118/
- entre un labio y otro colorado /70/6/128/
- cual entre flor y flor /70/8/128/
- rosas (...) aljofaradas y olorosas /70/9-10/128/
- las hojas del clavel (= boca) /96/5/154/
- púrpura /96/10/154/

LÁGRIMAS
- lágrimas hermosas /58/6/116/
- aljofar blanco /58/2/116/
- bordadura de perlas /58/4/116/

MÃOS
- manos cristalinas /603/1/118/, /91/14/149/
- en el cristal de tu divina mano /91/1/149/
- cristales de su bella mano /95/10/153/

MATÉRIA DO CORPO E PERNAS
- blanco nácar y alabastro duro /53/3/111/

OLHADA
- arpón de oro tu mirar sereno /91/6/149/

OLHOS
- claras lumbreras de mirar seguro /53/6/111/
- viriles (folhas de vidro) /53/8/111/
- la vista bella /71/10/129/
- dos arcos /86/14/144/
- dan luz al mundo, quitan luz al cielo /89/10/147/
- divinos ojos /93/14/151/
- una y otra dulce estrella /94/7/152/
- estrellas-soles /97/3-4/155/

PERNAS
- bello cimiento /53/2/111/

PÉS
- blanco pie /81/1/139/
- los blancos pies distinguen de la nieve/ los coturnos que calza esta homicida /86/11/144/
- hermoso pie /92/9/150/

ROSTO
- de su rostro la nieve y la escarlata /56/7/114/

SUSPIRO
- ardiente suspiro /58/10/116/

Bom número das imagens citadas procedem da tradição petrarquista. Quantas vezes se comparou cabelo com ouro, fronte com lírio (pela brancura comum), lábios com cravo, corpo-face-cólo-garganta-braços... com cristal?. Em Gôngora aparecem não só nos sonetos amorosos. Mas também apresenta peculiaridades; fixemo-nos só, sem buscar mais, na descrição da beleza de Tisbe, na Fábula de *Píramo e Tisbe* [20]:

20 DÁMASO ALONSO, *Góngora y el "Polifemo"*, t. II, Gredos, Madrid, 1967, pp. 59-66.

	– testa	"terso marfil"
Quadra 12	– cabelo	"ondas de un sol"
	– olhos	"luz de carbunclos"
Quadra 13	– sobrancelhas	"corvo de süave luto"
Quadra 14	– tez do rosto (cores do rosto)	"luciente cristal lascivo vaso era de claveles y de jazmines confusos"
Quadra 15	– nariz	"blanco almendruco"
Quadra 16	– boca	"rubí"
	– dentes	"perlas y aljófares menudos"
Quadra 17	– pescoço	"cañuto de plata bruñida, bien proporcionado órgano de la voz/ cerbatana del gusto"
Quadra 18	– peitos	"pechugas del Fénix, si lo hubo/ de los jardines de Venús/ pomos eran no maduros"
Quadra 19	– resto do corpo	"mármol" (cujos relevos ou formas, ocultas pela vestimenta, deixariam agraviados os corpos nus das três deusas)

Além da veia petrarquista, alguma imagem empregada pode proceder das associações naturais poéticas, da intuição. Nisso insistiu Dámaso Alonso, nas repetições metafóricas de Gôngora[21]. Não obstante há que ter em conta o tipo especial de poesia a que nos referimos, ao buscar a descrição de Tisbe nela; o mesmo Dámaso alude a isso noutra parte: "(la selección basta) para mostrar el extraño carácter de esta *Fábula*, contada en un estilo chusco en el que el poeta parece burlarse de la erudición, de la tradición poética y, al paso, de su propia poesía. Y, sin enbargo, quien así se burla está usando de todos los empecatados medios estilísticos de que dispone, y también de su vasta

21 Vid. DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, C.S.I.C., 1961, pp. 136-137.

erudición literaria"[22]. Ainda que na descrição de Tisbe há partes vistas com total seriedade (*testa, boca*), há outras, circundantes dessas, nas que o poeta derrama "jocosidades" (diz Dámaso Alonso, e está aludindo ao do *pescoço* que é a "cerbatana del gusto", ou à zombaria do mitológico e poético ao falar dos *peitos* de Tisbe).

A Fábula de *Píramo y Tisbe* parece ser a obra preferida pelo autor. Por isso merece especial atenção para entender Gôngora e o seu mundo poético; por isso deve ter-se em conta como descreve a beleza da dama também aqui: em termos petrarquistas e também variações muito chamativas, ou, se se quer, intuitivas (veja-se quarteto 13, e o aproveitamento final da imagem do arco das sobrancelhas como arco-íris).

No que atinge à descrição da amada, que pode parecer tão intrascendente, tão jogo puro ou exercício, há que ter em conta outro sentido especial da poesia do Barroco, à parte da tintura de melancolia e de angústia: o de divertimento do poeta, um exercício engenhoso e uma possível amostra da sua capacidade criadora. Neste contexto compreende-se o que muitos dos grandes poetas, ou todos, gozassem pondo à prova essa capacidade, escrevendo numerosos sonetos sobre temas às vezes impostos nas Academias da época. Temas como *A una sangría de un pié* (son. 81), *A una dama vestida de leonado* (son. 75) de Gôngora; ou em Quevedo *A Flori que tenía unos claveles entre el cabello rubio, Al temor que Lisi tenía de los truenos...* Tal divertimento é menos evidente na poesia de Camões, onde se apuram a herança do petrarquismo e da lírica provençal (mesmo da galego-portuguesa emparentada com esta última), mas que ainda não se pode chamar barroca. E aqui é onde podemos lembrar oportunamente os anos que separam estes poetas, quase 40 entre Camões e Gôngora, quase 60 entre Camões e Quevedo, entre Renascimento final e Barroco inicial.

Olhemos agora dois sonetos gongorianos: o conhecido 95, curiosa artificiosidade, amoroso, tema galante[23], e parte do 149, não classificado amoroso (tema do *carpe diem*, exortação ao gozo da vida, breve)[24]; servir-nos-

22 DÁMASO ALONSO, em *Góngora y el "Polifemo"*, op. cit., p. 64.

23 Está comentado particularmente em BLECUA, J. MANUEL: "Un soneto de Góngora", numa edição de estudos de vários autores, chamada *El comentario de textos*, Ed. Castalia, 1973[3], pp. 52-61.

24 Também está comentado em óptimo estudo por CARBALLO PICAZO, ALFREDO: "En torno a *Mientras por competir con tu cabello* de Góngora",

-ão para dar os últimos retoques à descrição da amada (ou mulher em geral, já que, por cima desta diferença, Góngora não parece importar-se por distingui-la descritivamente), e confirmar parte do exposto antes de ir a Quevedo. Os sonetos são:

95 (ano 1620):

Prisión del nácar era articulado
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.
Clori, pues, que su dedo apremïado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impacïente,
le redimió del vínculo dorado.
Mas ay, que insidïoso latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe:
púrpura ilustró menos indïano
marfil; invidïosa, sobre nieve
claveles deshojó la Aurora en vano.

(p. 153)

149 (ano 1582):

Mientras por competir por tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

(p. 222)

---

compilação antes citada (nota 23), pp. 62-78.

Os comentaristas advertem que no 95 Gôngora teria escassa vontade de galanteio, com os seus 59 anos (1620), dívidas, e o sentimento de desengano cada vez mais forte; por isso presumem que se escreve em nome de algum galã. Porém, a imaginística preciosista está altamente representada. E isto, um soneto com um tema tão pouco subjectivo, tão de exercício virtuoso, como uma distracção, é suficiente para Blecua explicar o porquê e para quem foi escrito, sem acudir a um amigo: D. Luís não teve que estar esse ano todos os dias com depressão.

Blecua comenta como a quadra começa com *Prisión* e remata com *aprisionado*, ressaltando três prisões: a do dedo de Clóri, a do diamante e a do poeta, preso na tópica rede dos cabelos de ouro, com tanta firmeza como esse *émulo luciente* no ouro do anel. O começo e final encerram a quadra num círculo perfeito, como o anel. Chama a atenção a originalidade do primeiro verso, com o hipérbato e esse era intercalado, esse dedo de nácar articulado. Se *nácar* é um tópico, *nácar articulado* eleva-se acima dele com originalidade.

O 149, sendo anterior, remata num verso afastado já do gozo renascentista[25]. Remata na angústia graduada da aniquilação. Na descrição da dama observa-se o comentado uso da correlação, de forma magistral. Há o triunfo hiperbólico da mulher, no enfrentamento dos dois mundos comparados, a natureza e a formosura da mulher. E há um mesmo número de elementos comparados, na linha da imaginária tradicional: *oro-cabello*, *lilio-frente*, *clavel-labio*, *cristal-cuello*.

Vejamos agora a descrição da beleza de Galatea, oposta à monstruosidade de Polifemo (contraste barroco), na *Fábula* com nome dos dois:

13:

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.
Son una y otra *luminosa estrella*

25 Resulta interessante referir-se ao paralelo com outros sonetos do mesmo tema, em autores como Garcilaso; assim o faz C. Picazo respeito a este e também a Herrera, sendo mesmo mais curioso.

lucientes ojos de sus *blanca pluma* :
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, *cisne de Juno.*

14:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre *lilios cándidos* deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o *púrpura nevada*, o *nieve roja.*
De su frente la *perla* es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en *oro* al *nácar* de su oreja.[26]

Há novidades com respeito à imaginística habitual. A primeira é que *ojos* já não é o plano real e *estrellas* o metafórico: "Gôngora, que se da cuenta intuitivamente del valor lexicalizado de *estrellas*, como del plano real, por onde *ojos* viene a caer como del plano irreal"[27]. Tomando *pluma* como metáfora por *pel*, *ojos* passa a um plano extra-real: *ojos* (= círculos de cores) que se abrem sobre *blanca pluma*, isto é, olhos de pena de ave, não humanos. Dámaso Alonso fala não de inversão da imagem metafórica, senão de ascenso "a um segundo cielo metafórico, como a una metáfora de metáfora" (p. 374).

Na descrição de Galatea não aparecem os elementoas reais de que se parte (os belos olhos e a branca pele). Essa luminosidade colorística foi acumulando qualidades pavonadas e de cisne: Galatea tem as penas brancas como o cisne, e olhos que se abrem nas penas como o pavão; e o pavão é a ave consagrada a Junho, e o cisne a Vénus, e Galatea possui luminosamente os atributos dos dois, explica D. Alonso (se já o resplandecente da sua beleza não nos evoca qualidades do cristal e não preferimos chamá-la cristalino escolho de Neptuno). As palavras do mesmo crítico comentam esta descrição: "Un cuerpo de mujer (...) que en busca de la realidad (...) tanto se aleja de

26 "Fábula de Polifemo y Galatea", na ed. de Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"*, t. III, p. 17.

27 ALONSO, DAMASO: *Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos)*, Gredos, Madrid, 1976 (2ª reimpr.), p. 373.

ella, se divide en una serie de planos, diriamos que esteticamente uniformes, enterizos, porque son, hiperbolicamente, límite de artística depuración de la materia: lo luminoso de la estrella, lo nítido del cristal, la blancura sin tacha del cisne, los círculos, como un iris, del pavo real. La complicación del paisaje establece entrelazadas asociaciones entre estos elementos: un bello cuerpo de mujer es ya en la imaginación del lector un pulular de preciosa matéria radiante, un cosmos de deslumbrante nitidez"[28]. O "pulular de preciosa matéria radiante", em que se transforma o corpo da mulher, dama ou amada gongórica, continua na outra estrofe, com a delícia da cor fundida (*o púrpura nevada o nieve roja*), transtornando os atributos; com a exaltação da testa muito superior à famosa pérola do mar Eritreo ou Roxo, etc... Verbos que D. Alonso qualifica de "bellas criaturas, fraguadas en la exactitud de once sílabas, lujosas o ásperas vislumbres, que han cruzado nuestra imaginación" (op. cit.).

Comprovamos como o que no poeta adolescente era uma análise de elementos de beleza, destacados todos com perfeita correspondência no plano real (lembremos o soneto 149, *ouro = cabelo, lírio = pescoço*, etc.), no autor do *Polifemo* é um entrecruzamento de resplandecentes materiais de beleza, que se incrustam uns nos outros. Essa é a opinião de D. Alonso, nas páginas citadas: o tema da beleza e o tema do amor, desde Petrarca, sofrem no barroquismo um intensificação, "un terrible exacerbamiento, que es como el paso o la propagación a este campo, antes sereno, de los nuevos deseos irreprimibles, de las nuevas fuerzas telúricas que bullían pugnando por aflorar a principios del siglo XVII" (op. cit., p. 392).

28 *Ibidem*, p. 376.

QUEVEDO (1580-1645)

Estatística de imaginaria nos poemas amorosos[29]:

(O código numérico indica: /Nº poema/Verso/Página/).

AMADA

- Hermosísimo invierno de mi vida/ sin estivo calor constante yelo /80/1-2/154/
- Scitia de l'alma que te adora /80/9/155/
- tanto cielo /81/4/155/
- (fantasia) /83/1 e seg. /157/
- Esfera es racional /91/12/169/
- sagrada/región /97/13-14/174/
- (comparável a uma) víbora ardiente /100/1/175/

AMOR DA AMADA

- llama ardiente /79/5/154/ e /92/6/170/
- fuego /79/9/154/ e /101/12/177/
- incendio que es divino /79/11/154/, /92/10/170/ e /94/7/171/
- volcán que en mis venas se derrama /79/12/154/
- red-prisión /85/5/158/
- fantasma /86/5/159/
- flechas (de amor) /89/19/165/
- veneno /100/12/176/

BOCA

- boca hermosa /75/5/151/
- boca soberana /75/12/151/
- clavel /91/8/169/
- diamante /101/10/177/
- ya sonoro clavel, ya clavel sabio /112/14/185/

29 QUEVEDO, FRANCISCO DE: *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Clásicos Castalia, Madrid, 1981. Talvez esta edição não baste para um estudo amplo; mas é suficiente para a análise de imaginaria que fazemos nos poemas amorosos (pp. 147 a 186).

CABELOS

- oro de tu frente /78/8/153/ e /82/1/156/
- rizos doseles /82/8/156/
- crespas hebras, sin ley desenlazadas,/ que un tiempo tuvo entre las manos Midas /91/1-2/169/
- crespa tempestad de oro undoso /94/1/171/
- familia de oro ardiente /101/2/176/
- Rizas en ondas ricas del rey Midas /112/1/185/
- minas ardientes /112/5/185/

CORPO

- Etna, que ardientes nieves atesora /80/11/155/
- vidrio /80/13/155/
- nieve-yelo /81/5/155/
- golfos de luz ardiente y pura /94/2/171/
- eternas jerarquias de virtudes y heroicas perfecciones /96/11/173/

DENTES

- blancas perlas /75/6/151/
- claustro de perlas /112/12/185/

FACES

- púrpura en tiernas flores encendida /80/4/154/
- Rosas a abril y mayo anticipadas /91/5/169/
- incendios de nieve hermosa y fría /107/7/182/

GOTAS DE SANGUE

- púrpura líquida /75/11/151/

LÁBIOS

- (vencedor do) clavel /75/1-2/151/
- rubí /75/4/151/ e /112/13/185/
- rubíes /82/10/156/ e /101/10/177/
- (pronunciam) veneno tirio /107/5/182/ (pelo seu vermelho de púrpura de Tiro)

OLHADA
- (abrasada) /76/2/152/
- luz, dulce y ardiente /76/8/152/
- (dão) muerte hermosa /100/9/176/
- miras con guerra y muerte l'alma mía /107/2/181/
- en donde reina Amor cuanto ella mira /91/13/169/

OLHOS
- luces /76/6/152/
- (são abrasadores) /76/2/152/
- monarcas /76/13/152/
- (um olho:) grande ejemplar y de belleza rara/ tuvo en el sol... /77/3-4/152/
- día /77/9/153/
- en nieve estrellas negras encendidas /91/3/169/
- planetas de animado cielo /91/9/169/
- cristales /93/6/171/
- duplicado ardiente Sirio /107/1/181/
- en uno y otro sol abres el dia /107/3/181/

PALAVRAS
- sonoro yelo /101/11/177/

RISOS, SORRISOS
- relámpagos de púrpura /82/12/156/
- auroras en la risa amanecidas /91/7/169/
- relámpagos de risa carmesíes /101/13/177/

ROSTO
- nieve /80/3/154/ e /91/3/169/
- esfera de luz enriquecida /80/5/155/ (tem por estrela o Sol)
- cerco de la luz resplandeciente /101/3/176/
- (firmamento) /101/5/176/
- día de luz y parto mejorado /101/3/176/

Ainda que aparecem na análise imagens abundantes na linha petrarquista tradicional, em Quevedo não há amostra de ourivesaria tão pormenorizada e frágil como em Gôngora. Há *metáforas ígneas abundantes* (e existem estudos sobre este particular), e outros elementos divergentes a respeito dos outros poetas. Mas, sobretudo, muitos dos poemas amorosos de Quevedo só falam da amada no desabafo do poeta que se dói, sofre, desgarra-se na sua paixão (sonetos 73, 74, 78, 79, etc.). Também *a amada é sonhada*, está presente muitas vezes como um fantasma que produz a dor, causa insónia, é obsessionantemente aludida:

> Amor me ocupa el seso y los sentidos;
> absorto estoy en éxtasi amoroso
> (p. 183)

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía
> (p. 157)

> ¿Qué fantasma, en la noche temerosa,
> el corazón del sueño me desata?
> (p. 159)

Em certa significação, é amada em ocasiões "becqueriana" (se se nos aceita a palavra, que mereceria mais explicação e exemplos, em várias das suas acepções possíveis). Mas sobretudo vê-se um poeta sofredor por essa paixão, dor que talvez impessa uma descrição fria da amada (como fazia Gôngora), dor consequência do amor não correspondido:

> En los claustros de l'alma la herida
> yace callada; (...)
> (p. 182)

> Todo soy ruinas, todo soy destrozos,
> (p. 183)

> Los que ciego me ven de haber llorado
> (p. 170)

Y sin poder consolarme
ausente, y amando firme,

(p. 165)

Mais que atender a descrever a amada, o poeta acode a exprimir a premente angústia e padecer. E mesmo quando a descreve com jogo e habilidade (não preferido por Quevedo, ainda que há exemplos – sonetos 76, 82, etc), ou descreve não afectado pelo desgarrão emocional, aparece o negativo. Exemplo, o soneto *A Flori, que tenía unos clavelos entre el cabello rubio*, poema nessa linha de divertimento compositivo: há crueldade nos cravos, há notas negativas em palavras como *heridas*, *muertes* (ainda sendo *florecidas*), *ensangrientam*, etc., nos quartetos:

Al oro de tu frente unos claveles
veo matizar, cruentos, con heridas;
ellos mueren de amor, y a nuestras vidas
sus amenazes les avisan fieles.
Rúbricas son piadosas y crueles,
joyas facinerosas y advertidas,
pues publicando muertes florecidas,
ensagrientan al sol rizos doseles.

(p. 156)

As estatísticas registam também o jogo de contrários. Os mais manejados são os de *fuego-nieve*, com as variantes possíveis *llanto-ardor*, *llama-hielo*, *fuego-lluvias*, *invierno-verano*, etc.: "*Hermosísimo invierno de mi vida! sin estivo calor constante yelo* " (p. 154). Pode falar-se de petrarquismo: o estilo amoroso petrarquista define-se pela incomunicabilidade do sentimento, e Petrarca insistira até a saciedade na oposição desses contrastes para conceptualizar a experiência do amor. Mas além da herança formal e do jogo intelectualista está o desgarre emotivo, o desengano e a perspectiva barroca.

Que há de especial, então, nesta poesia, se resulta difícil colocar etiquetas e aparecem elementos divergentes do amor cortês, do petrarquismo, e da pura descrição "de ourivesaria"...? Muitas das respostas estão talvez no livro de J.M. Pozuelos Yvancos, do qual citaremos o imprescindível. O crítico discorda da tese de Otis Green, que considera o amor cortês como tema central dos versos amatórios de Quevedo (interessam aqui estes conceitos pelo que

dizem respeito à descrição da mada no amor cortês). Pozuelos, após tratar de delimitar o conceito de "amor cortês", argumenta com palavras que confirmam aquela aludida impressão de poeta que antes de atender a descrever a amada acode a expressar premente angústia e padecer pessoal:

> "El eje de la poesía cortesana es (...) siempre la dama a la que se rinde vasallaje perpétuo. Este situar a la dama en el centro de la actividad poética, característica indiscutible de la lírica cortês, no se da en la lírica de Quevedo ni siquiera en la de sus antecesores inmediatos. Desde la poesía del Petrarca se evolucionó a formas de intimismo y de personalismo por el cual llegó a desplazarse el interés desde el dominio de la señora hacia el lamento aislado del individuo poético amador, en quien llega a centrarse todo el poema, sin que la dama sea siquiera aludida muchas veces"[30].

Com respeito à possibilidade de sensualismo na descrição da amada (lembremos tratar-se de *uma mulher* formosa, percorrida poeticamente parte a parte, amada...), Pozuelos recusa-o usando a argumentação contra a tese de amor cortês em Quevedo. Quando aparece um aparente sensualismo (ex. poema 81: "*¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?/ Sí, pués que sueño fue: que te gozaba*", p. 155), o marco encobridor do sonho salva toda responsabilidade, e justifica o conteúdo sensual (o gozo de Floralba será "mentira"); ou o jogo de contrários citado, próprio do Barroco e frequente em Quevedo, impede a possível união dos elementos (céu/ inferno, neve-gelo/ as minhas chamas, frialdade/ ardor).

Pozuelos tratou de confirmar que a lírica amorosa de Quevedo parte de uma portentosa herança tópico-cultural, operando escasíssimas inovações na macro-estrutura semântica que herda. É dizer, o Quevedo da imaginaria tradicional, com a mesma concepção amorosa tópica dos precedentes. E o sistema expressivo para estes tópicos identifica-se, em geral, com a linguagem petrarquista[31]. A inovação de Quevedo, em termos teóricos, seria "(incor-

30 POZUELOS YVANCOS, JOSÉ MARIA: *El languaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidade de Múrcia, 1979, p. 33.

31 *Ibidem*, p. 16 e seg.; estamos aludindo à Introdução.

porar) una manipulación lingüística original, una verdadera acción desautomatizadora por muy distintas vías, desautomatización en la que se apoya el fundamento último de su *poeticidad*, lo que los formalistas rusos llamaron su *cualidad diferencial* " (p. 17). Assim, não teria uma dívida grande com a tradição em que se insere. Assim, pode escrever a crítica dele: "uno de los más grandes y excelsos poetas amorosos de todos los tiempos, y es aquí, precisamente, por haber sido esa poesía tan cultivada, donde destaca más su originalidad, puesto que contaba con una tradición excelsa, desde Petrarca a Lope de Vega, pasando por Garcilaso y Herrera"[32].

Novidades na descrição da amada? Dito com cautela, sim[33]. No citado livro de Pozuelos achamos numerosos argumentos para observar as "desautomatizações" que Quevedo realiza no concernente às metáforas e imagens descritivas. Renunciamos, nesta aproximação à amada, a percorrer mais minuciosamente as fontes. De todas formas não poderíamos dar conta de todo o que uma boa bibliografia estuda[34] .

As composições amorosas de Quevedo, as iniciais, ainda não havendo segurança cronológica, são seguramente as mais petrarquistas, com os contrários citados saltarilhando desde Petrarca por toda a parte. O poeta conta o seu amor a um rio, a uma fonte, que crescem com o pranto dos seus olhos. Há bifurcações e dualidades conceptuais, parelhas e apenas mostram mais que petrarquismo betado da sombria ou dura expressão quevediana: "estos rasgos últimos, poderosamente invasores, son los que predominam más tarde; pero un análisis termina por descubrir siempre el rastro de las fórmulas petrar-

32 J. M. Blecua na Introdução aos *Poemas escogidos* (nota 29), p. 25.

33 Com a cautela de AMADO ALONSO, por exemplo ("La interpretación estilística de los textos literarios", em *Materia y forma en poesía*, op. cit., p. 100): o que faz esta nova forma dos estudos filológicos é "considerar las fuentes literarias como cosas de abejas y no de cornejas", é dizer, "Averiguar que nueva esencia ha obtenido el poeta con sus viejos materiales ajenos, o contemplar cómo con la nueva forma se refleja la índole poética del autor-deudor con tanta eficacia como con la forma vieja la índole del autor acreedor".

34 remetemo-nos, entre outros, por exemplo a FUCILLA, JOSEPH G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, C.S.I.C. (R.F.E. – Anexo LXXII), Madrid, 1960, pp. 252-257 para Gôngora, pp. 195-209 para Quevedo. Em Gôngora preocupa-se pelas imitações de T. Tasso, de Petrarca, de B. Tasso e de outros italianos (Ariosto, Minturno, Luigi Groto, Sannazaro). E também de Camões. Nas imitações poéticas de Quevedo cita-se T. Tasso, Sannazaro, Petrarca, Groto, etc...

quistas"[35]. Petrarquismo, pois, mas também paixão sombria, de que dá ideia a *gama de cores quentes* aparecidos na estatística; também paixão platónica, em ascensão desde a beleza particular, descrita face ao belo absoluto e eterno, colorindo-a num mundo elementar, nítido e diáfano. Ainda que também um Quevedo, segundo Dámaso, sem a "projecção femínea" de um Lope, mas capaz de carregar-se da paixão amorosa como de um fluido intenso de lampejos em ocasiões deslumbradores[36]. Impõe-se o sentimento à descrição pura da amada que *dói* na voz que canta. Em Gôngora "não dói" quase nunca, e a estátua descrita pelo poeta (que pode ser a sua amada ou a amada de "x") é contemplada com habitual frialdade técnica, ainda que os dois poetas sejam verdadeiros técnicos. Finalmente, na expressão desse sentimento não é infrequente o grito porque não se pode arder "*sin estrépito doliente* " (poema 79) como o lenho. Mesmo o início do soneto104,

> ¡Qué perezosos pies, que entretenidos
> pasos lleva la muerte por mis daños!
> El camino me alargan los engaños
> y en mí se escandalizan los perdidos.
>
> (p. 179)

mais bem parece um poema metafísico. Em Camões também há tal sentimento, mas nunca em Gôngora.

35 ALONSO, DAMASO: "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo", em *Poesía española*, op. cit., p. 509.

36 "Esos chispazos, en Quevedo, son sonetos. Y esto nos explica la paradoja de que no sea Lope, sino Quevedo, el más alto poeta de amor de la literatura española. Digo "el más alto" y no el más fértil, o el más vario, o el más brillantemente vital. Sí, ya sé que esto no se suele decir. Para mí, es evidente. Bastaría el famosísimo soneto del estremecedor final *polvo serán, mas polvo enamorado* " (*Ibidem*, p. 519).

CONCLUSÕES

Na amada vista por C (= Camões) há tradição de amor cortês medieval, há neoplatonismo, e há espiritualismo petrarquesco; e, entre estes polos, e sobretudo nos "textos de experiências" (com raíz na realidade vivencial do poeta), além de imagens que aproveitam muitos tópicos dessas tradições pujantes no seu tempo, há uma amada idealizada com qualidades de difícil apreensão. Isto em geral.

A amada cantada em G (= Gôngora) está distante pelo jogo técnico da estilização que apura os tópicos amatórios, os modelos petrarquistas, sem comprometer-se em emoções transparentes. Toda a atenção está na arquitectura e qualidade preciosistas dos materiais verbais com que constrói. As excepções a essa descrição de mulher pulida do sentimento, à impessoalidade fria do poema, onde se altera por uma vez o distanciamento puramente descritivo, são muito escassas.

Na amada de Q (= Quevedo) ainda perduram imagens abundantes do petrarquismo tradicional, mas sobretudo elimina distância entre poeta e mulher por uma presença subjectiva de angústia e sofrimento causado pela paixão. Também é esta a demonstração da evolução histórica que se deu desde a poesia cortesã e de Petrarca, onde a dama pode já nem ser aludida. C adianta tal evolução em textos (como os "de experiências") com desabafo pessoal, se bem não só a amada o produz.

Os três poetas manipulam tópicos comuns na descrição da amada, com variações particulares e preferências linguísticas próprias (lembremos as fontes comuns em que bebem, mesmo a imitação de C por parte de G, –Vid. nota 34–). Não são muitos os rasgos estritamente coincidentes na amada dos três: *coral* a BOCA, *ouro* e *ondas* os CABELOS (sempre loiros, ainda que não sempre com ondas); *pérolas* invariavelmente para DENTES, *rosa* e *neve* em FACES/ ROSTO; e os OLHOS aparentados com *luz*, com o *Sol* (ainda que se deverá precisar algo mais a respeito dos olhos). Se analisamos agora alguns rasgos poderemos observar que as particularidades descritivas são mais do que as coincidências (tenha-se em conta o *corpus* limitado que manejamos para cada autor[37]:

37 De incluir todos os rasgos descritivos do maior *corpus* possível de cada autor, teríamos uma estatística mais completa que alteraria estas

- AMADA: Coincidem C e G em tratá-la de *ninfa*, *fera* (ainda que G atenua a nota negativa com outra positiva, dando lugar à imagem contraditória: *angel fieramente humano*, *fiera generosa*, *bella desdeñosa*); e em que ela eclipsa ou reduce o Sol a simples estrela. Q, sem coincidências com os outros, apresenta menos imagens, ainda que mais audaciosas.

- AMOR DA AMADA: Nos três há uma nota ígnea para denominá-lo, mas é Q quem se especializa nesse tipo de imagens (*llama*, *fuego*, *incendio*, *volcán*...), que continua nas imagens de FACES e OLHOS-OLHADA sobretudo. Entre C e G também são equivalentes o *puro* e *verdadeiro* do primeiro e o *limpio* do segundo.

- BOCA: Ademais do *coral* nos três, G/ Q compartem *cravo*, C/ Q *rubi*.

- CABELOS: Além de loiros e por vezes ondados nos três, em Q não há tranças (nos outros, ao menos sim uma vez) e insiste-se mais na forma crespa ou rizada do que em C ou G.

- CORPO: C é recatado na alusão directa ao corpo físico, G emprega o que chamaremos *metáforas arquitectónicas* (completadas noutros apartados com *metáforas minerais*, quase sempre matéria preciosa – descontando o ouro constante dos CABELOS–); Q continua a linha audaciosa de imagens com que aludia à AMADA. As metáforas arquitectónicas de G comprendem *templo*, *muro*, *cristal*, completando-se noutros apartados com *arcos* (OLHOS), *teito* (CABEÇA), *porta* (BOCA), *nácar* e *marfil* (DEDO e MATÉRIA CORPORAL), com

---

considerações. Por ex., incluir para G a descrição da beleza de Tisbe (Vid. nota 20), traria aqui aqueles elementos, já antes considerados, de CELHAS, TEZ DO ROSTO, NARIZ, PEITOS..., não presentes na análise dos sonetos e portanto na estatística correspondente. Ou incluir para C a descrição da mulher, nem branca nem doirada, das "Endechas a Bárbara escrava". Mas estas considerações são gerais, e, em qualquer caso, sempre circunscritas ao *corpus* estabelecido.

mais *cristal* e *vidro* (MÃOS e OLHOS), *alabastro duro* (na MATÉRIA DO CORPO e PERNAS), mesmo com *cimiento* (PERNAS). Também há, ainda que mais escassamente, minerais preciosos em Q.

- OLHADA: Nos três aparece a imagem contraditória da olhada branda e à vezes rigorosa, formosa e à vez que mata (formulada originalmente como *arpón de oro tu mirar sereno* em G). Mas a amada de C distingue-se por notas psicológico-espirituais ausentes nos outros: *deleitosa* e *honesta, gentil, piadosa.*

- OLHOS: Nos três há preferência pelas imagens de claridade e de luz que levam a aparentar os olhos com estrelas ou com o Sol. Em Q, o mesmo que destacavam antes as metáforas ígneas (e também há provas delas nos OLHOS), destacam aqui o que chamaremos *metáforas cosmo-celestes e atmosféricas* (*sol, dia, planetas do céu, estrelas, Sírio*), completadas no ROSTO (*esfera de luz, firmamento, dia de luz*), RISO-SORRISO (*relâmpagos, auroras amanecidas*), e noutras partes (na já vista AMADA: *inverno, céu, esfera*). O *preto marchetado com verde* de C e as *estrelas pretas encendidas* de Q são as únicas descrições concretas de cor. Os olhos são altivos e soberanos sobretudo em C.

E particularidades ainda maiores, que correspondem à olhada descritiva individual de cada poeta, são:

C: Atenção, ainda sendo pontual, à ALMA da amada, à BELEZA e FORMOSURA em geral, aos BRAÇOS, à FALA e à VOZ (se bem em Q também aparece uma alusão às PALAVRAS). E presença de numerosos rasgos psicológico-espirituais (Vid. o último apartado da estatística correspondente, OUTRAS QUALIDADES; tenha-se em conta também o particular caso citado de «Endechas a Bárbara escrava»)

G: Atenção, ainda sendo pontual, ao ALENTO, aos BEIJOS, à CABEÇA em conjunto, ao COLO, ao DEDO, à JUVENTUDE DA

AMADA às LÁGRIMAS, às PERNAS, aos PÉS e ao SUSPIRO da amada. E presença importante de metáforas arquitectónicas e de minerais preciosos ou jóias.

Q: Não há atenção, nem pontual, a elementos novos ou diferentes na descrição da mulher (a GOTA DE SANGUE, que podia ser o pormenor não habitual em Q, já está em G, e também como *púrpura*). Destacam as metáforas ígneas e as metáforas cosmo-celestes e atmosféricas.

Na interpretação estilística dos tópicos amatórios, na atenção variável em intensidade e volume de poemas ao tema, não só conta a sensibilidade individual senão também a separação cronológica dos três, a cavalo entre os séculos XVI e XVII, entre Renascimento e Barroco. Em C, precedendo no tempo, não é tão frequente o extremo do puro jogo intrascendente, como exercício distanciado, na descrição da amada, ao que G parece logo mais pronto; o que sim adianta é indícios do jogo de contrários próprio do Barroco posterior,

> Quando se vir com água o fogo arder,
> e misturar co dia a noite escura,
> e a terra se vir naquela altura
> em que se vem os Céus prevalecer;
>
> (C, soneto 135, p. 184)

e indícios da premente angústia pessoal procedente da amada, ou, em todo caso, do amor; mas estes indícios não são objectos poéticos centrais ou únicos na sua poesia. Por isso em C, pode-se dizer, está insinuado algo de tudo, como síntese de tradições e possibilidades das maneiras de ver e sentir a amada. G trará uma pulcra especialização técnica e Q, junto com o apuramento também das mesmas tradições e possibilidades, uma primazia de potência pessoal do sentimento onde o grito não está ausente. As descrições descomprometidas de sentimentos pessoais, as mais puramente descritivas da amada, em proporção ao conjunto amoroso, são mais em G, menos em C e escasssas em Q (o que não quer dizer que não existam). É em G, o de mais pura e fria descrição, onde precisamos rebuscar para achar indícios de paixão,

onde não há grito agudo (o qual faria temer à sua fina cristaleria uma rotura emocional).

Finalmente, há que afirmar a individualidade do conjunto poético de cada autor, se bem algumas das peças da imaginística que usam na descrição da amada poderiam ser permutadas entre eles. Nas amostras recolhidas dos três poetas, há novidades que superam os tipos de descrição literária que já na época de C estavam gastos e eram ridicularizados. Em C acompanhando com densidade de sentidos, com presença de íntimos sentimentos na descrição, com autoconfissão do drama pessoal, e com elementos descritivos psicológico-espirituais. Em G, de maneira inversa, buscando o distanciamento formalmente requintado. E em Q, outra vez e sobretudo, com sentimento e paixão, e com uma manipulação linguística original dos tópicos de sempre.

LITERATURA ORAL E LITERATURA ESCRITA – UM CONFRONTO DE LEITORES

RIA LEMAIRE

INTRODUÇÃO

Nesta contribuição apresentarei uma leitura intertextual de quatro textos da literatura portuguesa[1]. A leitura basear-se-á em teorias sobre oralidade e escrita recentemente elaboradas e cujas implicações poderão, no futuro, modificar o paradigma convencional da ciência da literatura. Confrontarei, em seguida, a minha leitura com a leitura – intertextual e estruturalista – feita dos mesmos textos pelo crítico Carlos Reis, para mostrar a necessidade de uma revisão radical de alguns preceitos, pressupostos e preconceitos que contribuiram para fundar, no século dezanove, a nossa disciplina e continuam quase inabalados até hoje em dia.

UM VILANCETE DE CAMÕES

mote

Descalça vai pera a fonte
Leanor pela verdura;
vai fermosa, e não segura.

---

1 Camões, *Rimas*, Coimbra, 1973 : 55 - 56.
F. R. Lobo, *Poesias*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1955: 169 - 179.
A. Gedeão, *Poesias Completas*, 5ª ed., Lisboa, 1975: 194 - 196.

voltas

Leva na cabeça o pote,
o testo nas mãos de prata
cinta de fina escarlata,
saínho de chamalote;
traz a vasquinha de cote,
mais branca que a neve pura;
vai fermosa , e não segura.

Descobre a touca a garganta,
cabelos d' ouro o trançado,
fita de cor d' encarnado,
tão linda que o mundo espanta;
chove nela graça tanta,
que dá graça à formusura,
vai fermosa, e não segura.

Esta cantiga de Camões, no fundo, não é uma só cantiga, são duas. É que se compõe de um mote alheio, seguido de uma glosa, ou voltas, da mão do próprio autor.

Quem conhece um pouco das tradições orais europeias, sabe que o mote alheio pertence à tradição oral indo-europeia, de origem pré-cristã, cujas reminiscências se encontram até hoje nas tradições orais de todos os povos europeus. As fontes de que dispõem os peritos para interpretar essa literatura oral não são as da historiografia convencional das nossas literaturas que todas partem de um pressuposto – genético e cronológico – diferente, a saber o da literatura *escrita*; escrita desde Homero grego até hoje em dia. São os folkloristas os que, na Europa, coleccionam e estudam as tradições orais.Infelizmente existe um abismo, na nossa tradição acadêmica ocidental, entre os historiadores e teóricos da literatura escrita de um lado e, do outro lado, aqueles peritos – sempre desprezados pela historiografia oficial – que se dedicam às tradições orais.

Porém, desde os *Prolegómenos* de Wolf, publicados em 1792, onde se sublinha o carácter oral dos cantos épicos de Homero, houve sempre na historiografia da literatura escrita, uma corrente subjacente e marginal (izada),

que pede a nossa atenção para uma visão menos monolítica das histórias das literaturas ocidentais. Baseia-se no pressuposto de uma oralidade pré-existente, depois paralela, que teria imprimido o seu cunho na própria literatura escrita. Nos últimos vinte ou trinta anos reanimou-se – principalmente nos Estados Unidos – esse debate ducentenário, projectando uma luz bem diferente sobre o abismo, mantido pelos literatos, entre a literatura escrita e as tradições orais. Trata-se do que se chama o "orality – literacy-debate" e estou a referir-me a teóricos tais como Albert Lord, Erik Havelock, Walter Ong, Ruth Finnegan, Jack Goody e, para a nossa literatura medieval, a Paul Zumthor[2].

Elaboraram a tese de que, até agora, as ciências humanas têm estado dominadas por uma visão unilateral (e por isso mesmo falsa) da génese das nossas literaturas cuja origem, centro e critério pressupõem ter sido a cultura escrita; é o que se poderia chamar o "scriptocentrismo" das ciências humanas. Em vez de interpretar e classificar a partir da escrita, os novos teóricos tomam a cultura oral como ponto de partida das suas reflexões e análises, o que leva à necessidade de reformular os conceitos e conhecimentos convencionais da literatura medieval europeia. Pressupõem nela a existência de duas tradições paralelas que durante séculos se influenciavam reciprocamente. Existia de um lado a tradição oral, autóctone, ainda parcialmente pré-cristã, dos povos europeus, à qual veio se sobrepor uma tradição escrita, alheia, importada e cristã. Os códigos e retórica desta são os de uma élite intelectual que conseguiu impor a sua cultura escrita como superior e única, desprezando e marginalizando os códigos e a retórica das tradições orais, mas também imitando e mutilando-os.

Queria reler agora, baseando-me nesta nova perspectiva, – oralizante – o mote alheio, aproveitado por Camões. Trata-se de um refrão de um género bem conhecido das tradições orais indo-europeias, o da canção de fonte ("chanson d'aube" em francês, "Brunnenlied" em alemão, "fountain song" em

2 No fundo, o debate já foi reanimado graças à tese de Milman Parry que retomou e elaborou as ideias propostas por Wolf em *L' épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, 1928. Infelizmente, M. Parry morreu muito jovem. Quem continuou a sua visão foi Alberto Lord, que depois de decénios de investigações publicou em 1960 *The Singer of Tales*. Para uma bibliografia extensa e bem completa sobre o debate, veja-se J. Miles Foley; *Oral-formulaic Theory and Research - an Introduction and annoted Bibliography*, Garland Reference Library of the Humanities, vol. 400, New York / London, 1985.

inglês). São canções cantadas por mulheres, geralmente jovens, que se dirigiam de manhã, muito cedo, à fonte para buscar água para a comunidade. Cada palavra traz um motivo característico do género:

- o movimento, o dinamismo, sendo que o verbo "vai" ocorre duas vezes em três versos;
- o ir descalça, que denota ao mesmo tempo o sexo do actor de cena;
- o nome da personagem: Leanor;
- o objectivo, a fonte, quer dizer : buscar água;
- a natureza, graças a "verdura" e
- a beleza da mulher: "formosa".

Cada elemento tem tradicionalmente e dentro dos quadros do género, um sentido concreto e ao mesmo tempo simbólico[3]. O simbolismo situa-se na vida sexual, erótica do ser humano e relaciona-se com a procriação. Desde a primeira palavra, "descalça", todos os membros da comunidade, todos os que cantam ou ouvem cantar a canção, sabem de que se trata: dirigir-se, pés descalços, a uma fonte é uma actividade mágica de uma mulher que vai ficar grávida, quer atingir – ou já atingiu – o estado de gravidez. Em holandês, por exemplo, existe uma canção que diz o seguinte:

Daar is een vrouwmaget	Levantou-se cedo
vroeg opgestaan	uma virgo d' algo
en barrevoets door	E, andou, pés descalços,
den dauw gegaan.	pelo orvalho.

Na quinta estrofe a virgo d'algo holandesa revela o objectivo e o resultado da sua iniciativa:

Ik draag er verborgen	Trago oculto,
een kindje zo klein.	um menino tão pequenino.

O verbo "vai" – duas vezes em três versos – é bem expressivo neste sentido; acentua o facto de que é a mulher que toma a iniciativa. É só lembrar

3 Para um estudo comparativo da simbologia das tradições orais indo-europeias, veja-se a obra monumental do musicólogo alemão Werner Danckert, *Symbol, Metapher und Allegorie im Lied der Völker*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn / Bad Godesberg, 1977-78.

os versos iniciais desta cantiga de fonte medieval portuguesa:

Levantou-se a velida, levantou-se a louçana
E vai levar cabelos, na fria fontana.

classificada geralmente no género das cantigas de amigo, género lírico onde o verbo mais frequente é também o verbo "ir"[4].

A fonte é tradicionalmente o lugar onde se encontram os namorados, fonte sagrada, fonte da vida, cujas águas são o símbolo da sexualidade feminina[5]. Ir à fonte combina o sentido concreto - buscar água - com esse sentido erótico-mágico, relacionado com a procriação. A verdura (ou as ervas das cantigas de amigo) orvalhada, onde a mulher põe os pés descalços, possui a força mágica de favorecer a fecundidade da mulher, como revelará uma canção alemã, que começa da seguinte maneira:

Wie über das Gras	Quando nas ervas
über die Wiese	no prado
ein Mädchen nach Wasser geht.	uma moça vai buscar água.

O tema da insegurança da mulher explica-se facilmente no contexto do refrão; tomar uma iniciativa amorosa aberta causa sempre muita insegurança, como sabem ainda todos os homens do nosso século vinte e como sabiam também as mulheres de outrora e aparentemente as do tempo de Camões. Será que ele já chegou? Será que ele vai fazer o que ela quer que faça? Será que o ritual erótico-mágico que os dois cumprem terá (ou talvez já tivesse) o efeito desejado?

A glosa camoniana repete e reforça a impressão básica duma mulher activa, que tomou uma iniciativa e que quer realizar os seus objectivos eróticos. Camões repete duas vezes ainda o verbo "vai" e acrescenta dois verbos

4 Veja R. Lemaire, *Passions et Positions - contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique en langues romanes*, Rodopi, Amsterdam, 1988: 104-125.

5 Para o simbolismo da fonte e da água na Península Ibérica, veja-se por exemplo E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970: 241-277 ou José Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, V. Lisboa, 1967: 124-140.

bem expressivos, cuja sucessão em si já reforça a impressão de movimento deliberado. São "leva" e "traz", sugerindo pela sua própria sucessão a ideia de um movimento progressivo. Observemos também que Camões não diz: "tem na cabeça o pote", nem "veste a vasquinha", mas escolheu dois verbos que combinam com a sugestão básica da cantiga que é a de um movimento que se dirige direito aos seus fins[6].

A glosa traz vários novos elementos do mundo arcaico europeu, tais como o pote levado na cabeça, símbolo da força procriadora da mulher e o de trazer "o testo nas mãos", como maneira de dizer simbolicamente – pelo pote que ela abriu – ao namorado o seu consentimento e desejo[7].

Ocorrem também nas voltas elementos do vestuário feminino tradicional que se relacionam com a sexualidade feminina e a sua força procriadora. São a cinta, a saia, a vasquinha, a touca e as fitas. Lembremos mais uma vez as cantigas de amigo medievais e sobretudo uma atribuída a Pero Gonçalvez Porto Carreira (CCLX na edição de J.J. Nunes):

Par Deus, coitada vivo:
pois non ven, meu amigo:
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
Non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m' eu leda semelho,
non me sei dar conselho;

6 Esta observação já foi feita por M. de Lourdes Belchior em *Itinerário Poético de Rodrigues Lobo* (1958: 75) a respeito do verso "leva na mão a rodilha" na "Écloga dos Vaqueiros" de Lobo.

7 Uma reminiscência longínqua deste simbolismo se trai numa expressão que se encontra até hoje em dia no interior do Brasil: "Ela está de pote", o que quer dizer que a mulher está grávida.

amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas doas mui belas,
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingerei.

A cantiga reúne cinta, touca e fita como prendas que os namorados entregavam, um ao outro, solenemente, antes de procederem à união sexual e que depois vestiam ou "cingiam" como sinais da iniciação e do acto cumpridos. A saia, e sobretudo o seu comprimento desigual (cada vez mais curta pela diante e mais comprida por trás), é o sinal, tanto concreto como simbólico, da gravidez. A vasquinha bem apertadinha, por sua vez, é o símbolo da virgindade; a vasquinha rasgada o da perda daquela virgindade, como dizem abertamente muitas canções populares e misteriosamente esta variante portuguesa:

Fostes, filha, eno bailar
e rompestes i o brial:
poil-o cervo i ven,
esta fonte seguide-a ben
poil-o cervo i ven

(Nunes, CCCCXVIII)

É importante notar também que a cinta e a fita são vermelhas – escarlata e encarnado – quer dizer de um vermelho vivo, opondo-se assim a duas alusões à cor branca, ela também intensamente branca, nas "mãos de prata" e em "mais branca que a neve pura". Essas duas expressões constituem uma contaminação e um encarecimento – camonianos – de uma expressão muito frequente da cantiga popular, que é a expressão "branca como a neve"; "sneeuwwitte handen" em holandês, "schneeweisze Hände" em alemão:

Er nam sie bei ihrer	Ele tomou a sua mão
schneeweiszen Hand	branca como a neve
Er füret sie durch	Ele a conduziu através
den grünen Wald.	da floresta verde.

A combinação de duas cores – branca e vermelha – colocadas as duas no corpo da mulher, constitui uma alusão simbólica ao estado, à fase da vida em que ela está. O branco é a cor da jovem inocente, virgem; o vermelho a do líbido masculino, das primeiras experiências da sexualidade e da paixão. Assim se torna compreensível a insegurança da jovem mulher; vai começar, ou já começou, a sua iniciação à vida sexual; está numa fase de transição entre menina e mulher, o que dá uma insegurança muito grande.

Lendo o vilancete de Camões a partir de uma perspectiva "oralizante", podemos concluir que o poeta quinhentista ainda conhecia a fundo a tradição oral da canção da fonte e que possuía todos os códigos do género, mostrando-se capaz de imitá-los à perfeição para emitir mensagens erótico-mágicas que são as mensagens tradicionais da literatura oral europeia.

Porém ao mesmo tempo, ele se mostra diferente e introduz elementos inovadores que traem a influência da retórica escrita, clássica e renascentista. São sobretudo encarecimentos, tais como o da expressão "branca como a neve" que se tranforma em "mais branca que a neve pura". A mesma observação vale para a apresentação de outro tema frequente da cantiga da fonte, o da beleza da mulher[8], encarecida de várias maneiras na terceira estrofe. Mas podemos concluir que a introdução desses elementos que pertencem a uma tradição alheia, escrita, não alterou em nada a mensagem erótico-mágica emitida pela cantiga de fonte das tradições orais.

8 Lembremos que a cantiga de amigo medieval tem 6 sinónimos para apresentar o tema da beleza da mulher e observemos que, contrariamente ao que fez Camões, o tema não vem acompanhado de encarecimentos, nem complementos, nem hipérboles (Lemaire 1988: 94-99).

UMA CANTIGA DE RODRIGUES LOBO

O poeta seiscentista, Rodrigues Lobo, intercalou a sua cantiga na Écloga dos Vaqueiros, onde funciona como retrato de Leonor, feito por Lereno.

Cantiga

Descalça vai para a fonte
Leanor pela verdura:
Vai fermosa e não segura.

A talha leva pedrada,
Pucarinho de feição,
Saia cor de limão,
Beatilha soqueixada;
Cantando, de madrugada
Pisa as flores na verdura:
Vai fermosa e não segura.

Leva na mão a rodilha,
Feita da sua toalha;
Com uma sustenta a talha,
Ergue com outra a fraldilha;
Mostra os pés, por maravilha,
Que a neve deixam escura:
Vai fermosa e não segura.

As flores, por onde passa,
Se o pé lhe acerta de pôr,
Ficam, de inveja, sem cor,
E, de vergonha, com graça;
Qualquer pegada que faça
Faz florescer a verdura:
Vai fermosa e não segura.

Não na ver o Sol lhe val,
Por não ter novo inimigo,
Mas ela corre perigo
Se na fonte se ve tal;
Descuidada deste mal,
Vai fermosa e não segura.

A cantiga de Lobo evoca inicialmente o mesmo quadro que a de Camões. Acentua como esta o dinamismo da mulher, repetindo em cada volta o verbo "vai" do mote, retomando o tão expressivo "leva" camoniano e acrescentando verbos de movimento tais como "pisa" e "passa". Enumera atributos muito parecidos, por exemplo a talha / pucarinho, a saia e a touca. O poeta introduz outros elementos ainda, vindos do género da cantiga da fonte da tradição oral, a saber o ir "cantando" e "de madrugada", alusão directa ao facto de a ida à fonte se fazer de manhã, muito cedo. Compare-se essa expressão com o seguinte verso de uma canção de fonte portuguesa: "Levou-se a velida, levou-se a louçana" ou o "Main se leva bele Aelis", pelo qual começam tantas variantes da canção de fonte francesa.

Outro motivo característico encontra-se na terceira volta: "Qualquer pegada que faça / faz florescer a verdura". Os dois versos lembram o seguinte "Brunnenlied" alemão:

Es blüht das Grün wo du	Floresce a verdura por onde
vorübergehst.	tu passas.
Wohin dein Fusz tritt,	Lá onde pisa o teu pé,
da beginnt's zu sprieszen.	ela começa a brotar.
(Danckert: 851)	

Porém, Maria de Lourdes Belchior já apontou no cotejo que ela faz das cantigas de Camões e de Lobo, que "o facto de este se atrever a glosar o mesmo mote que Camões glosara, manifesta intenção de despique e consciência das possibilidades próprias ..." (1958: 165). Essa intenção de despique manifesta-se por exemplo nos encarecimentos, onde se revela uma intensificação nítida. Da expressão "branca como a neve", Camões passou a "mais branca que a neve pura", que Lobo transforma em "que a neve deixam

escura". A mesma intenção manifesta-se no aumento de pormenores, já sublinhado por Belchior, ao notar que, comparado a Camões "a capacidade de atenção ao concreto evolui, em Rodrigues Lobo, no sentido do descritivo, do pitoresco..." (1958: 164). Lembremos a talha "pedrada", o pucarinho "de feição", a rodilha "feita de sua toalha"etc[9].

Ao examinarmos a cantiga de Lobo do ponto de vista da tradição oral e de sua simbologia convencional, descobrimos que o despique é na verdade muito mais incisivo ainda. O branco versus vermelho foi substituido por um par de cores menos antitéticas e assim se perdeu a antítese que representava simbolicamente o período da iniciação à sexualidade.

A relação da personagem feminina com a natureza mudou igualmente. Da confiança na sua força vital que fecunda e beneficia, a Leanor de Lobo passou a uma experiência bem diferente. A natureza, devido aos encarecimentos na sua apresentação, tranforma-se em rival da jovem; as flores ficam com inveja e vergonha; ambos sentimentos que contêm muitos aspectos negativos. Anunciados desde a segunda estrofe ("deixar a neve escura"), esses sentimentos negativos culminam na quarta estrofe, onde a natureza, personificada no Sol e na fonte, se mostra radicalmente inimiga. Sumiu o objectivo tradicional da ida à fonte, ou desviou-se para o segundo plano, substituido por outro, resumido por Belchior da seguinte maneira: "...e se Leonor se assomar a uma fonte, corre o risco de perder-se, como Narciso" (1958:166)[10].

Resumindo, podemos concluir que apesar de tantos paralelos entre as

9 É interessante notar aqui o paralelo com certas características da literatura oral. Nela, os géneros praticados pelas mulheres se caracterizam por uma tendência de reduzir a expressão ao essencial, ao concreto / simbólico funcional, ao passo que os géneros masculinos traem o prazer do pormenor, do pitoresco, da descrição do detalhe supérfluo (I. Katona, "Reminiscences of Primitive Divisions of Labor between Sexes and Age Groups in the Peasant Folklore of Modern Times", Diamond S. ed., *Towards a Marxist Anthropology*, Den Haag, Mouton, 1978: 377-383). Com efeito, trata-se, nos casos das cantigas de Camões e Lobo, de dois poetas masculinos que imitam e glosam uma cantiga de mulher.

10 Neste sentido, é preciso discordar radicalmente com Reis que na já referida análise estructural, exclui a cantiga de Lobo, alegando que "inspirando-se no mesmo mote, não submete no entanto, o texto camoniano a uma tranformação tão evidente como a que é processada no de Gedeão" (1985: 304).

cantigas de Camões e de Lobo, o que houve na verdade é uma subversão da mensagem tradicional da cantiga de fonte: de mensagem e perspectiva de vida nova, passou a ser um presságio ou risco de morte[11].

Por isso, o verso "vai fermosa e não segura" exige nas duas cantigas duas leituras diferentes. Na primeira se ouve a insegurança da mulher que passa por uma fase de iniciação sexual e erótica; na segunda se insinua o risco da auto-contemplação, a qual, como sabemos graças ao exemplo que nos deu Narciso, só pode levar à morte.

Porém, se essa for a mensagem da cantiga de Lobo, o leitor não compreende muito bem o sentido dos dois últimos versos: "Descuidada deste mal / Vai fermosa e não segura". Ou será que a cantiga do poeta seiscentista Lobo perdeu a homogeneidade que ela tinha ainda no imaginário do poeta quinhentista Camões? Parece que Lobo, ao misturar muito mais do que fez Camões, os códigos de duas retóricas diferentes (e em vários sentidos opostas), compôs nova cantiga, cheia de ambiguidades e até de contradições. Emite de um lado a mensagem tradicional da cantiga da fonte; a de vida nova, gerada numa natureza cooperante e amiga. Essa mensagem permanece viva (para quem conhece os códigos da retórica da tradição oral) debaixo das aparências cultas, causadas pela utilização, por um poeta culto, de elementos temáticos e retóricos da literatura escrita: o da auto-contemplação, da morte por causa dela, o da natureza inimiga.

UM POEMA DE ANTÓNIO GEDEÃO

No espaço intertextual gerado "pelo processo de absorção e tranformação mais ou menos radical de múltiplos textos" (Reis 1981: 128), surgiu no século XX o poeta Gedeão com o "Poema da auto-estrada".

---

11 Lembremos que a diferença radical entre essas duas mensagens é exactamente a que existe entre as duas concepções do amor características do mundo ocidental:
– a que associa o amor com a vida nas tradições orais.
- a que associa o amor com a morte nas tradições escritas.
Cf. Denis de Rougemont, *L' amour et l' occident*, Paris, 1939.

Poema da auto-estrada

Voando vai para a praia
Leonor na estrada preta.
Vai na brasa, de lambreta.

Leva calções de pirata,
vermelho de alizarina,
modelando a coxa fina
de impaciente nervura.
Como guache lustroso,
amarelo de indranteno,
blusinha de terileno
desfraldada na cintura.

Fuge, fuge, Leonoreta.
Vai na brasa de lambreta.

Agarrada ao companheiro
na volúpia da escapada,
pincha no banco traseiro
em cada volta da estrada.
Grita de medo fingido,
que o receio não é com ela,
mas por amor e cautela
abraça-o pela cintura.
Vai ditosa, e bem segura.

Como um rasgão na paisagem
corta a lambreta afiada,
engole as bermas da estrada
e a rumorosa folhagem.
Urrando, estremece a terra,
bramir de rinoceronte,
enfia pelo horizonte,
como um punhal que se enterra.

Tudo foge à sua volta,
o céu, as nuvens, as casas,
e com os bramidos que solta
lembra um demónio com asas.
Na confusão dos sentidos,
já nem percebe Leonor,
se o que lhe chega aos ouvidos
são ecos de amor perdidos,
se rugidos do motor.

Fuge, fuge, Leonoreta.
Vai na brasa, de lambreta.

António Gedeão

Uma primeira leitura "intertextualizada" do mote de Gedeão, conduz à mensagem básica de outrora: trata-se de uma mulher que vai sózinha, consciente e deliberada, a um objectivo bem definido: "vai"... "para"... "Leonor". Salientemos ao mesmo tempo as diferenças no objectivo (fonte e praia), na velocidade de movimento da mulher (ir a pé e voar de lambreta) e na cor da paisagem (verde e preta). Como Carlos Reis, que fez uma comparação estruturalista dos textos de Camões e de Gedeão, podemos concluir que se esboçam dois "cenários francamente distintos: o campesino no primeiro texto (...), de vivência moderno no segundo" (1981: 308).

A primeira "volta" de Gedeão dedica-se, como as de Camões e de Lobo, à descrição do vestuário da personagem feminina. Gedeão imita o uso expressivo do verbo "levar" em "leva calções de pirata". O gosto do descritivo, do pitoresco (já mais forte em Lobo) expande-se mais ainda em Gedeão. Introduz além de elementos de vestuário (calções e blusinha) e de cores (vermelho e amarelo), complementos característicos da civilização ocidental do século vinte, tais como "alizarina", "indantreno" e "terileno".

É divertido notar como o poeta, ao aproveitar a comunicação intertextual, mostra a mudança na acentuação de funções eróticas do vestuário e corpo femininos:

Camões	Gedeão
- saia ampla	- calções apertados
- vasquinha apertada	- blusinha ampla
- cinta	- cintura
- garganta descoberta	- coxa fina

O refrecão irregular, ao retomar o mote, reforça a impressão básica deixada pelo mote. Ao "vai" do primeiro e do terceiro verso iniciais, correspondem aqui três verbos, a saber "fuge" (duas vezes) e "vai".

Para quem entrou no jogo da leitura "intertextualizante", a segunda volta traz um elemento totalmente inesperado pela introdução do companheiro (o objectivo implícito, mas ausente em Camões e Lobo). Só se fazem nesta estrofe, duas alusões à presença dele (em "agarrada ao companheiro" e em "abraça-o pela cintura"), mas elas transformam completamente o quadro e a imagem sugeridos até agora pela leitura intertextual. É o companheiro que conduz a lambreta e Leonor "pincha no banco traseiro". Esta segunda estrofe obriga o leitor a reler o mote inicial e a se dar conta do facto de que a imagem evocada no mote é radicalmente diferente da de Camões. Leonor não "vai"; ela é levada. Ela não conduz, mas é conduzida. Sumiu a Leonor independente de Camões, a que se dirigia sózinha e deliberada ao seu objectivo.

Esta Leonor – contemporânea nossa – é uma mulher dependente – "Leonoreta" com diminutivo – que é levada a um objectivo que ela não escolhe e cuja realização não depende da actividade, do movimento dela. O poeta acentua ainda essa dependência pela inversão da ordem das palavras no ínicio da segunda volta. Põe em relevo o verbo "agarrada", reminiscência longínqua da inversão pela qual começa o vilancete de Camões: "Descalça vai...".

Gedeão joga também com a dupla "leva" e "traz"; tão expressiva em Camões. Lembremos que o verbo "leva" introduzia, em Camões, a actividade social da jovem (buscar água para a comunidade) e vinha em primeiro lugar. Em seguida vinha o verbo "traz" para apresentar o traje dela. Gedeão inverte a ordem; vem em primeiro lugar o vestuário, trazido pelo verbo "levar". É só a partir da segunda volta que Gedeão elabora o tema das actividades da mulher, a saber: pinchar, gritar, fingir e abraçar. Gedeão substituiu a função social da

mulher por tarefas que se situam fora do contexto da vida social. O "Fuge, fuge..." do refrão é altamente expressivo nesse sentido.

O último verso da estrofe que enumera as actividades da jovem soa como um despique ou um desafio:

Vai ditosa e bem segura.

lançado contra o refrão escolhido por Camões:

Vai fermosa e não segura

A última volta descreve outro actante ainda; é a lambreta. O poeta foca a sua velocidade, apresentada como se fosse uma agressão contra a natureza. Os verbos (corta, engole, estremece e enfia) e substantivos (rasgão e punhal) sublinham a relação destrutiva, violenta, mantida pelos actantes com a natureza. Evoca-se desta maneira um movimento que não pertence mais de maneira nenhuma a Leonor e cujo ritmo lhe faz perder tanto o contacto com o mundo como, finalmente, a cabeça.

LEITURA INTERTEXTUAL E MENSAGEM

Antes de passarmos ao confronto da minha leitura "oralizante" com a de Carlos Reis, queria resumir os elementos da minha análise, organizando-os em torno de uma pergunta característica da semiótica, a saber: quais são os códigos (subjacentes aos textos) para o comportamento da personagem principal e quais são as mensagens emitidas pelos textos, relativos a esse comportamento?

Trata-se de uma pergunta muito interessante, sobretudo para quem quer colocá-la dentro dos quadros do debate sobre oralidade e escrita. É que as tradições orais europeias conheciam uma divisão do trabalho cultural / literário entre os sexos[12], praticando cada sexo géneros diferentes, cujos temas,

12 Este facto elementar na ciência do folklore, levanta uma série de perguntas a respeito da tradição escrita ocidental, com a sua convicção básica que "homo sapiens" é exclusivamente masculino e onde não existem mais

motivos, concepções da vida, do amor, da natureza divergiam consideravelmente.

Além disso existiam sempre imitações, recriações de géneros, pertencentes a um sexo pelo outro, sendo os textos em tais casos adaptados à retórica e ao imaginário do sexo que imitava. Esta constatação leva-nos a uma pergunta intrigante que é a seguinte: Quais são as mensagens para o comportamento da personagem principal da cantiga de fonte tradicional, quer dizer cantada pela própria mulher? E... o que é que acontece quando essas canções são imitadas pelo outro sexo e dentro dos quadros de uma tradição diferente: a da escrita?

A canção de fonte de tradição oral e as voltas do ouvinte / "leitor" quinhentista, Camões, ensinam à jovem que ela tem de cumprir a sua tarefa na comunidade e assumir a sua sexualidade como força procriadora. Aconselham um comportamento activo, dinâmico; por insegura que a jovem possa sentir-se, ela tem que tomar iniciativas e cumprir os ritos erótico-mágicos.E mostram-lhe um adjuvante poderoso; é a natureza, cuja força mágica favorecerá a iniciativa e significa uma promessa de vida nova.

Rodrigues Lobo – leitor seiscentista de Camões – misturou os códigos das culturas oral e escrita, ao emitir mensagens que de um lado são ainda as da tradição oral, mas ao mesmo tempo propagam um comportamento diferente, que se caracteriza pela desconfiança perante uma natureza transformada em oponente que pode dar a morte.

A leitura intertextual por Gedeão[13] – leitor novecentista de Camões - trouxe, por sua vez, outro código ainda. Ao sugerir que a insegurança da mulher se tranformará em felicidade, se ela "fugir" das tarefas sociais e se deixar levar por um homem a um objectivo e segundo um ritmo realizados por ele, Gedeão criou a imagem de uma protagonista cujo comportamento se caracteriza pela dependência, a ausência de auto-determinação e a perda do controle do próprio movimento, do corpo e dos sentidos.

---

géneros femininos.

13 É preciso, talvez, sublinhar mais uma vez aqui que se trata de uma leitura intertextual do poema de Gedeão, quer dizer de uma análise do leitor Gedeão, e que não pretendemos colocar o poema dentro do contexto da obra do emissor / escritor Gedeão.

A LEITURA POR UM CRÍTICO LITERÁRIO

Em *Técnicas de Análise Textual* (1981: 302-310) o teórico Carlos Reis faz uma leitura intertextual dos poemas de Camões e Gedeão. Observemos que esse novo leitor se coloca numa posição bem especial; pretende ser um leitor que não entra no jogo da comunicação intertextual. Apresenta a sua leitura como um modelo " de análise estrutural da poesia lírica" cujo objectivo é " a avaliação qualitativa dos textos".

A análise dada por esse novo leitor concentra-se no "aproveitamento do tema da mulher na sua relação com o mundo", tema que "se fragmenta em unidades subtemáticas que apontam para sentidos divergentes". Em seguida, Reis estrutura essas divergências numa série de dicotomias que se resumem e esquematizam da seguinte maneira:

Camões	**Gedeão**
- bucolismo clássico	- modernidade excitada
- locus amoenus	- locus horrendus
- inocência	- sensualidade conscientemente assumida
- isolamento	- convivência
- estatismo	- dinamismo
- serenidade	- perturbação
- equilibrada harmonia	- vida conturbada

Retomando agora os pressupostos da minha leitura (oralizante, semiótica, especificada segundo os sexos, tanto o do falante / poeta, como o da personagem e o do leitor), torna-se fácil detectar quais foram os pressupostos implícitos da leitura intertextual do leitor Reis.

Os termos "bucolismo clássico" e "locus amoenus" pertencem àquela concepção da natureza que é característica da literatura escrita e da retórica em que se baseia. Nessa retórica originalmente greco-latina, depois cristianizada, o "locus amoenus"[14] é o conceito básico para indicar a natureza-objecto, im-

14 Cf. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,*

potente e inofensiva e mero quadro idílico e idealizado das actividades humanas. Implica a negação radical do que foi a concepção mágica da natureza dos povos pré-cristãos e, negando-a, oculta o sentido profundo, mágico das actividades da protagonista e neutraliza a sua convivência íntima com a natureza.

As expressões "inocência" e "isolamento", aplicadas à Leonor quinhentista, revelam as consequências desta concepção da natureza para a nossa compreensão do papel da protagonista. "Ex-screvem" (cf. o inglês "writing out of history") da história a mulher sexualmente activa; a que assume conscientemente a sua sexualidade, para inscrever nela uma mulher inocente e passiva. Assim, a cantiga integra-se perfeitamente numa das dicotomias básicas das ciências humanas, que é a que opõe o ser humano masculino e activo – homo sapiens – ao ser humano feminino e passivo.

E como legitimar a qualificação de "isolamento" para dizer a situação da jovem que se dirige ansiosamente ao lugar onde vai encontrar o namorado, se não for dentro do mesmo discurso da literatura escrita, onde, desde a Idade Média, os homens têm inscrito aquele tópico / sonho do encontro, na natureza, com uma mulher desconhecida, bonita, jovem (de preferência virgem), inocente, inexperiente e indefesa?

O esforço de alterar o dinamismo da mulher em passividade, se torna evidente para quem compara o número de verbos de movimento nos dois poemas. Camões usou 6 verbos de movimento – autônomo – em 17 versos. Essa proporção (1: 3) é qualificada pelo crítico de "estatismo". O poema de Gedeão contêm 11 verbos de movimento – dependente – em 41 versos; proporção de (1: 4), que o crítico apresenta como "dinamismo".

É com certa perplexidade que o leitor "oralizante" se confronta finalmente com sensações tais como "serenidade" e "equilibrada harmonia", projectadas numa cantiga, cujos versos contêm tantos verbos de movimento e repetem três vezes que a protagonista vai "não segura".

1948: 202-209.

CONCLUSÃO

A historiografia convencional da literatura ocidental baseia-se globalmente nos dois polos emissor / escritor e obra. Tem dedicado muito menos atenção aos dois outros polos do fenómeno literário: o leitor e o contexto.

Nesta contribuição tentei demonstrar a importância de um questionamento fundamental do papel do receptor / leitor, tanto no processo da constituição das obras literárias, como no da sua interpretação, na teorização e, finalmente, na sua historiografia.

Tornou-se claro que a perspectiva do leitor obriga a repensar e repôr em questão radicalmente o funcionamento dos métodos e teorias vigentes, sendo que o exemplo da leitura feita pelo crítico Carlos Reis nos ensina que esses métodos e teorias podem ser utilizados para ocultar mensagens pouco conformes às convicções estabelecidas e para inscrever nos textos os preconceitos inerentes ao discurso convencional das ciências humanas.

Averiguou-se ser preciso introduzir, para além da estratégia da leitura intertextual, outras perspectivas que possam levar a um questionamento mais radical dos preceitos, pressupostos e preconceitos – digamos dos epistemê – da nossa ciência. Para a minha leitura tentei combinar algumas dessas perspectivas:

- a leitura "oralizante", graças à qual se tornou possível colocar o ponto de partida da minha leitura num contexto cultural radicalmente outro e considerar Camões como ouvinte / leitor desse contexto;
- a leitura semiótica que permitiu sair dos limites impostos por uma leitura estrutural e confinada nos próprios textos, para abrir, graças a conceitos tais como código e mensagem, um caminho para uma abordagem das relações entre obra e leitor;
- a leitura que especifica segundo os sexos (o do emissor, o do protagonista e o dos leitores) e que abala os pressupostos do discurso humanístico com as suas pretensões de objectividade e universalidade[15].

15 O questionamento do sexo, ou género do leitor, foi o objectivo do painel "Leitura e género do leitor" do 5º Encontro da Anpoll no Recife em Julho de 1990. Sobre as implicações teóricas e epistemológicas do confronto das

Ao revelar o lado subjectivo, interessado[16] e ideológico das práticas e teorias vigentes, uma leitura que combine essas (e outras) perspectivas recentes contribuirá para a desconstrução do paradigma vigente e porá fim àquela neutralização convencional do Sujeito conhecedor que tem prejudicado muito a nossa disciplina.

duas leituras apresentadas nesta contribuição, veja as *Actas* a serem publicadas em 1991 pela Anpoll: "Grandeza e miséria da teoria: ler um teórico como um leitor".

16 O questionamento dos "interesses" (no sentido habermasziano da palavra) é capital para o estudo do papel do leitor na nossa disciplina. Este ponto será elaborado em "Theory as a pretext: wrinting cultural memory out of the canon" a ser publicado nas *Actas* do 2º Congresso da Abralic, realizado em Belo Horizonte em Agosto de 1990.

MÁSCARAS DRAMÁTICAS DE CAMÕES NO ROMANTISMO

MARIA APARECIDA RIBEIRO

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.

O primeiro levantamento feito sobre este assunto é o de Teófilo Braga, quando do tricentenário da morte de Camões. Em Portugal, ele arrola os dramas de Castilho, Cipriano Jardim, Luís Francisco Lopes, César Perini di Lucca, Alexandre Monteiro, Francisco Manuel Raposo de Almeida e Xavier de Paiva. Dessa relação constam dezessete peças estrangeiras, entre as quais se incluem *A Morte de Camões*, da autoria do francês Luís António Burgain, residente no Rio de Janeiro, e o *Camões e o Jau* do nosso Casimiro de Abreu. É uma relação incompleta e com algumas inexactidões, pois nem sempre Teófilo chegou a ver os textos[1].

Às peças por ele citadas, Brito Aranha[2], continuador da obra de Inocêncio, acrescenta outras oito.

---

1 Teófilo Braga, *Bibliographia Camoniana,* Lisboa, Cristóvão A. Rodrigues,1880.

2 *Diccionário Bibliographico Português*. Estudos de Inocêncio Francisco da Silva aplicáveis a Portugal e ao Brasil, continuados e ampliados por Brito Aranha/.../ Lisboa, Imprensa Nacional, 1887, vol.XIV, p.382-396 e 1888, vol.XV, p.391-392.

No século XX, especialistas de diferentes países, como Giacinto Manuppella, Daniel-Henri Pageaux, Roger Bismut, Ofélia Paiva Monteiro, Irene Kokhlova, Marion Ehrhardt, José Palma Caetano, Gilberto Mendonça Telles, Ulla Trullemans, Luís Francisco Rebello, Winfried Kreutzer, George West têm falado ocasionalmente, porque em estudos de natureza diversa, na projecção dramática da figura de Camões.

Apaixonada pelo teatro e pelo Poeta, lancei-me à investigação: que faces toma no palco o mito camoniano? que repercussão tiveram as peças em que o autor de *Os Lusíadas* é personagem? em que épocas foi mais forte esta divulgação? em que países o drama camoniano alcançou mais sucesso? Num trabalho iniciado já há tempos, tive ocasião de levantar 52 peças, que mostram o seguinte percurso da personagem:

1808 – Surge na Dinamarca, no livro de poemas *Nye Digte*, da autoria de Shack Staffeldt, um poema dramático sobre a morte de Camões. Em 1848, este poema é traduzido em Portugal por José Gomes Monteiro, nos *Ecos da Lira Teutónica.*

1818 – É publicado em Pádua, o drama *Camoens*, de António Simeoni Sografi.

1829 – Surge o drama histórico em cinco actos - *Camoens* -, numa publicação sem outras indicações constante do acervo da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), que tudo leva a crer ser da autoria de Martin-Deslandes[3].

1832 – Em Bayreuth, Wilhem von Chezy, seguindo a voga dos *künstlerdramen*, dá à estampa o seu *Camoens*, que não chega a ser representado.

1835 – Em Londres, H. St. George Tucker publica, sob o título *Tragedies of Harold and Camoens*, duas peças, a segunda das quais dedicada ao Poeta.

---

3 Daniel-Henri Pageaux faz, em "Camoens en France", *Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Academia das Ciências de Lisboa, 1984, um inventário das peças escritas sobre o poeta naquele país e, para o ano de 1829, cita a de Martin-Deslandes. Como no Prefácio do exemplar existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro o autor indica este ano, tudo nos leva a crer tratar-se do mesmo texto.

1838 – O Barão Munch-Bellinghausen edita, em Viena, com o nome de Friedrich Halm, as quarenta e quatro páginas do seu Camões, de certa forma anterior ao de Chezy, pois concebido a partir da elegia dramática de sua própria autoria, *Camoens Tod*, escrita em 1828. A peça de Halm alcançou sucesso. Representada no Hofburgtheatre, em Viena, nada menos que nove vezes, foi também traduzida para o russo, pelo poeta Jukovski, para o inglês, no *Blackwood's Magazine* (Edimburgo), em 1840, e ainda para o italiano, em 1898, por Luigi Cesare.

1839 – Aparece em Viena a composição dramática em um acto *Camoens im Exil*, de Uffo Daniel von Horn, que depois serviu de epílogo a outra peça do autor: Catarina de Ataíde.

Neste mesmo ano, Basílio Jukovski, introdutor do Romantismo na Rússia, publica a imitação da peça de Halm, também com o título *Camoens*.

1840 – César Perini di Lucca escreve para os alunos do Conservatório de Lisboa apresentarem no aniversário de D. Maria II, neste mesmo ano, um elogio dramático, *Apoteose*. Acompanhada de música de Francisco Xavier Migone, a peça apresenta entre outras figuras a de Camões.

1843 – A 30 de Março, o público de Munique (Teatro Nacional) vê o *Camonëns*, de Herman Theodor Schmid, drama em cinco actos, publicado neste mesmo ano naquela cidade e, em 1853, em Leipzig, no *Dramatischen Schriften*.

Luís António Burgain, autor francês residente no Rio de Janeiro, escreve o drama *A Morte de Camões*, editado em 1849, pela Tipografia Laemmert.

L'Esclave de Camoens, ópera cómica em um acto, com música de Friedrich Adolf Ferdinand Flotow e libreto de Henri de Saint-George, é encenada em Paris no Théâtre Royal de l'Opéra Comique, a 1º de Dezembro. Aplaudida em França, a ópera é ampliada para três actos e, com libreto de Gustav Heirich Gans zu Putlitz, surge na língua alemã, com o título de *Indra, das Schlangenmädchen*. Corre Viena (18/12/1852), Francoforte (16/2/1853), Berlim (22/3/1853), Budapeste (21/1/1854), Praga (22/2/1854), Riga (25/10/1855), Amster-

dam (2/12/1855), Helsínquia (9/8/1855). Na Rússia é apresentada em São Petesburgo (8/5/1857) e Moscou (19/10/1866). Com uma versão italiana de A. de Lauzières-Thémines, é ampliada ainda mais e, com o título *Alma Incantatrice*, mostrada ao público em Paris (Théâtre Italien, 9/4/1878) e Londres (Covent Garden, 9//1878). Seguindo o seu longo percurso, que entrará pelo século XX, é traduzida novamente para o alemão, a partir agora do italiano, por A. von Wolgozen, e encenada em Schwerin, como *Alma* (28/12/1879). Mas o texto alemão de *Indra* é reposto. Ao que parece com o título de *Die Haxe*, percorre 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).

1844 – O Conservatório rejeita, apesar da opinião favorável de Garrett, o manuscrito de Francisco Luís Lopes, *Luís de Camões*, drama apresentado em concurso, para ser encenado na inauguração do Teatro de D. Maria II.

1845 – Publica-se em Paris, o livro de versos *Les Roses Noires*, da autoria de Elim Metscherski, no qual se pode ler – *Camoens, drame en un act, imité de l'allemand.*

No Théâtre Royal de l'Odeon, a 29 de Abril, representa-se, pela primeira vez, o drama épico em cinco actos e em prosa, *Camoens*, da autoria de Victor Perrot e Armand Dumesnil. No mesmo ano surge uma edição da peça, depois traduzida e adaptada em Portugal (Castilho) e na Itália (Vitaliano Prina).

1847 – No Rio de Janeiro, é lido, na Academia Filomática, *O Camões - drama original português*, da autoria de Francisco Manuel Raposo de Almeida. Em 1851, é editado.

1848 – Alexandre Monteiro inclui, no livro *Obras Poéticas e Dramáticas*, o drama em quatro actos *Camões*.

1850 – Castilho publica, em Ponta Delgada, a sua versão do drama de Victor Perrot e Armand Dumesnil. Intitulando-o *Camões - estudo histórico liberrimamente fundado sobre um drama francês* /.../ provoca uma enorme celeuma, pois é acusado de plágio.

O *Íris*, periódico do Rio de Janeiro, regista na secção "Variedades", em meio a uma série de notícias sobre a recepção da obra de Camões no mundo, o seguinte: "O Sr. Eugénio Monglave /.../ empreendeu (e não sabemos se levou a cabo) um drama português em verso, no qual o protagonista Camões devia quase constantemente falar pela sua boca, pois com suma arte projectava o autor aplicar os mesmos versos de Camões a cada uma das situações que reproduzissem"[4].

A Cia. Forti i Zopetti apresenta em Pádua, pela primeira vez, na Primavera, o drama em cinco actos e um epílogo, *Poeta e Ministro*, de Leone Fortis. Em Outubro, Ernesto Rossi o põe em cena no Teatro Re e, em 15/2/1851, é levado no Teatro Carignano (Turim), pela Cia. Real Sarda.

1852 – No palco do Teatro Régio, em Turim, tem lugar o drama lírico de A. Cobedó, com música de Guatiero Sanelli, *Camoens*.

Surge a já referida versão alemã (*Indra, das Schlangenmädchen*) da ópera-cómica *L'Esclave de Camoens*.

1854 – O veneziano Leone Fortis publica em Pádua o seu segundo drama em torno da vida do Poeta: *Le Ultime Ori di Camoens allo Spedale di Lisbona*. Luigi Capodaglio representou-o a 25 de Julho deste ano, num espectáculo em seu benefício, e Emília Ristori, em 1859, levou-o ao palco em Lisboa. Mendes Leal publica uma tradução do texto em 1860.

1856 – Entre os versos das suas brasileiras *Primaveras*, Casimiro de Abreu inclui a cena dramática *Camões e o Jau*, representada no Teatro de D. Fernando (Lisboa), a 18 de Janeiro deste mesmo ano.

1857 – Em Pádua, no Teatro Novo, por ocasião da Feira de Santo António, surge *Camoens*, drama lírico em versos, de Luigi Farina.

1860 – Aparece uma comediola de Gian Battista Cereseto, Luigi *Camoens*. Em três actos e destinada às classes elementares, ela chega a ter uma segunda edição, em 1861.

1868 – No teatro de Havana, em 2 de Agosto, é apresentada a peça em três actos do escritor porto-riquenho Alejandro Tapia y Rivera, *Camões*.

1871 – Em Madrid, Manuel Osorio Bernard e Don Lucio Viñas y Deza publicam *Camoens*, representado no Teatro Salon Eslava, no dia 4

4 *Íris*, nº 25, 30/4/1849, p.145.

de Novembro do mesmo ano.

1872 – V. Perdoux publica *Le Camoens*, drama em cinco actos e em verso.
Enrico Golisciani apresenta em Nápoles o drama lírico *Camoens*, com música do maestro Pietro Musone, impresso no mesmo ano e que viria a ter mais quatro edições.
É representado pela primeira vez em Nápoles, no Teatro dei Fiorentini, pela Cia. Alberti, na noite de 11 de Novembro, *Camoens - drama storico in quattro atti in versi*, de Domenico Bolognese. Os editores Vicenzo e Salvatore de Angelis irão dá-lo a público no ano seguinte.

1878 – *L'Esclave de Camoens* é traduzida e ampliada pela segunda vez.

1879 – A 24 de Fevereiro é representado no Teatro de Jovellanos o drama lírico *Camöens*, da autoria de D. Marcos Zapata, num espectáculo em benefício do actor D. Rosendo Dalman, que faz o papel do Poeta.
A 27 de Agosto, o *Diário Catalão* noticia mais uma representação da peça, cuja edição sai em Madrid.

1880 – Ano do Tricentenário. Cipriano Jardim apresenta à Academia das Ciências de Lisboa, para as comemorações, o drama em cinco actos *Camões*.
Xavier de Paiva publica em Lisboa o seu *Camões em África*.
Machado de Assis escreve, para o 10 de Junho, *Tu só, Tu Puro Amor*, apresentada nesta noite no Teatro de Pedro II, nos festejos promovidos pelo Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

1882 – Surge a terceira versão (segunda alemã) da ópera cómica *L'Esclave de Camões*.

1883 – Sob as iniciais L. M. C., a Imprimerie du Messager du Brésil, publica um drama em cinco actos intitulado *Camões*.

1892 – A companhia De Jonge Tooneeliesfhebbers leva à cena, num teatro de Bruxelas, a peça *Camoens*, de Alexander Dandois, com música de F. I. Weckesser.

1919 – Artur Botelho publica *Camões*, drama heróico em quatro actos e em verso.

1956 – Eduardo Damas, baseado nos textos de Juromenha, Storck, Teófilo Braga e outros, escreve o seu *Luís de Camões*.

1971 – José Baldaia Moreira leva à cena, no Liceu da Figueira da Foz, para as comemorações do 10 de Junho, o seu *Camões*.

1972 – Surge *O Canto da Ocidental Praia*, escrito para as comemorações do quadricentenário de Os Lusíadas, por António Victorino de Almeida.
No Teatro Municipal do Rio de Janeiro, representa-se *Por Mares nunca dantes Navegados*, uma ópera-rock, da autoria de Paulo Affonso Grisolli e Tite de Lemos, com música de Sidney Müller.

1980 – Hélder Costa publica *A Viagem - Camões Poeta Prático.*
Jaime Gralheiro escreve *...Onde Vaz, Luís?*
Natália Correia cria *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente.*
É apresentada a peça de José Saramago *Que Farei com Este Livro?*
Carlos Correia escreve *Conhece Luís de Camões?*

1981 – Luzia Maria Martins leva à cena *O Homem que Julgava Ser Camões.*
Eduarda Dionísio e Antonino Solmer montam o espectáculo *Dou-che-lo Vivo, Dou-che-lo Morto.*
O comandante Quirino da Fonseca publica, ao que parece sob encomenda, *Camões - evocação dramatizada do regresso do poeta a Portugal.*

A este significativo conjunto de peças ainda poderiam ser acrescentadas pelo menos três outras em que o poeta aparece, embora não como protagonista: *D. Sebastião, Rei de Portugal* (1863), de Eugène Scribe, com música de Gaetano Donizetti, cujo sucesso fê-la correr a Europa e a levou às Américas (Nova Iorque, Cidade do México, Rio de Janeiro, Buenos Aires) e se estendeu até ao século XX (1950); um texto do Conde Przezdziecki, datado de 1836, também sobre D. Sebastião[5]; um drama do igualmente referido Uffo von Horn, que não chegou a ser publicado, e no qual o *Camöens im Exil* (1839) figura como epílogo. Mas há ainda que mencionar um projecto de

5 A indicação nos foi dada durante a leitura desta comunicação, no IV Encontro de Lusitanistas, pela Doutora Janina Klawe. A peça é mencionada também por Elzbieta Milewska, *A Polónia e Portugal – relações ao longo dos séculos*, Varsóvia, 1984, juntamente com dois poemas, talvez dramáticos, que ainda não tivemos ocasião de ler: "Camões no hospital" (1837), de Júlio Korsak e "A navegação do poeta" (1825), de Severim Goszczynski.

Alfred de Vigny[6], em realizar uma peça em torno da figura de Camões. Além de, ao que parece, lhe ter dado diferentes títulos (*La Main de L'Infante, Tristan, Camöens*), oscilou também entre atribuir ou não ao Poeta o papel principal.

Desde o seu primeiro aparecimento em cena até o último de que temos notícia no século XIX, no texto de Alexander Dandois, a máscara teatral de Camões não fugiu muito de alguns signos que ele próprio disseminou em sua poesia e que sua vida – ou as fantasias em torno dela – registam. Basicamente porque o mito nos permite delinear contornos, ao mesmo tempo em que deles procura escapar, as primeiras peças esboçam as faces que serão exploradas até ao crepúsculo do Romantismo e que a maior parte dos textos do século XX tentará apagar: o miserável proscrito, o vate de inspiração divina, o grande amoroso, o soldado valente, o poeta popular, o desamparado da fortuna.

O primeiro texto surgido na Dinamarca, o poema dramático de Adolfo William Shack Staffeldt, traduzido para o sueco em 1841, e para o inglês pelo Dr. Runkel, um amigo de José Gomes Monteiro que daí o colocou em português, foca apenas a morte do Poeta. Despertado pelo *künstlerdrama*, que Göethe levara à cena com o seu *Torcato Tasso*, em 1790, Staffeldt, preterido pelos dinamarqueses, então voltados para o poeta Adam Ochlenschlaeger, vê, no drama de Camões, o seu próprio e produz, de forma bem mais sintética que o autor do *Fausto*, o seu "drama do artista".

Exactamente pela economia da peça – um poema dramático – os elementos do conflito entre artista e sociedade não chegam a ganhar corpo, como acontece, por exemplo, no *Tasso*, onde a tensão se estabelece através de grandes diálogos em verso, ou no texto de Chezy, um drama em cinco actos, em que a intriga adquire importância e Camões aparece como poeta e soldado, lutando ao lado de D. Sebastião (versão de muitos outros dramas europeus sobre o Poeta no séc. XIX) e morrendo na miséria num hospital de Lisboa. No texto de Staffeldt, Camões agoniza escorraçado pela sociedade. Mas, embora amigo e cantor da Natureza, até o campo lhe é adverso: moribundo debaixo de uma amendoeira, esta apenas lhe dá uma coroa de flores. E, apesar de o facto ser somente aludido, a explorada miséria do Poeta contrasta com o ambiente de adulação e fausto da corte. De seu, Camões só possui o escravo

6 Roger Bismut, "Camões en France", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1981.

Sebastião (corrigido para António na versão portuguesa) que, também dando início a uma série de máscaras com que o mito e o teatro irão vesti-lo, é etíope. "Anjo Negro", "o mais nobre dos amigos", "cisne preto", "mais alvo que o lírio,/ mas envolto no manto da modesta noite!" são os epítetos com que é tratado, construindo-se a aura, tão cara ao Romantismo, da nobreza de carácter independente da nobreza de nascimento, da lealdade e da amizade desvinculadas da origem.

Explorando a versão do mito em que Camões é assistido na morte pela Igreja, à peça comparece uma terceira personagem – um monge. Pecador porque beijou nos lábios a virgem, deverá expiar sua culpa, ficando três dias no deserto (no caso um bosque), com apenas três laranjas. Mas a caridade – substituta, no Romantismo dinamarquês, do humanismo, presente no Romantismo alemão – caracteriza esta personagem, que abdica do seu parco alimento em favor do moribundo.

O texto veicula ideias de igualdade, gratidão, generosidade (Camões dá liberdade a António e morre abraçado a seu cadáver), evasão, panteísmo e nacionalismo (presente na fala em que António se refere à África).

Aos signos que marcam a solidão de gosto romântico, associam-se, além do isolamento do poeta, o cenário (indicado como "país deserto e montanhoso" – o que, embora paisagem comum ao pré-romantismo, mostra Portugal como exótico para Staffeldt) e as cenas e falas que assinalam a presença de um dado tipicamente inglês no poema – o "negro". Faminto, Camões acaba por alimentar-se do cadáver do escravo que morrera picado por uma cobra (antropofagia que é banida na tradução de Monteiro). E, ante o corpo inerte do Poeta, o Espírito da Justiça Divina vaticina o terremoto de Lisboa. Delineia-se, então, com tintas ainda mais escuras, a imagem que os versos da canção X de Camões sugeriram a Staffeldt, fazendo-o escolhê-los como epígrafe do seu poema: "Que segredo tão alto e tão profundo,/ Nascer para viver e para a vida/ Faltar-me quanto o mundo tem pra ela!"[7]. Na sua estaticidade, o poema dramático de Staffeldt, muito mais que o recorte de uma máscara dramática de Camões, deixa uma mensagem: só a morte pode oferecer ao artista o que a vida lhe nega.

7 Shack Staffeldt, *A Morte de Camões*. José Gomes Monteiro, *Ecos da Lira Teutónica ou Tradução de algumas Poesias dos Poetas mais Populares d'Alemanha*, Porto, Tipografia de S. J. Pereira, 1849, p. 103.

O texto de António Simeoni Sografi, o segundo que conhecemos a fazer de Camões personagem dramática, não chegou a ser representado. E, antes de morrer, o autor exprimiu o desejo de modificar-lhe o terceiro acto.

A peça italiana possui um número grande de personagens (fator levado ao exagero no drama histórico) e uma série de indicações cénicas, o que torna ainda mais nítido o desenho da figura de Camões. De existência comprovada ou não, no palco aparecem, a contracenar com o Poeta, Ana de Macedo Camões, sua mãe; Isabel Camões Correia, filha desta; Manuel Correia, homem de letras e amigo de Camões; D. Leonor de Almeida, noiva de D. Francisco Barreto; D. Lourenço, pai de D. Leonor; Zagor, negro escravo de Camões; D. Constanço de Bragança, ex-Vice-Rei da Índia e Regedor; Afonso, criado de D. Constanço; D. Pedro, escudeiro de D. Francisco; muitos parentes, amigos, escudeiros e criados, como convinha às casa nobres.

Ainda ligado aos padrões neo-clássicos, mas já prenunciando o Romantismo, como Staffeldt, Sografi introduz o contraste entre os caracteres das personagens, o que, no bom figurino folhetinesco, moverá a ação de romances e textos teatrais até o advento do Realismo. Comediógrafo e epígono de Goldoni, o italiano Sografi, que já invertera o sentido de alguns dramas de Göethe, dando-lhes um *happy-end*, extrairá do final deste Camões quaisquer tons sombrios, e tudo acabará em bem, com o Poeta casado e seu inimigo castigado. A última fala fixa o rosto de um Camões esfuziante e confiante em Deus:"Ah! No meu coração não cabe esse transbordar de afectos./../ Homens puros e infelizes, nunca vos considereis abandonados nas vossas desgraças. Há lá em cima um olhar que vê tudo no universo, que fulmina e aniquila o malvado, que ilumina, orienta e infunde vitalidade ao inocente infeliz"[8].

Antes, porém, da interferência da Justiça Divina, Camões é o "poeta ilustre e guerreiro" que volta à pátria ingrata para rever os que lhe são caros. Atravessou o mundo por "prodígios só do amor". À imagem do proscrito já delineada por Staffeldt, Sografi acrescenta a da errância, a da coragem e a da paixão. O Poeta faz o seu auto-retrato: "A natureza já me tinha dado três dons: formosura, génio pelas armas, amor pelas musas. O primeiro tornava-me

8 Maria da Assunção Fernandes Morais, *"Camoens" - drama de António Simeoni Sografi (Introdução, texto italiano, tradução e comentário)*, Coimbra, 1973, p.243 (Tese de Licenciatura, mimeografada).

ufano da simpatia do belo sexo, portanto exposto a invejas e perigos. O segundo tornava-me intolerante e altivo. O teor pacífico e casto das musas nunca por mim abandonadas e lisonjeiras irmãs suavizava um pouco a vaidade daquele e a arrogância deste outro"[9].

Nas obras que divulgam a vida do Poeta, Sografi vai buscar elementos para traçar-lhe o perfil: estudou em Coimbra, era filho do comandante de um navio que naufragou nas costas de Goa, teve problemas com o Governador da Índia, Francisco Barreto. Mas a liberdade poética, o desconhecimento e a própria fluidez do mito levam-no a trazer novos contornos à figura de Camões: o Poeta aparece como colega de Manuel Correia, combate em África ao lado do rei, recebe de Francisco Barreto o castigo de ficar preso numa gruta de Macau e casa com D. Leonor de Almeida, noiva de Barreto. D. Sebastião, cuja figura também é tecida com fios de lenda, aparece como rei justiceiro, que chora ao pensar na "inocência sofredora" (a de Camões) e condena Francisco Barreto a ter o mesmo castigo que infligira ao Poeta. Uma estátua equestre na Universidade de Coimbra é a homenagem do rei ao grande épico.

Sografi imprime a Camões o traço da popularidade, faceta que continuará a ser explorada durante todo o Romantismo: as obras de Camões, diz o texto, reimprimem-se constantemente; Tasso louva-o; o Corregedor, D. Constanço de Bragança, interrompe a leitura de *Os Lusíadas* para atender uma visita; e até os criados conhecem a fama do Poeta e o admiram.

A infelicidade de Camões, na versão de Sografi, advém da inveja que desperta, e são as malhas da intriga que o tornam errante. A sorte adversa e, mais que isto, a urdidura de uma teia por parte dos rivais, será, aliás, um aspecto muito trabalhado por quase todo o teatro seguinte, fazendo que, inúmeras vezes, a imagem do Poeta se perca nos arabescos da acção.

Tal é o caso, por exemplo, da terceira peça que o século XIX dedica a Camões e que penso ser da autoria de Martin-Deslandes[10]. O primeiro acto mostra o rei (D. Sebastião) insone por causa de um libelo infame cuja origem desconhece. O Camareiro, Sotto-Maior, tio de Catarina de Ataíde, lhe sugere o nome de Ben-Israel, o impressor. D. Sebastião pede-lhe que o leve à sua presença no palácio de Fernando, Duque de Almeida e seu favorito, para onde

9 Ibidem, p. 125.

10 *Camoens, drame historique*, exemplar sem folha de rosto e sem capa existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, p. 135.

segue. Lá, no entanto, encontra apenas Nunes, secretário de Fernando, que sugere como culpado ao Camareiro, seu sobrinho Probalez, detido na fronteira espanhola. Quando o Camareiro sai, chegam Fernando e Ben-Israel, que continuam a incriminar Probalez junto ao Rei. Entrementes, aparece Juan, criança, escravo de Camões, mendigando. Nunes o escorraça, Ben-Israel lembra a lei de Moisés, mas nada lhe dá. Fernando, a sós com o escravo, quer saber quem é o seu senhor. Surge Camões, após dez anos de exílio, faminto e andrajoso. Fernando finge não o reconhecer e, mesmo depois de o Poeta dizer-lhe quem é, despreza-o. Camões, desesperançado e enfraquecido, adormece. Passa uma mulher. É Catarina. O escravo a ela se dirige, pedindo pão para seu senhor. Catarina reconhece, no mendigo adormecido, Camões. Juan lhe revela que o Poeta voltou para morrer sob o céu da pátria e nunca esqueceu Catarina. Vendo um cofre com suas cartas e seu retrato, a moça leva-o consigo e diz a Juan que a siga. Camões continua a dormir. Surgem Nunes e Ben-Israel, que reconhece no mendigo o poeta que lhe propôs a impressão de seus versos a troco de nada. Acorda-o e quer negociar com ele. Camões procura o cofre e pensa que o escravo o roubou.

O segundo acto continua a aguçar a intriga. Fernando envia um mensageiro a Elvas com uma carta ao Governador Barreto, a fim de manter preso Probalez e, assim, melhor poder incriminá-lo. Elogiado por Nunes que lhe gaba a perspicácia, conta-lhe o encontro que teve com Catarina. O facto, que poderia incriminá-lo, porque surgiu o Rei (apaixonado também pela dama), acabou por lhe ser favorável, já que, ao ver Camões, a moça lançou-se-lhe nos braços (embora o Rei não tenha percebido tratar-se do Poeta). Fernando resolve, com a anuência do Camareiro, culpar Camões pelo libelo. O rei, para fugir às más línguas, quer casar Catarina com Fernando, pois, só assim, a rainha acreditará na inocência de ambos. Ben-Israel proporciona um novo encontro entre Camões e Fernando, que, agora, se finge amigo do Poeta. O impressor propõe a publicação dos versos (*Os Lusíadas* ainda não estão impressos em 1579!), mas Camões diz já não os ter. Surgem, então, o Rei e o Camareiro com o cofre. Camões reconhece o objecto e o reclama. O Rei, por instantes, pensa ser o Poeta o autor do libelo, o que, aliás, é também insinuado pelo Camareiro. Camões jura não se ter entrevistado com Catarina e desmaia. Esta, que entra seguida de Fernando e dizendo preferir morrer a com ele casar-se, vendo Camões desfalecido, precipita-se sobre ele.

No terceiro acto, a urdidura da trama começa a não deixar espaço para o Poeta. Na casa de Ben-Israel, Fernando conspira contra o Camareiro. Manda espalhar na oficina algumas folhas impressas da sátira e consegue uma ordem de impressão com a chancela de Sotto-Maior, que põe nas mãos de Ben-Israel. Aparece o escravo Juan, e Fernando fica sabendo que Catarina irá ter com ele. Depois de informá-la das possíveis culpas do irmão, obrigando-a a pedir-lhe ajuda, urde o plano de fazê-la encontrar-se com Camões diante do Rei, que também ali comparecerá. Os dois amantes acabam por clamar o seu amor perante D. Sebastião. Este começa a crer que não é o Poeta o autor do libelo, até porque já leu Os Lusíadas e acha que deverá premiar Camões no Dia de S. Sebastião. Nisto chega o Camareiro com as folhas impressas e Ben-Israel mostra a ordem com a assinatura de Sotto-Maior.

O quarto acto afasta em definitivo a hipótese de um amor feliz entre Camões e Catarina. Sotto-Maior procura saber de Ben-Israel quem lhe entregara a ordem de impressão da sátira. O judeu fala num gentilhomem que pronunciara os nomes do Camareiro e de seu sobrinho Probalez. Fernando, fingidamente, intercede pelo Camareiro e este acaba nomeado, por D. Sebastião, Alcaide de Morillas (sua terra). Catarina fica sabendo por Nunes que seu irmão conspirou contra o trono em Huesca, e acaba por pedir a intercessão de Fernando, oferecendo-lhe, em troca, sua mão. Nunes diz a Camões que Catarina só vai casar com Fernando para salvar o irmão, autor dos versos, e incute-lhe a ideia de acusar-se ele próprio, assinando as provas que Ben-Israel tem em mãos. Camões o faz para livrar Catarina do infame casamento e, quando vai, pelos versos de Os Lusíadas, receber o prémio que o Rei confere, no dia de S, Sebastião, "aos que se destacaram durante o ano, difundindo o nome de Portugal", surge Catarina com a assinatura que o incrimina.

A teia começa a desfazer-se no último acto. Repõe-se a verdade, mas não a felicidade. Catarina resolve entrar para o convento das irmãs hospitalares de Lisboa, para fugir à promessa de casar-se com Fernando. No hospital, vê Juan, pedindo abrigo para Camões, que está à morte. (Depois de expulso do palácio pelo Rei e execrado em praça pública, o Poeta andou até Abrantes, onde o escravo conseguiu transportá-lo até aos pastores de cabras. Estes deram-lhes socorro e os trouxeram novamente a Lisboa). Fernando procura Catarina, que o recusa mais uma vez porque descobriu as maquinações do Duque. O Rei quer convencer Catarina a casar-se com Fernando, mas esta diz-

lhe que a promessa foi feita em troca da vida do irmão, vítima de terríveis manobras, assim como Camões. Aparece Ben-Israel, a quem Fernando negara ajuda e, diante do Rei, acusa o Duque. Prova também que não foi o Camareiro quem ordenou a impressão das sátiras. Neste momento, entra uma serva a dizer que Camões morre. Na presença do Rei e de Fernando, Catarina esposa o moribundo. Efeitos de iluminação revelam ao Poeta, radiosa, a imagem da morte.

Esta tão grande referência à intriga teve como objectivo principal mostrar como a acção do Poeta fica secundarizada no texto de Deslandes, em função da importância que é dada à de seu antagonista, Fernando, Duque de Almeida, que ama Catarina, mas de "uma paixão que nada tem a ver com o iluminismo tedesco" e gostaria de, sobre a fortuna da moça, assentar o seu ducado, até então "uma abstração fútil". O próprio D. Sebastião, não tem muito espaço. E, no entanto, é apresentado como um excêntrico, alguém "a quem a coroa cega a inteligência e o manto estorva"; que se sente "melhor na roupa de um burguês modesto ou de um simples gentilhomem"; que foge à veneração do público, que já foi visto no barco de um pescador, remando ao lado do patrão, enquanto o Camareiro ia ao leme; que ama Catarina de Ataíde "como um adolescente cândido ama uma sílfide", mas é casado (e a rainha, "sob a púrpura real, ama como uma burguesa").

Perdidos no texto, sem completar um contorno nítido ficam os traços da máscara camoniana. O poeta autonomeia-se Prometeu. Exilado porque ousou amar Catarina, despertando a fúria de Probalez, volta do desterro com a mesma paixão e enfrenta o Rei. Poeta é também como lhe chama o impressor judeu, atribuindo, no entanto, ao epíteto uma conotação pejorativa – a do tolo a quem falta o senso comum, a do excêntrico que lhe deu versos para imprimir a troco de nada.

O patriotismo de Camões não é muito marcado, embora a ele se façam algumas alusões: a espada que brilhou ao sol de Ceuta, a vontade do Poeta em regressar à pátria, as referências à terra natal feitas ao escravo. Na realidade o que move Camões é o amor: foi por ele que sofreu o exílio, por ele voltou a Lisboa, por ele renunciou à mão de Catarina, recusou a láurea recebida do rei e sujeitou-se à nova expatriação. Mas poesia e paixão andam de braços dados: "Se este belo título de poeta com o qual Vossa Majestade me quer honrar, me é legitimamente atribuído, é porque há em mim uma alma sensível, uma

alma elevada... Daí porque espantar-se pelo facto de ela poder nutrir uma paixão ardente que me dá mais coragem para morrer que de renunciar àquela que eu jurei amar até ao meu último suspiro?"[11]. O que prevalece na peça, se é que nela se pode falar em contornos de uma imagem, não é a face do herói, mas a da vítima. E o Prometeu que Camões anuncia fica-se mais pelo castigo no Cáucaso que pelas rebeldias contra Zeus.

Ao lado deste Camões de folhetim, explorado sobretudo em França, como se poderá melhor mostrar quando esta investigação for publicada em sua totalidade, surge um Camões-poeta, Camões universal, cujo maior interesse é o espírito.

Tal é o caso do drama em um acto de Halm, que, como tivemos ocasião de referir, é de concepção anterior à peça de Chezy. Baseado na elegia que ele próprio escrevera em 1828, *Camoens Tod*, Halm, como Staffeldt, já nos apresenta Camões em seu leito de morte. E, na voga dos *künstlerdramen*, continuada com o sucesso da *Safo* de Grillparzer, traduzida e representada por toda a Europa, entre 1818 e 1828, Halm escolhe o poeta português para falar do artista como um ser fora dos padrões sociais. Já demonstrando uma certa preocupação com a verdade histórica – facto que será marca nos dramas portugueses, no do brasileiro Machado de Assis e no do flamengo Alexander Dandois –, Halm vai buscar como fontes Barbosa Machado, João Soares de Brito e Ferdinand Denis. De suas lições, extrai as personagens Camões e Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco. A fantasia do poeta nascido na Cracóvia, no entanto, dá ao autor de *Afonso, o Africano*, o nome de Peres e cria para ele um pai, o rico comerciante José de Quevedo Castelo Branco. Companheiro de infância de Camões, o comerciante apresentar-se-á como filho de Mariquita, madrinha de Camões, e falará do tempo de Calvas, em que iam à escola, puxavam os cabelos um do outro, dos dias alegres em que jogavam bola, em que Camões era o "queridinho das damas" e a todos vencia por ser o mais forte, o mais corajoso, o mais ligeiro.

Desde o início, o Poeta apresenta-se como um ser de excepção e antagonista de Quevedo(pai). Este aprendeu o ofício com um mercador e passou a valorizar os bens materiais, considerando loucos os que deles abrem mão, como é o caso de Camões e de seu próprio filho Peres. Já o Poeta estudou em Coimbra, onde o canto de Homero veio ao seu encontro e foi totalmente

11 Ibidem, p. 73.

envolvido pela sedução do belo; na corte conheceu o amor e foi amado por Catarina, que, dele apartada pelos muros de um convento, morreu cedo demais – " a morte das flores"; lutou pela pátria em África, naufragou nas costas da China salvando o seu poema; conheceu a glória, enriqueceu e despertou ódios e invejas; foi perseguido e viveu de esmolas; teve um escravo que foi seu amigo a ponto de por ele morrer; e, agora, ali, no seu leito de hospital, "tem a noite a seu redor e dentro de si". Mas um consolo lhe resta: a inspiração, assunto sobre o qual girará practicamente todo o restante da peça e que será objecto da conversa entre o poeta Quevedo (Peres) e Camões.

Numa linguagem extremamente lírica e muito cuidada, Halm põe na boca do protagonista e de seu interlocutor a definição de poeta, e mostra o canto como uma forma de perpetuação (o que, aliás, já vem anunciado como tema nas palavras da epígrafe: "El bronce muere y se desface el mármor/ Mas el canto divino/ Non se rinde al imperio del destino"[12]. A poesia é para Camões uma penetração divina e o poeta cria a natureza, "vem do céu aquele que conduz ao céu"[13].

No filho do comerciante, o moribundo vate português vê a continuação do poeta e da poesia, pois o rapaz declara que, se a recompensa do despertar de uma geração é o desdém e a pobreza, coroas de espinhos são lauréus.

À derradeira imagem de Camões poeta imortal, construída por suas próprias palavras, pelas de Peres e pela alegoria da morte, que surge no cenário como o azul da Eternidade, soma-se a do Camões patriota, que vaticina a vitória de Portugal sobre a Espanha: "Triunfo, minha pátria, o Salvador está alerta! Você quebrará o jugo dos orgulhosos espanhóis e respeitará o poder da nobreza e do sangue; e, mesmo que a noite sem estrelas a tenha envolvido por muito tempo, virá a hora em que acordará, e nova força crescerá na medula de seus filhos. Você será uma só, forte na concórdia. E a luz do sol brilhará em seus campos!"[14]. Mas é principalmente a máscara do

12 Friedrich Halm, "Camöens", *Dramatisches Gedicht im einem Aufzuge*, 2ª ed., Verlag, Carl Berold,1843. p. 1.

13 Ibidem, p. 37: "Es kommt vom himmel, der zum himmel führt."

14 Ibidem, p. 44: "Triumph, mein Laterland, der Retter watch!/ Du wirst des stolzen Spaniers Toch zerschlagen,/ Und huld'gen angestammter Fürsten Macht;/ Und dekt auch lang dich sternenlose Nacht,/ Es kömmt die Stunde und du wirst erwachen,/ Und neue Kraft schwellt deiner Söhne Mark;/ Eins wirst du senn, und in der Eintracht stark,/ Und Sonnenschein wird deinen Fluren lachen! "

poeta como um predestinado, um ser de excepção, um profeta que permanece.

Do texto de Halm, que se tornou bastante conhecido não só através do teatro, como também por meio da tradução feita em Inglaterra, como se viu, e que chegou a ser reeditado em 1843 (Verlag), o poeta Basílio Jukovski fez uma tradução livre. A máscara dramática de Camões permanece inalterada, pois que o russo usa as mesmas tintas de Halm, apenas retirando do texto os nomes de Catarina e de Hassan (o escravo, na peça em alemão), e chamando Peres por seu nome real – Vasco. Irene Kokholova[15], no entanto, num excelente e fino estudo sobre a projecção de Camões na Rússia, diz ver substanciais diferenças estilísticas e ideológicas entre o original de Halm e a tradução. Para aquela estudiosa, a grande originalidade de Jukovski estaria no diálogo entre Camões e Vasco. Admitindo que o russo possa ter encontrado imagens mais belas para a definição de poesia exposta na segunda parte (e ressalve-se a subjectividade do leitor), as ideias básicas sobre o canto, o conceito de transfiguração do ser, a visão idealístico-religiosa do mundo que Kokhlova encontra na tradução, já existem em Halm. Se elas adquirem outro vigor na Rússia, é questão talvez do momento histórico. Mas a verdade é que o Romantismo russo não difere na essência do do restante da Europa. E cada um, fenómeno da transculturação, lê o mito de acordo com as suas necessidades...(o que faz, nos dias actuais, uma telenovela brasileira, como *A Escrava Isaura*, ter sucesso na China ou na própria Rússia).

O Romantismo inglês, por exemplo, que muito se interessou por Portugal e *Os Lusíadas*, criou um Camões diferente de todos os outros. Nem o predestinado germânico, nem a personagem de "capa e espada" do teatro francês. Nem infeliz, nem errante. Soldado, a palidez das tintas de H. de St. George Tucker não pinta a imagem do herói. Preso pela Inquisição, Camões declara submeter-se à lei ("Obedeço às leis e estou preparado para mostrar obediência, mesmo quando estão erradas"[16]). Sabendo que o proibido casamento com Teodora (a versão inglesa de Catarina de Ataíde) passava a ser possível, não exulta; antes, arranja-se com calma para ir ao encontro da

15 Irene Kokhlova, "Camões na Literatura Russa". *Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras,* Academia das Ciências de Lisboa, 1984.

16 H. St. G. Tucker, *The Tragedies of Harold and Camoens*, Londres, Parbury, Allen, & Co., 1835, p. 152: "I do respect the laws, and I am prepared to shew obedience even to their mistakes."

amada. Vendo-a morta, pensa matar-se, mas logo resolve viver para apoiar o ex-futuro sogro em sua dor. Um *gentleman*!

O *Camoens* de Tucker não chegou a ser representado. Se o fosse, não teria o famoso Jau, a mendigar pelo amo. Este é substituído por Fidélio, um pupilo do Poeta. É através de Fidélio que, pela segunda vez, se tenta pôr no palco o que seria a poesia de Camões[17]. Se ouvidos pelo Poeta, os versos que lhe são atribuídos nesta peça causar-lhe-iam espanto[18]. Como espanto também lhe faria ver-se protagonista de uma ópera-cómica, disputando com D.Sebastião o amor de uma mulher. E esta mulher, versão do escravo António, ser uma gitana e atender por ... Griselda![19].

Mas talvez o Poeta gostasse destes seus rostos pelas terras do mundo repartidos. Talvez achasse que Castilho, de facto, não plagiou Perrot e Dumesnil, pois tal é atmosfera lusa dada ao texto, que ele é outro – a ponto de um crítico brasileiro ter achado que "as amargas queixas do presente" e "as pungentes saudades do passsado" não podiam despertar no público carioca "o mesmo entusiasmo que teriam se fossem filhos da terra de Afonso Henriques"[20].

---

17 O texto que supomos de Deslandes é o que, pela primeira vez, sugere que o poeta fale no palco as suas próprias palavras. Diz o autor no Prefácio: "Deux renvois, indiqués au quatrième acte de ce drame, annoncent une traduction en vers de quelques morceaux des poésies de Camöens. Je crois très-inutile aussi de les imprimer aujourd'hui. Le lecteur, pour peu qu'il en ait en la fantaisie, pourra ouvrir les ouvres de mon héros et choisir à son gré. Assurément, s'il entend la langue de l' Homère portugais, il ne regrettera guère ma traduction après avoir lu l'original".

18 Tucker, op. cit.: "The self-consumming lamp declines/ As night slow-wasting glides away;/ And yet at morn's appoach repines,/ It dies amid glare of day.// So in the absence, lovely maid,/ Consumming cares my heart oppress;/ Pensive I seek the silent glade,/ And the groves my plaint address.// Yet when that lovely form appears, / And blushing charms successive rise, / My heart betrays a thousand fears: I dread the dart from Clara's eyes".

19 Cf. *L'Esclave de Camöens* e *Indra*.

20 *Correio Mercantil*, 2/12/1855, p. 1 (crítica assinada por M., referindo-se ao drama de Castilho, representado no Teatro de S. Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, por João Caetano) Mostrando a importância da adequação do espectáculo ao público, diz ainda o mesmo articulista: "O Sr. Dionísio Vega, um dos ornamentos do Conservatório de Música, e regente da orquestra, pôs em música as rubricas cantantes do drama. Fê-lo com certa cor local, e por assim dizer nacional /.../"

Figura necessária à carência romântica de um ser em luta contra a sociedade, a fantasia dezenovesca colocou Camões nos mais variados enredos, nos mais diferentes palcos, para os mais diferentes públicos. Muito haveria ainda que falar. Mas, como no folhetim ou na telenovela, o "gancho" mantém o interesse pelo próximo capítulo. E esta investigação pretende ser posta em livro.

VIAGENS E DISCURSO LITERÁRIO: A NARRATIVA DE MIGUEL DE CASTANHOSO E A LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI

MANUEL G. SIMÕES

Um dos mitos que circulou mais difusamente na Europa medieval das cruzadas foi sem dúvida o do Preste João, mito que cresceu a partir de lendas, tradições e informações de duvidosa proveniência que tiveram, porém, a função de alargar a localização do reino fabuloso do Preste, situando-o ora na área tártara, ora na Índia (nestoriana) ou na Abissínia. A primeira notícia é-nos fornecida em 1145 pela crónica do bispo Otto Von Freisingen, o qual, por sua vez, dela tinha tido conhecimento em Viterbo, proveniente do bispo de Gabala, mas já daquele texto se presume que o nome do Preste João não era uma novidade no mundo ocidental[1]. Decisiva, contudo, deve ter sido a carta do rei mítico, posta a circular na segunda metade do século XII, a partir de 1165, carta que obedecia aos cânones dos contos fantásticos do Oriente e era dirigida ao imperador de Bizâncio, Emanuel Commeno I, documento considerado falso e atribuído a Christiano, arcebispo de Magunsa. A carta era destinada a produzir o espanto e o assombro, e a acender a imaginação fantasiosa do universo medieval: não só confirmava a riqueza e a potência do Preste como povoava o seu reino de animais fabulosos e raros, pedras preciosas e especiarias exóticas. É um texto destinado a ter uma grande repercussão nos relatos dos cronistas e viajantes ocidentais que, a partir de então (segunda metade do séc. XII) procuraram identificar e localizar tão poderoso rei, ainda

1 Cfr. Constantin Marinescu, *Le Prêtre Jean: pays, explication de son nom*, in "Bulletin de la Section Historique", Bucarest, 1923, pp. 73-112.

por cima cristão, nas terras do Oriente. Dado por certo na Mongólia, logo a Igreja de Roma enviou missionários com a função de estabelecerem contactos que resultaram infrutíferos[2]. Pelos relatos dos viajantes dos séculos XII e XIII, não se chega a nenhuma conclusão: o Preste é confundido com diversos monarcas orientais (tanto bastava que combatessem os muçulmanos) e o seu reino situado algures na Ásia. Foi identificado com o grande Gengis Khan mas quando o seu exército chegou quase às portas da Europa reconheceu-se que uma tal identificação estava errada. Marco Polo, por exemplo, confundiu-o com Unc, soberano dos Tártaros. E as sucessivas expedições ao Oriente, sempre com resultados negativos, tiveram porém o benefício da experiência e, com ela, a quase certeza de que o Preste João não existia ou, se existia, se devia encontrar noutra parte do mundo. Desta maneira, e ainda que involuntariamente, a lenda acabou por se ir lentamente degradando, de tal modo que Odorico da Pordenone, um dos últimos a colocar o reino do Preste João na Índia, que declara ter visitado nos princípios do século XIV, afirma peremptoriamente que "le contrade del Prete Ianni, le quale non è de C parte l'una de quello che se dice. La sua principale città è Cossaio, et è picola terra e mal in ordine"[3]. A partir de agora, porém, o mítico rei cristão será cada vez mais identificado como sendo o negus de Etiópia, embora continuasse a ser procurado nas Índias, até porque o homem medieval tinha uma noção da Índia muito dilatada: era um território sem fim, que começava no rio Nilo e acabava na China[4].

As atenções pareciam concentrar-se na Etiópia, com a transposição geográfica do mito, até porque, segundo o parecer de especialistas da cultura etiópica, o nome *João* derivava da palavra Zan, Gân ou Zân Hoy que designava um atributo do soberano etíope. Este nome foi provavelmente difundido na Europa pelos mercadores e missionários ocidentais que o tinham ouvido aos peregrinos da Abissínia em Alexandria ou na Terra Santa, sucessivamente deformado pelos europeus como Jan, Johannes, Gianni,

2 Veja-se Pou y Marti, *La leyenda del Preste Juan entre los franciscanos de la edad media*, in "Antonianum", 1945, pp. 65-66.

3 Odorico da pordenone, *L'Odorichus de rebus incognitis del 1513*, Pordenone, Camera di Commercio, 1986, p. 89.

4 Também Dante confundiu os etíopes com os indianos. Veja-se *Purg.* XXVI, 20-I; *Inf.* XXIV, 89/90; *Par.* XIX, 109.

Giovanni, Jean[5]. Pode dizer-se até, sem qualquer intenção de carácter nacionalista, que foram os portugueses quem contribuiram decisivamente para aquela transposição, redimensionando o discurso hiperbólico que até aí se tinha produzido à volta do Preste e descrevendo o seu reino, depois das expedições dos séculos XV e XVI, com uma admiração mais calibrada e objectiva, quando não com uma ponta de amarga desilusão.

E, no entanto, o mito do Preste João tem seguramente uma importância relevante no processo que conduz aos descobrimentos portugueses, se considerarmos que, desde as primeiras viagens, as instruções aos navegadores continham a explícita indicação de obterem notícias sobre o fabuloso reino. A *Crónica* de Zurara, por exemplo, informa-nos que em 1442 o Infante D. Henrique tinha encarregado Antão Gonçalves de procurar nas costas do Rio do Ouro, na Mauritânia, notícias "das Índias e da terra do Preste João". E o cronista comenta que o Infante pensava certamente encontrar nas desconhecidas terras "povoações de cristãos" e que "talvez agora a providência lhe deparasse nas remotas regiões algum rei christão de crenças vivas e ânimo esforçado, que o podesse auxiliar na guerra aos inimigos da fé"[6].

Pulsava ainda, como se vê, a velha ideia difundida três séculos antes pelo bispo de Gabala e, deste modo, tal como tinha acontecido com os cruzados do século XII, também da oficina do Infante saía o convencimento de que o Preste deveria ser um possível aliado e um ponto de apoio para as viagens, sobretudo porque, como cristão, estaria virado contra o inimigo comum: os muçulmanos.

Em 1451, a julgar pelas notícias da chancelaria real, chegou a Portugal um embaixador do Preste, a caminho da corte de Borgonha, o qual deve ter deixado do seu país uma descrição fantasiosa e não muito precisa do ponto de vista da sua localização, o que levou às conjecturas do tempo de D.João II e de D.Manuel no sentido da aproximação da Etiópia às costas ocidentais africanas[7]. Talvez por isso a obsessão de estabelecer uma aliança com o

---

5 Cfr. C.Marinescu, *op. cit.*; e G.Gerola, *Nelle nebbie della storia, Prete Gianni, monarca leggendario*, in *Le vie d'Italia e del mondo*, Milano, TCI, 1936, pp. 241-252.

6 Cit. por de Conde de Ficalho, *Viagens de Pêro da Covilham*, Lisboa, 1898, p. 28.

7 Sobre este aspecto, consulte-se Jaime Cortesão, *Obras Completas*, vol. XVI, *Os Portugueses em África*, Lisboa, Portugália, 1968, pp. 133 e segs..

mítico Preste João que, a dada altura, parecia ser a chave para entrar no mundo desconhecido do Oriente.

Em 1486, João Afonso de Aveiro trouxe das costas de Benim um embaixador, o qual referiu que, para além das suas terras, reinava um rei muito potente chamado Oganè. Pensou-se imediatamente que fosse este o mítico Preste. Não era verdade. Mas ainda nesse ano parte Bartolomeu Dias com três naus para a costa africana, com a missão específica de deixar escravos negros nas terras descobertas com a finalidade de recolherem notícias sobre o Preste João[8]. E no ano seguinte (1487) partem para o Oriente, desta vez por terra, Afonso de Paiva e Pêro da Covilhã. São conhecidas as vicissitudes da viagem até ao Cairo, onde se disfarçam de mercadores atravessando o Mar Vermelho até Aden. Aqui se separam: Afonso de Paiva dirige-se para a Etiópia, enquanto Pêro da Covilhã estabelece contactos com os mercadores orientais das especiarias: Cananor, Calcutá e Goa para depois voltar ao Cairo, onde deveria encontrar o companheiro. Soube então que Afonso de Paiva tinha morrido, pelo que prepara o regresso à pátria. Encontra então dois judeus portugueses (Rabi Abraham, natural de Beja, e Josepe de Lamego) que D.João II tinha mandado ao Cairo para saber notícias dos dois emissários.

Pêro da Covilhã deve ter chegado à conclusão de que o reino do Preste João só poderia localizar-se na Etiópia. Por ordem do rei, parte de novo na direcção do golfo Pérsico, sempre à procura do fabuloso e quase inatingível paraíso, onde deve ter chegado em 1490. Sabe-se como o Preste o recebeu com muitas honras mas, certamente pouco interessado em que se divulgasse na Europa a descrição do país ou por qualquer outra razão que nos escapa, o Preste não deixou sair Pêro da Covilhã, o qual acabou por se estabelecer na Etiópia, onde se casou e onde vivia ainda em 1520, no tempo da expedição de D.Rodrigo de Lima.

Neste interregno, nem tudo ainda estava esclarecido. Em 1498, Vasco da Gama, chegado à costa oriental da África, acrescenta mais alguns dados à lenda: "Disserão-nos que o Preste Joham estava dalli cerca e que tinha muitas

8 Ao mesmo tempo parte Frei António de Lisboa, seguindo um itinerário terrestre, mas não conhecendo a língua árabe não passou de Jerusalém. A este respeito, veja-se J.P. de Oliveira Martins, *A lenda do Preste João*, in *Portugal nos mares*, vol. II, Lisboa, 1924, p. 62.

cidades ao longo do mar, e que os moradores dellas erão grandes mercadores e tinhão grandes naos mas que o Preste residia muito no interior aonde se não podia ir senão em camellos"[9]. Com a descoberta da Índia começa verdadeiramente a levantar-se uma ponta do véu, com a localização correcta da Etiópia e os contactos inevitáveis. Tudo se torna menos abstracto quando em 1512 o embaixador etíope Matheus visitou o rei de Portugal, numa altura em que a Etiópia se defrontava com uma grave crise, constantemente ameaçada pelos ataques turcos. E em 1520 os portugueses puderam tomar contacto directo com o reino do Preste e dele dar notícia a partir da própria experiência. Só nessa data o Ocidente poderá beneficiar desse conhecimento, depois da embaixada de D.Rodrigo de Lima que teve como cronista o Padre Francisco Álvares (*Verdadeira informação das terras do Preste João*, publicada em 1540), obra que conheceu uma extraordinária difusão na época, a avaliar até pelas traduções para italiano (1550), para castelhano (1557), para alemão (1566) ou para francês (1574). A partir desta expedição, os portugueses puderam estabelecer contactos mais estreitos com as terras do Preste, através de sucessivas expedições, uma das quais se narra precisamente na *História* de Miguel de Castanhoso, que puderam corrigir e redimensionar os aspectos fantásticos que tinham envolvido o mito do Preste João no Ocidente, como imaginário colectivo, já desde a época medieval.

Sobre Miguel de Castanhoso sabe-se muito pouco: ignora-se a data de nascimento; sabemos porém que era originário de Santaréem, descendente de uma família nobre de origem espanhola. E em 1539 foi nomeado "escudeiro fidalgo" da corte de D.João III, com 1.300 reais de pensão[10].

Em 1 de Janeiro de 1541, Castanhoso encontrava-se na Índia, integrado na armada que partiu de Goa para o Mar Vermelho, capitaneada pelo governador D. Estêvão da Gama. Em 22 de Maio do mesmo ano, tomou parte na expedição às terras do Preste João, comandada por Cristóvão da Gama. Durante a expedição, na segunda batalha que os portugueses travaram com os mulçumanos, Castanhoso foi ferido por um tiro de espingarda no braço

9 Álvaro Velho, *Roteiro da viagem de Vasco da Gama*. Cit. por J. P. Oliveira Martins, *op. cit.*, p. 65.

10 Cfr. F.M.Esteves Pereira, *Dos feitos de Dom Cristóvão da Gama em Etiópia*, Lisboa, Soc. de Geografia, 1939, p. XXXVIII.

esquerdo, de que ficou praticamente inutilizado. Durante os meses de tratamento, não podendo combater, assistiu à batalha em que os portugueses foram vencidos pelos inimigos, os quais conseguiram capturar e sucessivamente matar Christóvão da Gama.

Juntamente com o exército do Preste, que finalmente aparecia aos portugueses, estes conseguiram vingar o seu comandante. Postas em fuga as forças muçulmanas, Castanhoso deixou a Etiópia, tendo chegado a Goa em 19 de Abril de 1544. Nesse mesmo ano regressou a Portugal, sendo portador de algumas cartas do imperador da Etiópia para D.João III, a quem entregou igualmente um manuscrito em que se narravam os feitos da expedição à Etiópia, texto que o rei muito deve ter apreciado a avaliar pelo grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo que lhe atribui em 1548.

Sucessivamente, casou com D.Violante da Serra, da qual teve um filho, Afonso de Castanhoso. Em 2 de Abril de 1554 partiu de novo para a Índia na armada do vice-rei D. Pedro Mascarenhas, comandando Castanhoso uma das Naus, a "Conceição", que depois de muitas peripécias chegou à Índia apenas em Novembro do mesmo ano. Sabe-se que ainda ali se encontrava em Outubro de 1555 e a partir desta data não há outros testemunhos[11].

Em 27 de Junho de 1564 foi publicado na tipografia de João da Barreira, em Lisboa, o texto do manuscrito que Castanhoso tinha escrito vinte anos antes em África, com o título *História das cousas que o muy esforçado capitão Dom Christóvão da Gama fez nos Reynos do Preste João, com quatrocetos portugueses que consigo levou*. A avaliar pela carta dedicatória do editor, pode supor-se que o autor ainda fosse vivo naquela data. Deve ter morrido, porém, logo a seguir, a fazer fé num documento descoberto por Esteves Pereira, segundo o qual, em 1/7/1565 Castanhoso já tinha morrido.

De acordo com Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*), Castanhoso seria ainda o autor de mais duas obras: *História do cerco de Dio e História do cerco de Mazagão*, obras todavia atribuídas, com toda a probabilidade, a Lopo de Sousa Coutinho e a Agostinho Gavy de Mendonça, respectivamente.

São vários os ingredientes que atestam o carácter literário da *História* e que obedecem ao cânone das narrativas de viagem do século XVI. Em primeiro lugar, é de referir a exortação épica como *topos* literário na era de

11 *Ibid.*, p. XLI.

Quinhentos, lugar-comum em muitas obras do Renascimento, depois do prefácio ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Desta vez cabe ao editor a execução desta "cerimónia", deixando-a bem explicíta na dedicatória a D.Francisco de Portugal:

> O grande Alexandre não sem razão se mostrava descontente, por faltar em seus tempos um Homero, que seus feitos e façanhas celebrasse. Porque entendia bem aquele príncipe, quanto 'sprito e vida dá às cousas acontescidas, a eloquência e graça do 'scriptor que as representa. E se algua hora este Homero se ouvera de desejar, ouvera de ser nestes tempos, em que achara materias dignas de seu estilo. Porque se os errores de Ulisses lhe parecerão materia conveniente a seu engenho, e os feitos de Achiles, mais alta empresa era e maior campo de mostrar a divindade de seu'sprito, a navegação do Conde Almirante dom Vasco da Gama vosso avô daqui até à Índia. E os feitos de dom Christovão da Gama seu filho vosso tio, na terra da Ethiopia. Porque por a viagem de Ulisses, e os casos que em poucas legoas do mar Mediterraneo lhe acontecerão, acharão a navegação de vosso avô, desd'o ultimo ocidente ate o nascimento do sol, por mares nunca navegados, por gentes nunca vistas nem ouvidas, descobrindo novos mundos, novas terras, novo ceo, e novas estrelas.[12]

Miguel de Castanhoso não esquece esta função exortativa e o panegírico dos portugueses. Fá-lo, porém, numa sequência narrativa que só aparece no capítulo VIII, isto é, num momento da narração em que parece justificar-se o confronto entre heróis antigos e modernos:

> Tardamos tres dias em sobir esta serra acima, com tudo o que traiamos: e com tanta fadiga e imenso trabalho, que se fora no tempo em que se fazia menção deles, se podera escrever deste nosso outrotanto como dos trabalhos que Anibal passou na passagem dos Alpes: porque pera quã poucos eramos muyto

12 Miguel de Castanhoso, *Historia*, pp. Aij-r^{o} e v^{o}.

> mays fizemos em a sobir em tres dias, que Anibal todo seu arrayal em hum mes (*Historia*, cap. VIII, p. 14r).

E mais adiante (cap. XVI) volta a pôr em relação os feitos e a épica:

> Este dia fizeram oyto Portugueses que andavão a cavalo cousas tam grandes, que se em outro tempo fora ficara deles grande memoria, e ouvera com que encher livros (*Historia*, p. 27 v^{o}),

isto sem esquecer o herói singular (dom Christovão), objecto privilegiado de exaltação que é apresentado deste modo no capítulo precedente:

> Foy ele ferido de hu arcabuz por hua perna, que foy pera nos outros grande tristeza, e para ele honra pois que assi ferido se avia de amostrar, e fazer o que em historias antigas e modernas nam se acha que nenhum excelente capitam fizesse (*Historia*, p. 25 r^{o}).

Cabe também ao editor introduzir a obrigatória figura de retórica da *captatio benevolentiae*, isto porque a *História* começa logo com a narração, sem preâmbulos de qualquer espécie. Escreve João da Barreyra, à maneira de justificação:

> ... vindo-me às mãos hua breve memoria da viage do senhor dõ Christovão vosso tio, ainda que não em tam alto 'stilo como tão clustres feytos merecião, determiney de a imprimir e minha officina. Porque o que na cõposição lhe faltava, suppre a verdade e credito de que a escreveo, que he Miguel de Castanhoso home fidalgo e bõ cavalleiro, cõpanheiro dos trabalhos do senhor dõ Chistovã, que 'screve tudo como testemunha de vista. (p. 3r)

Tratando-se do relato de uma expedição à Etiópia, é óbvio o privilégio concedido à função narrativa mas o discurso constrói-se igualmente através de frequentes descrições de lugares, de usos etíopes ou de seres considerados curiosos e dignos de menção, para além da intervenção directa do autor para

exprimir sentenças morais (*exempla*), considerações de vário tipo destinadas sempre a transmitir um efeito de credibilidade por parte do leitor.

A *História* apresenta-se organizada numa estrutura que obedece ao cânone clássico: um *exórdio*, aqui muito breve e atípico, só para referir as cerimónias da preparação e da partida para a viagem; a *narratio*, que desenvolve as peripécias acontecidas aos portugueses, tendo como núcleo central as batalhas travadas contra os muçulmanos e como fio condutor uma figura que Miguel de Castanhoso nunca perde de vista – a de D.Cristóvão da Gama; e a *conclusio* ou última parte da narrativa que coincide com o termo da expedição e com o regresso do autor à ilha de Massawa. Esta organização encontra-se, por sua vez, projectada na micro-estrutura de cada capítulo, onde se pode observar o desenvolvimento narrativo de um acontecimento, marcado por sequências que distinguem um exórdio, uma parte central com o desenvolvimento dos factos e a parte final com a conclusão do episódio. A este propósito, deve desde já referir-se a participação da forma diarística na organização textual, aspecto posto em evidência pelo tratamento do tempo: alguns episódios são narrados no espaço de um capítulo, sendo a sucessão temporal assegurada por expressões que sugerem a continuidade e o dinamismo da evolução da acção. Com efeito, a *História* regista uma constelação de expressões temporais, postas frequentemente no início (ou no fim) de cada capítulo, conferindo à narração uma aparência de acontecimentos vividos, encadeados no discurso com grande habilidade e com o sabor de coisa autêntica. Eis algumas dessas expressões que adquirem maior impacto por beneficiarem da pausa mecânica que as precede como se uma caixa de ressonância lhes conferisse ainda maior vigor:

cap. II: Hum sabado à tarde, a nove dias do mes de Junho, da era de M.D.XLI. anos...
cap. III: Ao outro dia pella menhãa...
cap. V: Acabado tudo de concertar se gastou o dia, e no outro pella menhãa...
cap. VI: E tanto que amanheceo...
cap. VII: Passados dous dias...
cap. VIII: Como passou o inverno, estãdo tudo prestes, em quinze de Dezebro, de quinhentos e quorenta e hum...

cap. XI: Ho outro dia pella menhãa...
cap. XII: Ao outro dia como amanheceo...
cap. XIII: Avia dous dias que caminhavamos...
cap. XIV: Com este trabalho passamos aquella noyte, e ao outro dia pella menhãa...
cap. XVI: Ao domingo de Pascoela em amanhecendo...
cap. XVIII: Neste tempo...
cap. XIX: Ao outro dia pella menhãa quarta feyra vinte e oyto dias do mes de Agosto de mil e quinhentos e quoreta e dous anos...
cap. XX: [...] toda esta noite andaram...
cap. XXIII: E postos em ordem começamos a caminhar dia d'entrudo, a seis dias de Fevereiro M.D.XLIII...
cap. XXIIII: Ao outro dia em amanhecendo...

Como se vê não são raras as infiltrações do registo diarístico no corpo da *História*, dadas pelo sintagma obsessivo que indica o começo de novo dia ("Ao outro dia pella menhãa" com as variantes "como amanheceo" ou "em amanhecendo"). E as expressões temporais asseguram, deste modo, a interligação dos capítulos, registando-se um alto índice de frequência de casos em que o exórdio de um capítulo retoma o final do anterior com o salto temporal explicitamente enunciado.

Também o espaço é objecto de um tratamento singular. A Etiópia revela-se uma área plena de acidentes geográficos, de serras constantemente referenciadas como se tivessem sido postas no caminho dos portugueses para servir de obstáculo e complicar a progressão do exército de D.Cristóvão da Gama. Neste sentido, o espaço cénico que serve de fundo às acções narradas é constantemente preenchido por serras altíssimas, inacessíveis aos não eleitos, que assumem a função de fronteiras espaciais e culturais que é necessário progresssivamente ultrapassar:

> sobimos a hua serra tam alta, que desde que amanheceo ate oras de vespera gastamos em a sobir: e como fomos em cima descobrimos muy grandes cãpinas, e terra muy chaã, e mui fria, e de muy bõs áres e agoas muy claras e boas (cap. II).

A rainha, mãe do Preste, também ela estava "em hua serra muy forte: a qual depois que o Preste seu marido morrera, se recolheo a esta serra com suas mulheres" (cap. III). Coube aos portugueses tirar a rainha daquela serra, onde há tantos anos estava encerrada (cap. V), montanha igualmente muito forte que parecia ser feita pela mão de Deus para nela se salvar a rainha e a sua gente do cativeiro (cap. VI).

Sucessivamente deparam com outras serras, uma das quais levou três dias a subir. Também aqui nos é oferecido um espaço cénico que tem sem dúvida a função de *locus amoenus* :

> e encima da serra estava hua cidade, que de fora parecia muy bem, cõ todas as janellas e paredes brancas como neve, e as casas todas per cima sam de eyrados à mourisca (cap. VIII).

Este peregrinar dos portugueses levá-los-ia ao encontro com o Preste para, em conjunto, combaterem o rei de Zeila. Mas a cruzada não se resolvia sem o remover progressivo dos obstáculos e eis que outra serra estava "em meio do caminho per onde aviamos de passar [...] e a serra em si era muy forte a qual he toda redonda e muy alta" (cap. X), esta ocupada pelo rei de Zeila e por um capitão mouro. Aqui trava-se a primeira batalha, ainda sem o Preste, pondo em fuga os ocupantes usurpadores.

Os obstáculos continuam e as montanhas sucedem-se, como a serra de judeus, descrita com não poucos estilemas bíblicos, pela qual o Preste haveria de passar por força (cap. XVIII), até ao martírio de D.Cristóvão, narrado no cap. XXI, momento a partir do qual os obstáculos (fronteiras) desaparecem do horizonte textual.

Todo concentrado na acção e no percurso narrativo dos acontecimentos, a *descriptio rerum* parece não interessar Miguel de Castanhoso. Só depois de acabada a guerra punitiva e restaurado o reino do Preste, o olhar do cronista se espraia para a paisagem natural e humana, o que acontece apenas num capítulo (XXVI). Assiste-se então à única nota exótica do texto, como se se tratasse de uma concessão do autor às expectativas do destinatário, ávido de surpresas e maravilhas de um mundo desconhecido e conotado por um imaginário fabuloso. O exotismo caracteriza-se curiosamente por vestígios de

um bestiário de sabor medieval, sobretudo pela descrição hiperbólica dos hipopótamos,

> huas alimarias, que dizem que sam cavalos marinhos, e sam tam grandes como cavalos, e da feiçam e cor de Elephantes: e tem a cabeça muyto cõprida em demasia, com a boca muito grande, com muitos dentes ou colmilhos muito grandes. E quãdo abre a boca he cousa pera espantar, porq verdadeiramente que hum home de geral estatura, tendo-lhe os pés na queixada de baixo, nam chegara com a cabeça à queyxada de cima: e pella boca caberam dous homes juntos (p. 47 v^{o}).

O autor volta-se também para a paisagem humana, descrevendo alguns usos e costumes dos etíopes, utilizando, como era de norma, o método comparativo para sugerir as coisas desconhecidas. Interessante, a vários títulos, esta sua saborosa observação porque regista um hábito que certamente contrastava com a usança dos portugueses:

> estam na igreja descalços sem çapatos: e nam cospem na igreja e pera isso levam hum pano ou lenço em que cospe, porque he muito tachado antre elles (p. 48 v^{o}).

Não transcura igualmente a componente maravilhosa, de âmbito transcendental, o que se regista no capítulo em que narra a morte de D.Cristóvão (cap. XX). Alude Miguel de Castanhoso ao milagre da fonte de água que brotou no lugar onde decapitaram o herói e ao milagre da árvore que, nesse preciso momento, "foy arrincada que se revolveram as rayses pera cima e as ramas pera bayxo, sendo o dia muy quieto e manso" (p. 38 r^{o}). Mas no próprio dia em que o reino ficou livre, a árvore retomou a sua posição normal.

O texto de Miguel de Castanhoso não vive isolado na literatura portuguesa do século XVI. Pertence a um conjunto, isto é, a um género literário (relatos de viagens) e por isso mesmo se configura como o lugar em que a obra entra numa complexa rede de relações com outras obras[13]. A

13 Veja-se Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione*

narrativa aqui examinada é submetida a uma instância de enunciação que se exprime no texto, determinando-lhe assim a colocação na área de um universo de "valor". O texto revela ainda o conflito insanável que ocupou os intelectuais do Renascimento, divididos entre a fé na *ratio* clássica e a atracção quase mórbida pelo mágico, pelo sobrenatural. Além disso, como acto literário, o seu estatuto fundamental é o da comunicação de uma particular *forma mentis* através dos percursos de sentido. E neste aspecto se revela a tensão criativa entre sagrado e profano, tal como, de resto, se verifica na literatura portuguesa que tem como motivos referenciais a aventura dos descobrimentos.

alla semiotica della letteratura, Milano, Bompiani, 1976, pp. 151 e segs..

A ESTRUTURA NARRATIVA DOS *COMENTÁRIOS* DE AFONSO DE ALBUQUERQUE

T. F. EARLE

Os *Comentários* de Afonso de Albuquerque são uma obra hoje em dia posta de lado, mas não era sempre assim. Os *Comentários* foram escritos pelo filho do grande Afonso de Albuquerque, que por ordem régia de D. Manuel tinha o mesmo nome que o pai, em comemoração dos feitos heróicos do conquistador de Goa, de Malaca e de Ormuz. O grande livro, em quatro partes, foi editado duas vezes no século XVI, em 1557 e 1576, e reeditado no século XVIII, e durante este período foi a fonte principal de conhecimentos acerca da vida do maior governador da India. Porém, nos fins do século XIX, os *Comentários* perderam grande parte do seu prestígio, porque foi naquela altura, precisamente em 1884, que Raimundo Afonso de Bulhão Pato começou a publicar, pela primeira vez, as *Cartas* do pai do autor dos *Comentários*[1]. Nas *cartas*, Albuquerque descreve as suas campanhas, defende as suas medidas administrativas e comerciais, pede ajuda financeira e moral de Lisboa, e ataca os numerosos e virulentos críticos que desaprovaram da sua conduta. A grande edição de Bulhão Pato revelou ao mundo as fontes em que o filho de Albuquerque se tinha baseado, e os historiadores modernos normalmente têm preferido ir directamente às *Cartas*, que são os relatórios duma testemunha muitas vezes ocular das actividades portuguesas no oriente. Foi por causa disso que os *Comentários*, embora reeditados duas vezes no nosso século,

1 *Cartas de Afonso de Albuquerque, seguidas de documentos que as elucidam*, editadas por Raimundo António de Bulhão Pato, 7 volumes (Lisboa, 1884--1935).

começaram a ficar esquecidos[2].

O oblívio a que foi votada a obra do filho de Albuquerque deve considerar-se uma perda para os estudiosos tanto da história como da literatura portuguesas. É verdade que Afonso de Albuquerque filho não presenciou os factos que narra. Porém, soube dar às narrativas muitas vezes incoerentes do pai uma forma adequada, relacionando as várias cartas entre si para que o conjunto delas tivesse uma estrutura cronológica e lúcida. Em outras palavras, foi o primeiro biógrafo do pai e, além disso, o primeiro intérprete da sua carreira. A interpretação heróica que nos legou tem tido imensa sorte, mesmo nos nossos dias, ainda que nem todos se lembrem de que esta interpretação é derivada, em última instância, duma obra quase esquecida. É uma interpretação a que não falta uma certa ambiguidade, própria a uma figura histórica muito complexa, e que reflecte ao mesmo tempo a lição humanística aprendida da leitura dum historiador clássico, Júlio César, cujos *Commentaria* foram aproveitados de uma maneira extremamente hábil pelo filho de Albuquerque para realçar os feitos do grande soldado e administrador português do século XVI.

Podemos considerar os *Comentários* como uma leitura das *Cartas* que foca um aspecto delas, deixando várias outras na sombra. As *cartas* de Albuquerque pai contêm uma pluralidade de significados a que se podem dar interpretações muito diferentes. Podemos citar, como caso extremo, o historiador australiano Michael Pearson que, tomando como base o interesse bem documentado de Afonso de Albuquerque no comércio, diz dele simplesmente 'he had a clear vision of the key points of Asian trade, and moved purposefully to acquire them'[3]. A visão do filho de Albubuerque era muito menos modesta. Nos *Comentários*, o pai torna-se uma figura classicamente literária e heróica, mas os *Comentários* são também um texto que possui uma pluralidade de significados, através dos quais revela as ambiguidades implícitas no papel incerto do protagonista.

Sempre que podia, portanto, o filho de Albuquerque chamava a atenção às implicações heróicas das cartas em que tinha baseado a sua obra. Uma das

2 Ver Joaquim Veríssimo Serrão, *A historiografia portuguesa*, volume I, p. 271.

3 *India and the Indian Ocean, 1500-1800*, edited by Ashin das Gupta and M. N. Pearson (Calcutta, 1987), p. 84.

cartas mais célebres é a descrição da expedição ao Mar Vermelho em 1513, a primeira vez em que uma armada européia tinha penetrado o próprio coração do mundo islâmico. Albuquerque utilizou esta oportunidade para recolher informações acerca das terras vizinhas do Mar Vermelho, inclusive a notícia de que havia uma tribo de árabes desafectos que exerciam uma espécie de chantagem sobre o sultão do Cairo, cortando as águas do Nilo na época das inundações[4].

O filho de Albuquerque dava a esta notícia um significado maior, explicando como o pai derivou da actividade destes árabes a ideia de cortar as águas do Nilo ele próprio, utilizando para o feito trabalhadores da Madeira peritos na construção de levadas para regar os campos daquela ilha. É com certeza um plano audaz, embora talvez menos imaginativo que um outro plano de Albuquerque, mal esboçado na carta mas descrita em pormenor nos *Comentários*, de empregar o poder naval dos portugueses para transportar um exército para a costa da Arábia, capturar a cidade de Meca e depois trocá-la por Jerusalém, naquela época em poder islâmico. Esta última ideia, o troco do Kaaba pelos lugares santos de Israel é uma instância daquela compreensão estratégica que faz de Albuquerque uma figura verdadeiramente grande[5].

A grandeza destas concepções deve-se à sua relação intertextual com feitos históricos acontecidos na época clássica. O plano estratégico faz lembrar as campanhas de Alexandre Magno, ou a luta entre César e Pompéu pelo controle do mundo inteiro. A ideia de cortar as águas do Nilo pode levar o leitor às páginas de Heródoto em que narra a tomada de Babel por Ciro depois de interromper o curso do rio Eufrates. O filho de Albuquerque não fez estas comparações explicitamente. Contudo, dava tanta ênfase à grandeza da carreira do pai, e utilizava o género clássico do comentário histórico com tanta perícia que torna inevitáveis as comparações com as figuras heróicas da história antiga.

Afonso de Albuquerque filho não frequentou a universidade e não pode considerar-se um humanista profissional[6]. Porém, tinha a preocupação tipi-

4 *Cartas de Afonso de Albuquerque...*, I, pp. 229-30.

5 Afonso de Albuquerque, *Comentários do grande Afonso de Albuquerque*, editados por António Baião, 2 volumes (Coimbra, 1922-23), volume II, pp. 229-30. Todas as outras citações dos *Comentários* remetem para esta edição.

6 Ver António Baião, *Alguns ascendentes de Albuquerque e o seu filho, à luz*

camente renascentista com a imitação dum autor clássico, no caso dele, César, a cujas obras literárias se refere nas dedicatórias de ambas as edições quinhentistas dos *Comentários*. O próprio título de *Comentários* sugere os *Commentaria de bello gallico* e *Commentaria de bello civili* do autor romano, e o estilo de Albuquerque filho tem certas características nitidamente cesarianas, como por exemplo o emprego invariável da terceira pessoa do singular sempre que se menciona Afonso de Albuquerque. César tinha-se referido a si próprio da mesma maneira. O autor dos *Comentários* não escrevia acerca de si mesmo, mas seguía o exemplo romano no seu esforço de se distanciar do protagonista do seu livro.

Os romanos viam o comentário como preliminar à história propriamente dita. Na concepção dum Lívio ou dum Tácito, a história era um projecto grandioso, em que se empregavam todos os recursos literários e retóricos. Um historiador, portanto, podia servir-se dum comentário, que era visto como um relatório chão e despretencioso dos factos, como a base duma obra mais ambiciosa. Os *Commentaria* de César, a narrativa das suas operações militares na Gália e na guerra civil contra Pompéu, constituem, em muitos aspectos, um exemplo típico do género. Porém, dum ponto de vista eram originais. Foi reconhecido pelo próprio Cícero que os *Commentaria* de Júlio César, apesar de serem escritos num estilo chão e despretencioso, tinham uma elegância verbal que os punha num lugar bem mais alto que a maioria de obras no mesmo género[7]. É possível que o filho de Albuquerque tenha tido conhecimento deste juízo de Cícero, porque os seus *Comentários* também têm um estilo simples mas elegante. Não nos devemos esquecer, porém, que o estilo simples fazia parta da retórica, tanto como o estilo grande.

Hoje em dia não se tacha César de mentiroso, mas não há dúvida de que o estilo dos *Commentaria*, sóbrio e impessoal, tem fins retóricos. O leitor é induzido a aceitar as virtudes quase sobre-humanas do herói pela falta de exageração da narrativa e pela ausência, quase completa, de comentos

---

de documentos inéditos (Lisboa, 1915), p. xxxi.

7 Ver P. T. Eden, 'Caesar's Style: Inheritance versus Intelligence', *Glotta*, 40, 1962, 74-117 (p. 75).

explícitos da parte do autor[8]. Podemos dizer o mesmo dos *Comentários* de Albuquerque. Como César, Albuquerque é sempre o líder sem par, o único responsável pela vitória. Nas obras de ambos historiadores há narrativas de fracasso e de derrota, mas a culpa é imputada à falta de eficiência de oficiais subalternos ou a causas naturais[9].

Como dissemos, tudo isto se narra num estilo simples, sem enfeites. Porém, é muito longe de ser um estilo inocente, já que tem o fim retórico de persuadir o leitor a acreditar que está em contacto directo com a realidade objectiva. Os *Comentários* têm também uma estrutura retórica e persuasiva. O filho do grande Afonso de Albuquerque passou a sua vida inteira a escrever e a reescrever a sua defesa da carreira do pai, e soube fazê-lo através de efeitos narrativos subtis e eficazes.

O Albuquerque que nos aparece através das páginas dos *Comentários* não é só uma grande figura militar. Revela-se-nos também como homem de piedade exemplar, amado e respeitado por todos os justos. O filho de Albuquerque não precisava de fazer intervenções autoriais para provar esta asserção; a verdade dela surge, com aparente espontaneidade, de incidentes inumeráveis. Além disso, tinha uma capacidade de trabalho perfeitamente extraordinária. Podemos ver um exemplo disso na conduta de Albuquerque depois da grande vitória que foi a tomada aos turcos da fortaleza de Benasterim, chave militar da ilha de Goa. Logo depois da entrada das forças portuguesas na fortaleza e da expulsão dos defensores muçulmanos, Albuquerque voltou à igreja da cidade de Goa para dar graças a Deus. Em seguida, ocupou-se com tarefas administrativas e militares, como a construção de hospitais para tratamento dos feridos, o conserto das várias fortificações da ilha e o bloqueio do porto inimigo de Dabul. Albuquerque filho, portanto, escolheu unicamente pormenores que indicavam que o pai não cessava de trabalhar no serviço real, mesmo depois duma grande vitória, conseguida à custa de mais de uma semana de bombardeamentos contínuos[10].

Um incidente como este, que é só um exemplo tirado de centenas de exemplos possíveis, não indica unicamente que Albuquerque era um servidor

8 John H. Collins, 'Caesar as Political Propagandist', in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I.I, 1972 922-66, (p. 941).

9 Ver, por exemplo, *Comentários*, II, pp. 204-6.

10 *Comentários*, II, p. 193.

enérgico e piadoso da coroa portuguesa. Tem também um significado adicional, porque através da narrativa da tomada de Benasterim podemos ver que Albuquerque tinha sempre uma consciência intelectual da estratégia em que se baseava a expansão portuguesa no oriente. Esta estratégia é bem conhecida: era a de capturar um número determinado de portos chave como bases das quais dominar o comércio do Oceano Indico. Podemos ver, da narrativa incolor dos *Comentários*, que Afonso de Albuquerque se lembrava constantemente desta estratégia, e nunca deixava que considerações de glória militar ou de lucro financeiro pessoal o desviassem dela.

Para conseguir um fim intelectual são necessários meios intelectuais, que o herói dos *Comentários* muito bem sabia empregar. As decisões que toma são sempre certas, as que mais concordam com a vontade 'del-rei nosso senhor', mas chega-se a elas por um processo de discussão racional com os seus conselheiros. Albuquerque não era nenhum tirano para obrigar os outros a aceitarem os seus decretos, mas sempre que era possível tentava os meios de persuasão intelectual. Com o andar dos anos, Albuquerque ia adquirindo o tacto e a diplomacia que lhe faltavam no começo da sua carreira: a revolta dos capitães em Ormuz e o tratamento injusto que ele recebeu do vicerei D. Francisco de Almeida, incidentes narrados na primeira parte dos *Comentários*, eram fracassos diplomáticos que não se repetiam.

Albuquerque filho incluiu, num dos últimos capítulos dos *Comentários*, um breve retrato biográfico do pai[11]. Porém, o mérito real do livro é de nos mostrar um personagem em acção, porque Albuquerque não só possuía as características dum herói, mas transformava o mundo na sua própria imagem. É verdadeiramente uma pena que poucas pessoas, hoje em dia, tenham tempo para se envolverem na estrutura imensa dos *Comentários* e verem o lento crescimento da figura heróica, porque a grandeza do filho de Albuquerque como escritor se revela principalmente na construção hábil de narrativas complicadas e extensas. As quatro partes do grande livro estão formadas destas narrativas, cada uma das quais reflecte a estrutura dos *Comentários* como um todo.

Podemos dizer, em termos redondos, que esta estrutura consiste num progresso da guerra para a paz. Depois da fúria dos combates vem a tranquilidade da diplomacia e da análise intelectual das possibilidades políticas

11 *Comentários*, II, pp. 383-4.

e económicas do Estado da India. É uma estrutura que se repete inúmeras vezes, especialmente nas Partes III e IV quando a política de Afonso de Albuquerque começou a dar fruto. Na Parte IV, por exemplo, lemos primeiro a história da luta desesperada pelos muros do grande porto de Adem, que os portugueses não conseguiam ocupar, e depois a da expedição em grande medida pacífica ao Mar Vermelho, em que Albuquerque recolheu informações acerca da Arábia e da costa africana, e meditou em oportunidades geo-políticas mais vastas, como a troca de Meca por Jerusalém.

Se examinarmos os *Comentários* como um todo, revela-se-nos um movimento semelhante. Quase toda a Parte I trata da expedição extraordinariamente violenta de Albuquerque à costa sul da Arábia e do cerco malogrado de Ormuz. No último capítulo o comandante, abandonado por muitos dos seus, teve de voltar para Cananor, base indiana do vicerei D. Francisco de Almeida, onde este o censurou severamente. Por uma coincidência que Albuquerque filho soube muito bem explorar, o último acto da carreira do pai foi a segunda expedição a Ormuz, descrita na Parte IV dos *Comentários*. A segunda expedição foi, porém, muito diferente da primeira. A posse da cidade efectuou-se quase sem derramento de sangue (exceptuando sempre a morte de Reis Hamed pelos portugueses), e depois Albuquerque, longe de ser censurado, foi em vez disso visitado por embaixadores dos países muçulmanos do Golfo Pérsico, da Pérsia e da longínqua Tartária, que ansiavam por lhe mostrar o respeito que lhe tinham.

O ritmo dominante dos *Comentários* a que já nos referimos, o progresso da guerra e da violência para a paz e a diplomacia, um ritmo que se vê tanto na obra como um todo como nas partes constituintes dela, chega ao seu auge na Parte IV, capítulo 48, pouco antes do fim do livro. O capítulo é um resumo da carreira de Albuquerque, um resumo que se faz principalmente em termos de paz e de prosperidade. Numas belas páginas idealistas, quase visionárias, o filho descreveu portugueses e orientais (excluindo sempre os muçulmanos) a viverem juntos em relações comerciais harmoniosas por toda a Asia, a sua segurança garantida pelas fortalezas que Albuquerque mandara construir e pelas alianças que tinha feito, ou esperava fazer com o Xá da Pérsia e com o Prestes João. Podemos dizer, portanto, que nos *Comentários* a paz segue à guerra e que a guerra, sempre bem controlada, é unicamente a preparação necessária para uma ordem internacional mais justa e para o

estabelecimento permanente da presença portuguesa no oriente. O próprio Albuquerque torna-se num líder humanista, cujas acções são sempre controladas pela sua compreensão dos fins limitados da guerra e por considerações morais como a justiça e a verdade.

O filho dá ao pai, portanto, os atributos morais e espirituais do herói renascentista. Senhor, quase sempre, de si mesmo, ele é o líder sem par, cristão, patriota, corajoso, incorruptível e justo. Mantém estas qualidades, mesmo no meio dos combates mais furiosos. O leitor dos *Comentários* não pode deixar de ser impressionado pelas referências frequentes ao barulho, o estrondo da artilharia empregada no cerco de Benasterim, em que o bombardeamento durou mais de uma semana, os berros do elefante ferido na tomada de Malaca[12]. Entre o tumulto ouve-se a voz do comandante, a criticar os marinheiros que se lançaram ao mar quando o navio de Aires de Silva foi atingido por um tiro de canhão em Benasterim, ou a falar tranquilamente com o mestre 'posto que a artilharia não deixava de fazer seu ofício'[13]. Ele é a voz da razão, presente sempre que seja preciso, um indicação do divino a operar no meio da confusão humana.

Contudo, há na figura do herói clássico ou renascentista um aspecto mais problemático, partilhado também pelo Albuquerque dos *Comentários*. A natureza sobre-humana do herói torna-o vulnerável, a vítima dos ciúmes dos deuses e dos homens. Na mitologia grega, Hera perseguia a Hércules, Júpiter a Prometeu, e em Roma César foi morto pelos senadores que não toleravam a sua ambição de tomar o poder supremo para si. A fragilidade do herói, o espaço muito estreito que separa os seus triunfos do desastre foi um tema bem conhecido dos grandes escritores do Portugal quinhentista. Camões bem o conhecia, e n'*Os Lusíadas* os nautas são a uma vez os protegidos dos deuses e as vítimas desamparadas dos desastres mais terríveis. O Albuquerque filho conhecia o tema também, porque faz do pai uma figura a uma vez grande e malograda. O fracasso não era culpa do grande Afonso de Albuquerque; era culpa dos seus contemporâneos, que não compreendiam o seu valor e que, por fim, o conseguiam arruinar. Como consequência das suas intrigas, o herói morreu pobre e desonrado, sem poder realizar o seu sonho dum Oceano Índico sob controle português.

12 *Comentários*, II, pp. 174 e 87.

13 *Comentários*, II, p. 170.

Albuquerque sublinhava o fracasso da carreira do pai acabando as quatro partes dos *Comentários* na mesma nota triste de inveja e falta de compreensão. No último capítulo da Parte I o herói, desiludido, volta a Cananor depois da expedição a Ormuz e faz o seu relatório a D. Francisco de Almeida, 'havendo oito anos e dois meses que andava no mar, conquistando o reino de Ormuz, como lhe el-rei D. Manuel seu senhor tinha mandado, sem em todo aquele tempo ter nenhum favor e ajuda do visorei'[14]. A última página da Parte II é igualmente triste. Nela, lembra-se o comportamento incorrecto de Duarte de Lemos, oficial responsável pela costa arábica, que voltou a Portugal depois de se ter recusado a acompanhar Afonso de Albuquerque num contra-ataque contra Goa. Nas últimas linhas há um tom de amargura grotesca: 'Este Duarte de Lemos, sendo fidalgo honrado, era o maior homem que havia em Portugal, e muito arrogante, e tinha os dentes dianteiros demasiadamente compridos'[15].

Ao referir-se aos dentes de Duarte de Lemos, Albuquerque filho visava a retórica, não a odontologia, porque a hostilidade entre os dois comandantes era notória. Os incisivos de Duarte de Lemos aparecem mais uma vez, na Parte III dos *Comentários*, num incidente ante as muralhas de Benasterim, em que Francisco Pereira Pestana escarneceu de Afonso de Albuquerque, dizendo que tinha medo do subordinado[16]. Com efeito, podia ter-se evitado o cerco de Benasterim, longo e sanguinolento, se não fossem os erros militares e a desobediência dos oficiais portugueses encarregados da defesa da ilha de Goa durante a ausência do comandante em Malaca, e a Parte III acaba com um epigrama do pai a respeito deste problema: 'E por isto dizia Afonso de Albuquerque muitas vezes que mais merecê merecia a el-rei D. Manuel por lhe defender Goa dos portugueses, que por a tomar duas vezes aos turcos'[17].

O tom de amarga desilusão persiste mesmo no último capítulo da quarta e última parte do livro. Lá, pela primeira vez em toda a grande extensão dos *Comentários*, o filho de Albuquerque refere-se a si próprio, e à viagem que fez à Itália, na companhia da princesa D. Beatriz, aquando do seu casamento. Contudo, mesmo neste contexto, Albuquerque não deixa de

14 *Comentários*, I, p. 253.
15 *Comentários*, I, p. 465.
16 *Comentários*, II, p. 182.
17 *Comentários*, II, p. 212.

lembrar a falta de gratidão do rei D. Manuel para com o pai: 'E tornado desta jornada, com esperança de lhe el-rei D. Manuel satisfazer os serviços do seu pai, ... achou-o morto (i. é., D. Manuel), e ficou sem a satisfação que mereciam os grandes serviços de seu pai, assim pelo pouco cuidado que ele teve de os requerer, como também pela mudança do tempo'. São estas as palavras finais dos *Comentários*.

O Albuquerque que se nos revela nas páginas dos *Comentários* é um herói verdadeiro, cuja grandeza é realçada pela incapacidade dos contemporâneos, manifestamente inferiores a ele, de o entender e de o premiar condignamente. O filho diz-nos isto não explicitamente, mas colocando episódios importantes ou significativos da carreira do pai em pontos culminantes da narrativa. O ponto culminante de toda a narrativa é o fim, e Albuquerque tornou mais evidente o papel heróico do pai escrevendo uma conclusão pessimista a cada uma das quatro partes dos *Comentários*. O papel do herói é altamente problemático, e na sua alternação entre o triunfo e o desastre os *Comentários* têm uma verdadeira pluralidade de significados. Se, depois duma leitura do livro, é impossível saber se ou não a carreira de Albuquerque deve ser considerada um êxito, isto é porque os *Comentários* nos mostram que a tal pergunta falta toda resposta.

Vista desta perspectiva, a morte de Albuquerque, tal como é narrada nos *Comentários*, torna-se numa experiência literária extremamente rica, cheia de ironia. Depois do triunfo de Ormuz o herói, já doente, navegou para Goa, na esperança de chegar ao lugar da sua vitória mais importante e mais duradoira antes de morrer. Na viagem, os portugueses encontraram um navio muçulmano, isto é, um navio inimigo, do qual receberam a notícia da demissão de Albuquerque do seu lugar. O ex-governador teve tempo ainda de pronunciar o epigrama famoso, 'Mal com os homens por amor del-rei, e mal com el-rei por amor dos homens; bom é acabar', antes de expirar quando o seu navio já passava a barra de Goa[18]. Entre os que acompanhavam o féretro à cova havia muitos dos hindus e muçulmanos cuja cidade ele tinha tomado[19].

Há uma ironia extraordinária nesta narrativa, em que o filho de Albuquerque revela a tensão entre amigo e inimigo, o indivíduo e a colectividade, o humano e o sobre-humano, e até entre a vida e a morte. A um

18 *Comentários*, II, p. 378.
19 *Comentários*, II, p. 382.

nível vê-se o espectáculo do maior português da época rejeitado pelos seus e respeitado unicamente pelos inimigos, que lamentavam a sua morte. A outro o epigrama famoso, que junta os contrários de 'mal' e de 'amor', revela a alta capacidade intelectual de Albuquerque, em que cabiam os interesses individuais e o serviço real, mas mostra também como se tinha isolado. A sua posição preeminente, muito em cima da mesquinhez do resto da humanidade, sugere que ele, como os heróis da antiguidade clássica, tinha algo de sobre-humano ou semi-divino. As honras que recebeu depois de morto - D. Manuel teimava em que os restos mortais do ex-governador ficassem em Goa, como meio de defesa dos interesses portugueses - apoiam esta sugestão[20]. Parece, até, que na morte podia fazer mais do que quando estava vivo.

A consciência de Albuquerque filho da ambiguidade da figura do herói torna inevitável uma comparação entre a sua narrativa e *Os Lusíadas*, editados pela primeira vez em 1572, isto é, quatro anos antes da segunda e melhor edição dos *Comentários*. A epopeia camoniana também tem a sua nota de desilusão, a 'austera, apagada e vil tristeza' que o poeta via em seu redor em Portugal, e tanto Camões como Albuquerque sabiam como era precária a presença portuguesa no oriente. Quanto à figura do grande Afonso de Albuquerque em si, o poeta e o prosador não estavam de acordo, pois para Camões Albuquerque era 'o terrível', juiz cruel que tinha castigado o capitão Rui Dias sem ter dado o devido valor à fraqueza humana[21]. Mesmo na época, a carreira de Albuquerque suscitava debates violentos, e a interpretação que lhe dera o filho é longe de ser a única possível. A sua visão heróica do pai não é a verdade toda, mas contudo estimula a imaginação, porque a vida de Albuquerque, quer seja triunfo, quer seja fracasso, faz-nos lembrar a grandeza das possibilidades humanas.

NOTA: Vários trechos desta comunicação aparecerão no livro de T. F. Earle e John Villiers, *Albuquerque: Caesar of the East*, a ser publicado por Aris & Phillips, Ltda.

20 *Comentários*, II, p. 393.

21 Camões, *Os Lusíadas*, X, 45-9.

UM PROBLEMA DE TRADUÇÃO:

A ARGUMENTAÇÃO NAS *CARTAS PORTUGUESAS*

EUGENIA GONZALEZ

Foi em 1669 que Claude Barbin publicou em Paris cinco cartas de amor traduzidas do português: *As Cartas Portuguesas*. O êxito que alcançaram rapidamente junto do público deve-se – como todos sabemos – à conjugação feliz de vários factores que lembraremos aqui.

Um ano antes, em 28 de Outubro de 1668, foi concedido ao editor Claude Barbin o privilégio de imprimir um livro intitulado: *Les Valantins, Lettres Portugaises, Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues*, mas esta colectânea nunca foi publicada e, no seu lugar, Barbin publicou no ano seguinte duas obras anónimas: *Lettres portugaises, traduites en français, Valentins, Questions d'amour et autres Pièces galantes.*

Estes factos estabelecem, sem dúvida alguma, uma ligação entre Guilleragues e as *Cartas Portuguesas* sem provar, no entanto, que ele seja realmente o seu autor. E mais, Guilleragues nunca reivindicou a paternidade desta obra, preferindo deixar os seus contemporâneos procurar na vida real os protagonistas desta história de amor. Mas porquê Guilleragues teria concebido, de acordo com o seu editor, esta mistificação? Duas razões podem ser adiantadas.

A razão principal está ligada à vida de Guilleragues que, depois de ter sido o intendente do Príncipe de Conté, obteve em 21 de Outubro de 1669 o cargo de "Secrétaire Ordinaire de la Chambre et du Cabinet de sa Majesté". Ora, para obter este cargo – que lhe dava acesso à vida privada do rei – Guilleragues devia mostrar que possuía duas qualidades essenciais para exercer tais funções: por um lado, uma certa discreção e, por outro lado, habilidade

suficiente para escrever cartas de amor e obras galantes. O sucesso das duas obras publicadas anonimamente uns meses antes pôs habilmente, sem dúvida alguma, estas duas qualidades em evidência aos olhos do rei.

A razão secundária está ligada à própria obra. Foi primeiro publicada sob a forma de cinco cartas escritas por uma religiosa portuguesa a um oficial francês. É a pequenez da obra, o realismo dos sentimentos e das acções que evoca que permitiram a Guilleragues e ao seu editor apresentar as cartas ao público como uma tradução de cartas autênticas das quais não se podia revelar os nomes dos protagonistas. Os contemporâneos de Guilleragues caíram facilmente na mistificação, ou porque pensavam que Guilleragues era um escritor muito medíocre para poder ter escrito cartas tão belas, ou porque para algumas almas românticas era mais exaltante acreditar na autenticidade das cartas.

A certeza de que Guilleragues não podia ter escrito estas cartas de amor estava tão vincada no espírito do público que, quando a 20 de Agosto de 1669 outras sete cartas foram publicadas por Barbin sob o mesmo título que as cinco primeiras, a opinião geral foi que se tratava de uma imitação das verdadeiras cartas da religiosa portuguesa, de um divertimento para um público que queria saber mais sobre esta história de amor. Aliás estas sete cartas foram seguidas, pouco tempo depois, por *Réponses* e *Nouvelles Réponses* no fim das quais os amantes se reconciliam para grande satisfação do público.

Foi em 1682 que foram reeditadas as doze cartas na ordem inversa da sua primeira publicação, quer dizer, as sete últimas seguidas das cinco primeiras. E foi em 1688 que em La Haye foram publicadas as doze cartas seguidas das *Réponses*, mas nunca nada foi posto em questão: as cinco primeiras cartas publicadas em 1669 continuaram a ser consideradas como autênticas ou como uma obra literária anónima, e as outras sete cartas e as *Réponses* como imitações. Assim, devido aos preconceitos que o público tinha contra Guilleragues, a mistificação teve um êxito total.

Para os leitores franceses contemporâneos de Guilleragues, era impossível fazer um inquérito em Portugal sobre a religiosa e limitaram-se a tentar saber quem era o seu amante francês. O rumor público designou o Cavaleiro de Chamilly - que tinha participado na expedição francesa vinda a Portugal entre 1663 e 1668 - como o destinatário das cartas, coisa que o

Cavaleiro nunca desmentiu. Quanto aos leitores portugueses, estes só tiveram acesso às *Cartas Portuguesas* um século mais tarde quando foram traduzidas em português por Francisco Manuel do Nascimento (mais conhecido sob o pseudónimo de Filinto Elísio) e por D. José Maria de Souza, Morgado de Mateus. Mas foi sòmente na segunda metade do século XIX que o escritor português Luciano Cordeiro descobriu que uma religiosa chamada Mariana da Costa Alcoforado, tinha falecido no convento de Beja em 1723. A partir desse momento os críticos portugueses, convencidos da autenticidade das cartas, tentaram encontrar nestas, por um lado, construções que seriam parecidas com as da língua portuguesa e, por outro lado, a expressão de sentimentos que seriam próprios dos Lusitanos, ou melhor, das Lusitanas. Mas, nem as provas encontradas no convento de Beja sobre a existência de uma Mariana bem real, nem os argumentos linguísticos e socioétnicos foram suficientemente convincentes para resolver, de uma vez por todas, o mistério que envolve as *Cartas Portuguesas*.

Em França há uns vinte anos as *Cartas Portuguesas* entraram definitivamente na história da literatura francesa através dos estudos de F.Deloffre, J.Rougeot e J.Chupeau que estabeleceram a paternidade de Guilleragues de maneira convincente. Estes estudos pecam, no entanto, por se submeterem à opinião geral que defende que as cinco primeiras cartas publicadas são da autoria de Guilleragues e as sete outras uma imitação das primeiras. Ora, esta convicção foi seriamente abalada em 1982 com a publicação de um manuscrito das *Cartas Portuguesas* descoberto por Jean-Pierre et Thérèse Lassalle no qual figuram as doze cartas na mesma ordem que a edição de 1682, ou seja, as sete cartas consideradas como apócrifas precedem as cinco cartas publicadas em 1669. Se as doze cartas pertencem à mesma obra, quais são então as razões que levaram Guilleragues e o seu editor a publicarem só as cinco últimas?

Será porque estas cartas apresentam o retrato comovente de uma mulher abandonada e opõem-se, assim, as sete outras onde a presença do amante é sugerida? Talvez. Em todo o caso, as famosas cinco cartas possuem um grau de emoção que as outras não têm. A escolha efectuada por Guilleragues e pelo seu editor seria, portanto, a todos os títulos, judiciosa e a publicação, mais tarde, das sete outras cartas traduziria sòmente o desejo – aliás bem natural – de obter novo êxito junto do público. De qualquer forma,

sejam quais forem as conjecturas que possamos fazer sobre a publicação desta obra, a existência de um manuscrito contendo as doze cartas, obriga-nos a rever a nossa posição sobre as cartas consideradas até hoje como apócrifas e a dar-lhes o seu lugar na obra de Guilleragues. Nas doze cartas manuscritas – nas quais uma mulher tenta conquistar ou reconquistar um amante inconstante – analisaremos agora a intriga e a construção da argumentação com o fim de mostrar a unidade da obra e abordar problemas ligados à sua tradução.

A INTRIGA

As doze cartas são pretensamente escritas por uma mulher ao seu amante e apresentam uma progressão dramática no fim da qual a ruptura entre os amantes é definitiva. As sete cartas consideradas como apócrifas seriam escritas por «une femme du monde» e as outras por uma religiosa, daí a impossibilidade, segundo os críticos, de se tratar da mesma mulher e, portanto, da mesma obra. Sem rejeitar totalmente esta tese, objectaremos, pela nossa parte, que nos conventos daquela época não só havia religiosas que levavam uma vida mais ou menos recolhida, mas também havia noviças e pensionistas que podiam como as religiosas receber visitas e ter a liberdade de entrar e sair. A nossa heroína teria já pronunciado os votos ou seria apenas noviça? Talvez nunca o saibamos, mas o que nos permite pronunciar-nos, neste momento, sobre a possível unidade da obra, é o conhecimento que temos dos hábitos da época. É este que nos leva a ultrapassar a contradição aparente entre dois modos de vida e a pôr a hipótese de poder tratar-se da mesma mulher.

À semelhança dos heróis das tragédias de Racine ou da tragédia grega – segundo os preceitos de Aristóteles – a heroína destas cartas desperta nos leitores sentimentos de compaixão, mas também os adverte contra as fraquezas das paixões, pois a Religiosa deveria amar a Deus e não a um homem. A sua paixão é condenável face às leis dos homens e face a Deus, no entanto é perdoável porque é vivida como uma fatalidade à qual o ser humano se submete. Na 8ª Carta Mariana confessa: «Je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu». Mas, o que chama a atenção nesta obra é que o

facto de este amor transgredir as leis terrenas e divinas não parece preocupar moralmente a heroína que numa atitude de desafio declara numa das suas últimas cartas, depois do amante a abandonar: «Je suis bien aise que vous m'ayez séduite, je veux que tout le monde le sache, je n'en fais point un mystère» (9ª Carta). E se, antes do abandono, a ligação amorosa é mantida secreta é unicamente por receio do escândalo ou de represálias exercidas contra a heroína: «En effet mon frère nous observait; la moindre affection que vous eussiez témoignée de me parler m'aurait perdue» (4ª Carta). Quanto à retórica que a heroína desenvolve em torno do amor, ela parece-nos estar ligada ao amor cortês e à poesia mística. Assim, vejamos:

- *trata-se de um amor que descolora qualquer outro amor*: «Je vous défie de m'oublier entièrement; je me flatte de vous avoir mis en état de n'avoir sans moi que des plaisirs imparfaits» (9ª Carta);
- *é um amor que enaltece a alma*: «Il n'y a de plaisir véritable pour l'âme que dans l'amour» (4ª Carta);
- *é um amor que aliena a razão*: «Je vois bien que je vous aime comme une folle» (4ª Carta);
- *é também um amor infeliz*: «Adieu, aimez-moi toujours; et faites-moi souffrir encore plus de maux» (10ª Carta).

E, sem queremos alongar-nos demasiado sobre esta temática, que mereceria ser aprofundada, citaremos um trecho da 9ª Carta: «Votre absence rigoureuse, et peut-être éternelle, ne diminue en rien l'emportement de mon amour (...) je ne mets plus mon honneur et ma religion qu'à vous aimer éperdumment toute ma vie». A heroína fala ao Cavaleiro como falaria a Deus, pois alude a uma separação e a um amor eternos. A infelicidade da heroína leva-nos a pôr a hipótese de estarmos em presença de uma obra que tem por origem uma heresia cristã e a sua vulgarização na poesia trovadoresca e nos romances. Aliás, como nos romances, temos nestas cartas, o tema do amor-paixão e a figura da Dama e do Cavaleiro. Quanto ao autor presumível destas cartas – o gentil Guilleragues – podemos relembrar que era originário do sul da França e que devia, com certeza, conhecer bem a tradição literária da sua região.

A ARGUMENTAÇÃO

As *Cartas Portuguesas* representam um conjunto de textos argumentativos cujos objectivos imediatos são: transmitir uma convicção, deliberar sobre um problema e tomar uma decisão, justificar a decisão tomada ou a acção realizada. Este género de textos tem, portanto, uma função impressiva, pois visa modificar a opinião e o comportamento do destinatário.

Mas, se a argumentação é uma operação discursiva, na qual um destinador desenvolve um raciocínio que tem por finalidade convencer o destinatário, este raciocínio aparece sempre – ou quase sempre – acompanhado de solicitações e de pressões com vista a forçar a adesão do destinatário. Deve-se distinguir, assim, na argumentação os meios de coacção utilizados e o raciocínio desenvolvido. Estes dois aspectos da argumentação foram realçados por Aristóteles que os tratou separadamente. Na prática, no entanto, existe uma articulação entre estes dois tipos de incitações que devem completar-se numa boa argumentação.

Nas *Cartas Portuguesas* estudaremos os meios de coacção utilizados pela religiosa para cativar um amante indiferente, assim como a sua argumentação a partir de factos e de verdades comummente admitidas. Por fim, tentaremos mostrar porque os argumentos da heroína não produzem os efeitos aparentemente desejados e afastam definitivamente o amante.

Os meios de coacção:

Do ponto de vista social, as ameaças, as injúrias, as solicitações, a sedução, a chantagem e as promessas funcionam como processos argumentativos que visam exercer um poder sobre uma pessoa ou um grupo de pessoas. A heroína destas cartas não se coíbe de recorrer a esta prática ao longo das doze cartas, revelando quanto é grande a sua paixão, mas também deixando transparecer um temperamento talvez demasiado possessivo. Assim, nas três primeiras cartas, ela afirma estar com disposição para sacrificar a sua felicidade à felicidade e glória do seu amante, mas é para imediatamente a seguir se arrepender e lhe pedir:

- para não abusar da sua generosidade e lhe dar provas do seu amor (1ª Carta);
- para não a fazer sofrer apaixonando-se por outra mulher (2ª Carta);
- para dar na vida prioridade ao amor e não à glória (3ª Carta).

O tema principal das 4ª, 5ª, 6ª e 7ª cartas é o ciúme. Nestas cartas pode-se observar como o feitiço se volta contra o feiticeiro, pois a heroína, ao provocar os ciúmes do amante, verá este último aproveitar-se do conflito para a abandonar.

Nas 8ª e 9ª cartas, Mariana exprime a sua dor e faz queixas ao Cavaleiro por este a ter abandonado. Acusa-o de indiferença e de leviandade, mas é para imediatamente a seguir o desculpar e lhe declarar o seu amor.

Nas 10ª e 11ª cartas, a heroína passa alternadamente do estado de espírito de sacrifício ao estado de espírito de vingança. Assim, depois de afirmar que não deseja que o Cavaleiro seja tão infeliz como ela, acaricia a ideia de morrer para o mortificar e acusa-o novamente de a ter enganado.

Por fim, na 12ª carta, Mariana que já perdeu todas as esperanças de reconquistar o Cavaleiro, comunica-lhe a sua intenção de romper definitivamente com ele. Entre queixas e ameaças, a heroína revela a sua humilhação e desespero.

Como acabámos de relembrar, a heroína, ao longo destas doze cartas, ora suplica, ora exige, apresentando-se como se tivesse poderes para distribuir louvores e repreensões, mesmo quando o Cavaleiro se afasta. Duas atitudes são utilizadas alternadamente pela heroína para persuadir o Cavaleiro: a súplica, que implica um estado disfórico, e a reivindicação, que implica um estado eufórico. A manipulação exercida sobre o Cavaleiro acaba, no entanto, por não ter êxito e este abandona-a.

O modelo actancial mostra o papel de cada actante neste discurso onde o destinador exerce pressões de vária ordem sobre o destinatário. Distribuiremos os actantes da maneira seguinte:

Sujeito..... o amor
Objecto..... a união
Destinador..... a religiosa
Destinatário..... o cavaleiro
Opositor..... interesses terrestres
Adjuvante..... interesses espirituais

Podemos fazer duas leituras desta obra: a união da Religiosa e do Cavaleiro fracassa porque este último dá preferência aos interesses terrestres em detrimento dos interesses espirituais, ou então a união fracassa porque a Religiosa - na qual podemos ver um símbolo da Humanidade – não tem, na realidade, poderes sobre o Cavaleiro, e este – no qual podemos ver um símbolo de Deus ou de Cristo – abandona-a e regressa às origens.

A argumentação propriamente dita

A preocupação em transmitir uma convicção é uma das prioridades da argumentação. A heroína destas cartas exprime sob forma de preceitos as suas certezas sobre o amor, e quando o ciúme a domina declara: «il n'y a que l'amour qui puisse faire soutenir une si longue conversation» (2ª Carta). Sabe que o seu amor é desmedido: «aucune personne sur la terre n'a tant d'amour dans le coeur que j'en ai» (2ª Carta), e também que não é correspondido: «qu'il est aisé de concevoir que vous n'avez point d'amour dans le coeur» (5ª Carta), mas apesar de tudo quer convencer-se e convencer o Cavaleiro de que podem ser felizes juntos: «croyez-moi, mon cher, vous ne sauriez être heureux qu'avec moi» (2ª Carta).

Outra característica da argumentação é a deliberação que intervem quando várias decisões são possíveis. Nas *Cartas Portuguesas* encontramos frequentemente suposições que a heroína apresenta sob forma de frases interrogativas. Daremos três exemplos de frases interrogativas e a sua tradução em português para ilustrar como a heroína destas cartas especula sobre seus sentimentos ou sobre os do seu amante. No primeiro exemplo, Mariana interroga-se:

(1) "Et pourquoi *ferais-je* des efforts pour ne plus me souvenir de tous les soins que vous avez pris de me témoigner de l'amour?" (8ª Carta).

O emprego do futuro do pretérito – tempo dividido entre o passado e o futuro – indica que a heroína rejeita a hipótese exprimida. Como acto ilocutório, esta frase interrogativa visa impedir o Cavaleiro de dizer a

Mariana: "Esqueça-me". Apresentamos duas traduções portuguesas desta frase:

(a) "E porque hei-de eu procurar esquecer todo o desvelo com que me manifestavas o teu amor?" (tr. de E. de Andrade).
(b) "E porque razão havia de me esforçar por esquecer todos os desvelos que pusestes em me testemunhar amor?" (tr. de N. de Figueiredo).

Na tradução (a), o emprego da locução hei-de+inf. indica que o destinador rejeita uma acção apresentada como provável. Na tradução (b), com o emprego da locução havia-de+inf., o destinador rejeita e orienta a acção para o passado onde esta perde toda a hipótese de realização. As duas traduções explicam-se pelo facto de morfologicamente o futuro do pretérito ser um futuro que se transforma em passado.

No segundo exemplo, que citaremos a seguir, trata-se de uma interrogação retórica. Do ponto de vista formal, a interrogação retórica emprega a forma negativa para afirmar e a forma afirmativa para negar:

(2) "*Ne seriez-vous pas* bien cruel de vous servir de mon désespoir pour vous rendre plus aimable, et pour faire voir que vous avez donné la plus grande passion du monde?" (10ª Carta).

Como acto ilocutório, a interrogação retórica insere-se numa estratégia de persuasão que tem por finalidade impedir o destinatário de argumentar sobre o assunto. Nas duas traduções portuguesas, que transcrevemos a seguir, podemos observar que a tradução (a) reproduz mais fielmente a estratégia expressa no texto francês do que a tradução (b):

(a) "*Não seria* uma crueldade sem par da tua parte servires-te do meu desespero para te tornares mais amável e para mostrar que provocaste a maior paixão do mundo?" (tr. de N. de Figueiredo).
(b) "E *serias* tão cruel que te servisses do meu desespero para te tornares mais sedutor, e te gabares de ter despertado a maior paixão do mundo?" (tr. de E. de Andrade).

Finalmente, o terceiro exemplo:

(3) "Je ne puis suffire à mes maux, comment pourrais-je supporter la douleur que me donneraient les vôtres, qui me seraient mille fois plus sensibles?" (10ª Carta).

Esta frase interrogativa apresenta duas orações justapostas nas quais a heroína justifica o conteúdo da segunda através do conteúdo da primeira. Estas duas orações podem ser ligadas por um "se" como na tradução portuguesa que transcrevemos a seguir:

> "Se não consigo já suportar o meu próprio mal, como poderia ainda com o teu, a que sou mil vezes mais sensível?" (tr. de E. de Andrade).

Outra característica da argumentação é a justificação da decisão tomada. Se é certo que a heroína justifica as suas decisões tal como na última carta: "je crois même que je ne vous écrirai plus; suis-je obligée de vous rendre un compte exact de tous mes divers mouvements?", podemos verificar que as decisões que toma ficam frequentemente ao nível da teoria e não da prática, o que indica que a heroína se situa mais ao nível do imaginário do que ao do real. Isto é particularmente nítido nas frases de estrutura hipotética (se A, então B) como a seguinte:

> "j'aurais pourtant un plaisir extrême à vous reprocher votre ingratitude et il me semble que ma vengeance serait plus entière si mes yeux et toutes mes actions vous confirmaient mon innocence" (5ª Carta).

Do ponto de vista linguístico, estamos em presença, graças ao emprego do condicional, de um "se" irreal. A decisão a que alude a heroína e a sua justificação, situam-se unicamente no plano do discurso e não no plano da realidade exterior, ocorrência que podemos verificar ao longo das doze cartas e apontar como uma característica psicológica e estilística do destinador.

EPÍLOGO

No que respeita à argumentação, estudámos aqui de maneira sucinta mas, pensamos, suficientemente esclarecedora as características e os objectivos da argumentação nesta obra. O destinador mostra ao longo das doze cartas uma grande habilidade em argumentar, recorrendo às várias maneiras de dizer que lhe permitem, por exemplo, acusar sem assumir a responsabilidade das suas acusações. Só que esta falta de deontologia pode ser considerada como uma fraqueza da sua argumentação pois afasta o destinatário em vez de provocar a sua adesão. Mas, a causa principal do fracasso da manipulação exercida sobre o destinatário é, em nosso entender, o facto de que não é com argumentos e pressões que se conquista a pessoa amada, daí a razão pela qual a heroína destas cartas não consegue cativar um amante indiferente.

Pela nossa parte, tentámos neste estudo sobre as *Cartas Portuguesas* argumentar a favor da unidade da obra e da sua não autenticidade. Mas, para sermos mais convincentes, teria sido necessário apresentar talvez uma melhor argumentação e, sobretudo, uma análise mais ampla das cartas. Esperamos, no entanto, ter suscitado com este trabalho uma certa polémica e daí um novo interesse pelas cartas da religiosa portuguesa que merecem, sem dúvida alguma, ser estudadas e traduzidas à luz das novas teorias sobre a análise textual.

INDICAÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, E. de, *Cartas Portuguesas, atribuídas a Mariana Alcoforado*, ed. Limiar, Lisboa, 1977.

Bray, B. & Landy-Houillon, I., *Lettres portugaises, lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, ed. GF Flammarion, Paris, 1983.

Chupeau, J., *Remarques sur la génèse des "Lettres portugaises"*, Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 1962.

Deloffre, F. & Rougeot, J., *Lettres Portugaises, Valentins et Autres Oeuvres de Guilleragues*, ed. Garnier, Paris, 1962.

Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, ed. Hermann, paris, 1972.

Figueiredo, N. de, *Cartas portuguesas de Soror Mariana Alcoforado*, ed. Europa-América, Lisboa, 1966.

Lassalle, J.P.& T., *Un manuscrit des lettres d'une religieuse portugaise*, ed. Wolfgang Leiner, Papers on French Seventeenth Century, Literature/Biblio 17, Paris-Seattle-Tuebingen, 1982.

Oléron, P., *L'argumentation*, ed. P.U.F., coll. Que sais-je? Paris, 1983.

Perelman, C., *Le champ de l'argumentation*, P.U.F., Paris, 1970.

O SENTIMENTO DA NATUREZA NA POESIA DE GARRETT

(UMA LEITURA DE *FOLHAS CAÍDAS*)

ANGÉLICA SOARES

Na leitura das *Folhas Caídas*(1), de Almeida Garrett, somos conduzidos pelo sentimento da natureza que, em muitos momentos, nos aparece como fonte geradora dos poemas.

Bastante representativos da poesia romântica, os versos garrettianos permitem mesmo um diálogo com o pensamento filosófico da época, principalmente com as postulações de Fichte e Schelling.

Nesses dois pensadores, identificamos a concepção romântica da natureza, que ultrapassa o simples reconhecimento de um organismo possuidor de vida própria, capaz da prática de atos tão conscientes como os executados pelo homem. Isto porque, pelo princípio de transcendência do Eu, da filosofia de Fichte, o Eu puro não seria apenas algo que permitia conhecer a realidade, mas um princípio metafísico que conduzia a uma compreensão interna da dinâmica do processo de realidade, do eu individual e do mundo. E porque, a esses postulados veio juntar-se o relacionamento, preconizado por Schelling, entre a individualidade própria do homen e a individualidade orgânica da natureza. Afirma Schelling:

> *O que nós pretendemos não é que a natureza coincida como que por azar, com as leis de nosso espírito (por intermédio de um terceiro princípio), mas que ela própria exprima, necessária e primitivamente, as leis de nosso espírito e que não somente as exprima, mas as realize e que não seja nem possa ser chamada*

(1) GARRETT (1966). Todas as citações das Folhas Caídas serão feitas por essa edição. Por isso, nos limitaremos a indicar, no próprio texto, a localização do trecho em causa .

> *natureza senão fazendo um e outro. A natureza deve ser o Espírito visível, e o Espírito a natureza invisível. É nessa identidade absoluta do Espírito em nós e da natureza fora de nós, que se deve encontrar a solução do problema da possibilidade de uma natureza exterior a nós.*(2)

Com base nessa proposição idealista, desejaram os românticos pôr fim à divisão entre o animado e o inanimado, entre sujeito e objeto e até mesmo entre objetos. E isto estava bastante coerente com o fascínio da unidade, que nutriu não só a filosofia de Schelling, mas todo o romantismo.

Pro-jetar-se o homem na natureza e fazê-la simultaneamente *pro-jeto* para si próprio constituíram-se como modalidades de se fazer patente a rejeição do mecanicismo natural.

Antecipando Schelling, Rousseau já previra, na interiorização da natureza, a possibilidade de o homem alargar a sua própria humanidade. E os românticos, parece-nos, nunca abandonaram as lições do *promeneur solitaire.*

Possuidora de vida, a natureza era portadora de linguagem. E ao poeta competia, com seu gênio original, não somente ouvir a linguagem da natureza, mas comunicar-se *com* e *através* dela, vivendo-a e *re-produzindo* poeticamente essa vivência. Tornando-se, dessa forma, intérprete e veículo das manifestações de vida captadas subjectivamente nas formas naturais, ele situaria nelas, não raramente, o lugar de encontro consigo próprio. E assim elas se fizeram fonte e modelo para a experiência poetizada.

Paul Van Tieghen pormenorizou essa tendência, ao relatar:

> *Sua poderosa imaginação, de acordo com algumas analogias exteriores, vê num astro, numa nuvem, nas ondas, numa árvore, numa flor, numa rocha, seres que sentem e pensam, com os quais amam, sofrem, sonham como ele e com ele, os quais lhe falam e frequentemente o aconselham.*(3)

Delegando-se, portanto, o poder de decifrar o que se vela nas marcas impressas pela dinâmica produtiva da natureza, o poeta faz delas, constantemente, motivo de suas imagens. E, por um princípio de correspondência,

(2) SCHELLING (1946) p. 86-7.
(3) TIEGHEM (1948) p. 260.

transita da exterioridade para a interioridade, eliminando os limites, ultrapassando o meramente perceptível, tornando-a emblemática, através de um relacionar-se sem fim nem fronteiras.

Nas *Folhas Caídas*, de Garrett, observaremos que a experiência do amor se estrutura, poeticamente, em uníssono com o amor à natureza.

Comecemos por aquela composição em que a natureza, se fazendo modelo, leva o "eu" a compreender a procura instintiva do "seio divino" da amada, no cumprimento do seu destino:

Quem disse à estrela o caminho
Que ela há-de seguir no céu?
A fabricar o seu ninho
Como é que a ave aprendeu?
Quem diz à planta:- Florece!
E ao mudo verme que tece
Sua mortalha de seda
Os fios quem lhos enreda?
Ensinou alguém à abelha
Que no prado anda a zumbir
Se à flor branca ou à vermelha
O seu mel há-de ir pedir?
Que eras tu meu ser, querida,
Teus olhos a minha vida,
Teu amor todo meu bem...
Ai! não mo disse ninguém.

Como a abelha corre ao prado,
Como no céu gira a estrela,
Como a todo o ente o seu fado
Por instinto se revela,
Eu no teu seio divino
Vim cumprir o meu destino...
Vim, que em ti só sei viver,
Só por ti posso morrer.

("Destino", p. 178-179)

Aí, num primeiro momento, pelo dramatismo do monólogo, constituído através da seqüência das interrogações, o "eu" penetra na dinâmica da realidade, e com ela se identifica no ato de amar – tão natural como o caminhar da estrela, a construção do ninho pela ave, o florescer da planta, o tecer do fio pelo verme e o produzir do mel pela abelha.

Num segundo momento, a declaração de amor se explicita e a retórica sentimental se vê reforçada, em seguida, pela estruturação comparativa anafórica, que reitera as idéias desenvolvidas nos versos iniciais. Completando a cena, na antítese de vida e morte, a promessa do amor único e eterno.

Essa captação da natureza como modelo para o agir humano não se refletiria, no entanto, somente em momentos de exaltação amorosa, mas também de intenso sofrimento. É o que acontece em "Víbora":

Como a víbora gerado,
No coração se formou
Este amor amaldiçoado
Que à nascença o espedaçou.

Para ele nascer morri;
E em meu cadáver nutrido,
Foi a vida que eu perdi
A vida que tem vivido.

(p. 208)

Nesse versos, o *pathos* da dor é experimentado, no ato destrutivo do sentimento não correspondido. E numa progressão inversamento proporcional se fazem sentir o amor e a vida. A morte simbólica do amante torna-se necessária para o nascimento do amor, que, como em evocações góticas, se nutre do seu cadáver. A brevidade da composição impede que o lirismo se derrame e que as imagens caminhem para um artificialismo vazio de autenticidade. Nos dois versos finais, na dialética de vida e morte, de entrega e recusa, o "eu" experimenta tal depressão, que chega ao auto-aniquilamento, à anulação de si mesmo, como a obedecer a uma lei natural, que o impele cegamente para a desgraça. Assim, o poema soa como a celebração do martírio – do sofrimento da morte na vida, pelo suplício de amar.

Outras vezes, pela recordação lírica, desvenda-se a dinâmica produtiva da natureza, o caráter poético, criador, que lhe é imanente e pela participação livre da sua subjectividade, o poeta faz emergir manifestações de vida vivenciadas nas formas naturais:

Nunca me há-de esquecer aquele dia!
Nem os olhos, as falas, e a sincera
Admiração da bela dama inglesa
Por tudo quanto via;
O fruto, a flor, o aroma, o solo que os gera,
E esta vivaz, veemente natureza,
Toda de fogo e luz,
Que ama incessante, que de amar não cansa,
E contínua produz
Nos frutos o prazer, na flor a esp'rança.

("No lumiar", p. 238)

Mais do que a poetização da "Admiração da bela dama inglesa/Por tudo quanto via", edifica-se aí a metáfora do ser poético da natureza, apreendendo-se o poético em suas raízes, em sua potencialidade invisível, que se faz visível ao ser colhida e interiorizada. A tensão poetizada entre o amor e o amor à natureza abre-nos, assim, o espaço para pensarmos a natureza enquanto *physis*, a sua fisicalidade no modo mais radical de manifestar-se: como "primeira e fundamentalmente poética"(4). Para esse sentido produtivo, naturante, convergem, sobredeterminantemente as imagens do "fruto" e da "flor". Por meio delas, operando uma reflexão sobre o que na natureza se oferece e se nega ao aparecimento, no seu constante "devenir em direção à consciência"(5), perscrutando o latente, o não visível, Garrett a toma como objeto poético. E responde poeticamente à linguagem da natureza, deixando que a natureza se faça linguagem, no percurso simbólico da experiência amorosa poetizada: da esperança para o prazer, da "flor" para o "fruto" e do ato contemplativo para a colheita. Ou ainda: do "virgíneo pudor" do botão, para o desabrochar da flor, como se configura em "Adélia".

(4) DUFRENNE (1969) p. 220.
(5) DUFRENNE (1969) p. 222.

Cuidas tu que a rosa chora,
Que é tamanha a sua dor,
Quando, já passada a aurora,
O Sol, ardente de amor,
Com seus beijos a devora?
— Feche virgíneo pudor
O que inda é botão agora
E amanhã há-de ser flor;
Mas ela é rosa nesta hora,
Rosa no amor e na cor.

— Para amanhã o prazer
Deixe o que amanhã viver
Hoje, Délia é nossa a vida;
Amanhã... O que há de ser?
A hora de amor perdida
Quem sabe se há-de volver?
Não desperdices, querida,
A duvidar e a sofrer
O que é mal gasto da vida
Quando o não gasta o prazer.

(p. 225)

Reunindo argumentos para convencer a amada do prazer da entrega, que não deve ser desperdiçado na espera do amanhã, o "eu" romântico vive a sua versão do *carpe diem* horaciano. A fonte do seu discurso emocionado é ainda o curso da natureza, que se idealiza no relacionamento amoroso, ardente e violento, do sol com a rosa. Simulando respostas às dúvidas da virgem amada, o poema, como tantos outros das *Folhas Caídas*, monta-se dramaticamente, tal qual um monólogo dialogado. Não se vê, nem se ouve Adélia, mas a construção invocativa, centrada na segunda pessoa, traz a sua presença viva. O jogo temporal entre a realidade presente, que se oferece na forma do prazer físico e a incerteza futura, reforça o sentido do desperdício, na transferência do gozo. Com a certeza de que só o prazer justifica a vida, se completa a cena, no silêncio da resposta.

A imagem da mudança da cor na rosa, decorrente da realização amorosa, no poema anterior apenas sugerida ("Rosa no amor e na cor"), se explicita no sentimento

de ciúmes, implícito nas interrogações de "Perfume de rosa", em que a sensualidade da "palidez" projeta-se provocadora:

E a cor de púrpura viva.
Como assim te desmaiou?
E essa palidez lasciva
Nas folhas quem ta pintou?

(p. 181)

A mesma imagem se amplia em "Rosa pálida", onde se desenvolve textualmente o tema do desbotar de amor, introduzido logo na primeira estrofe:

Rosa pálida, em meu seio
Vem querida, sem receio
Esconder a aflita cor
Ai! a minha pobre rosa!
Cuida que é menos formosa
Porque desbotou de amor.

(p.185)

A "aflita cor" sintomatiza o receio da rosa-mulher de ter perdido a formosura na entrega amorosa. Mas, para o "eu" não faltarão meios de convencê-la do contrário.

Tinhas na folha incendida
O sangue, o calor e a vida
Que ora tens no coração.

(p. 185)

Coravam-na então desejos,
Desmaiam-na agora os beijos...
Vales mais mil vezes, mil.

(p.185)

Logo, não se justificam nem a "Inveja das outras flores!" (p. 186), nem a "Vergonha de ser feliz!" (p. 186). Mais adiante, numa manifestação de

egolatria romântica, é o próprio contentamento do "eu" que se reflete na palidez da amante. Ele se vê nela. E esse um-no-outro é o ponto alto de seu delírio sentimental. Na perda da cor, a marca do comprometimento:

A pálida cor da amante
A minha ventura diz?

(p. 186)

A dramaticidade, que alimenta a situação poetizada, exige ainda a entrada em ação de um terceiro personagem, para quem se dirigem as inquietações da flor-mulher: "Que hão-de eles dizer agora?" (p.186). Por isso, o poema se conclui num apelo. E no tom exultante da vitória, retorna-se, circularmente, ao momento inicial, desencadeador:

Ai! deixa-os, e no meu seio
Vem, querida, sem receio
Vem a frente reclinar.
Que pálida estás, que linda!
Oh! quanto mais te amo ainda
Dês que te fiz desbotar.

(p.186)

A estruturação poética da convivência entre o amor e a dinâmica da natureza, que tem, na recriação do encanto pelas flores, a sua expressão máxima em *Folhas Caídas*, adquire, em várias momentos, para além dos sintomas erótico-amorosos, um sentido de religiosidade que testemunha a presença divina do Criador- ser supremo, que se revela na realidade criada. Dessa forma, a apreensão da natureza se reveste de um transcendentalismo místico, como acontece, por exemplo, em "Flor de ventura":

Jardins de cultura
Não pode habitar
a flor de ventura
Que amor me quis dar.

Semente é divina
Que veio dos céus;
só n'alma germina
Ao sopro de Deus,

(p. 187)

Como se vê, a crença na origem divina da natureza (influência panteísta no romantismo), que Garrett associa à convicção de que a felicidade total está acima de qualquer bem terreno, só podendo, por isso, ser alcançada pela vivência religiosa, brota ainda uma vez, na simbologia da flor que, em *Folhas Caídas*, impõe-se como metáfora nuclear. Confundir-se com a natureza era um modo de se aproximarem os românticos do supremo. O que se completaria no encontro com a morte, esperado voluptuosamente:

Ai! morrer... que sorte
Bendita de amor!
Que me leve a morte
Beijando-te, flor.

(p. 188)

Convém aqui relembrar que, apesar das diversas semelhanças entre a religiosidade romântica e o catolicismo medieval, passou a religião, no romantismo, também por um processo de individualização, pelo qual, acima de qualquer dogmatismo, ela se constitui sentimental e intuitivamente. Disso temos o testemunho do poeta:

> *O meu deus desconhecido é realmente aquele misterioso, oculto e não definido sentimento de alma que leva às aspirações de uma felicidade ideal, o sonho de ouro do poeta.* (p. 158)

Essa busca da "felicidade ideal" é em Garrett, poeticamente dirigida para a paisagem campestre, em evidente oposição às ocorrências alienantes da cidade. Assim, o ponto alto do prazer seria atingido na recordação de "Cascais" ou no sentido de *pré-ocupação* com a saudade futura, na despedida dramática de "Estes sítios".

Em "Cascais" o gozo atinge tais proporções, que propicia a fusão entre a carne e o espírito, a razão e a alma, a terra e o céu. Tomemos-lhe alguns flagrantes:

Ali sós no mundo, sós,
Santo Deus! como vivemos!
Como éramos tudo nós
E de nada mais soubemos!
Como nos folgava a vida
De tudo o mais esquecida!

Que longos beijos sem fim,
Que falar dos olhos mudo!
Como ela vivia em mim,
Como eu tinha nela tudo,
Minha alma em sua razão,
Meu sangue em seu coração!

Os anjos aqueles dias
Contaram na eternidade:
Que essas horas fugidias,
séculos na intensidade,
Por milénios marca Deus
Quando as dá aos que são seus.

(p. 196)

A passagem da terra para o céu confirma, nas estrofes transcritas, aquele sentido de religiosidade, que nos parece revestir toda a atividade do ser romântico. O anseio de ultrapassagem do espaço finito se desvela na referência à eternidade. E a percepção do tempo exorbita os limites da medida lógica e se configura pela intensidade do sentimento. Mas essas "horas fugidias" só são marcadas no relógio de Deus. Por isso, o "eu" se mostra simultaneamente crente e amante, a fruir o amor terreno como dádiva do amor divino, único capaz de dilatar o tempo do prazer.

No poema "Estes sítios" se amplia a imagem do campo como paisagem ideal, lugar de encontro do homem com sua humanidade, ameaçada

pelo "inferno da escrava cidade" (p. 198). E, ao cantar o momento da despedida, o "eu" antecipa-se a si mesmo, dispõe do cuidado de sua existencialidade e compõe, então, um quadro de seus sentimentos, que na constatação do fim, iluminam-se como *pré-sentimentos*. Dessa forma, vive no presente, o passado e o futuro (veja-se no poema, a marca textual dos três tempos).

Deixando-se conduzir pela dinâmica unitária do tempo, o poema indica, na força das antíteses (campo: liberdade, inocência, vigor, pureza, contente, céu de ventura, vida, paraíso x cidade: inferno, escrava, impostura, mentira, vaidade, angústias, morte), o sentido da duplicidade do ser romântico, repartido pelo avanço tecnológico da época, entre o fascínio cientificizante da cidade, que ele busca repelir e a atração natural do campo, que lhe parece cada vez mais distante. A cidade seduzia e amedrontava, mas era para ela que, infalivelmente, o homem teria de caminhar. E onde teria que assumir o seu papel fundamental de mediador entre cultura e natureza, ampliando-lhes o âmbito de compreensão, livrando-as da dicotomia. O que a herança cartesiana e enciclopedista então impedia.

O poema constrói-se assim, não apenas como lamento nostálgico da perda do convívio totalizador, mas também como consciência histórica de um momento derradeiro, de necessária superação. Senão vejamos:

Olha bem estes sítios queridos,
vê-os bem neste olhar derradeiro...
Ai! o negro dos montes erguidos,
Ai! o verde do triste pinheiro!
Que saudades que deles teremos...
Que saudade! ai, amor, que saudade!
pois não sentes, neste ar que bebemos,
No acre cheiro da agreste ramagem,
Estar-se alma a tragar liberdade
e a crescer de inocência e vigor!
Oh! aqui, aqui só se engrinalda
Da pureza da rosa selvagem,
E contente aqui só vive Amor.
O ar queimado das salas lhe escalda

De suas asas o níveo candor,
E na frente arrugada lhe cresta
a inocência infantil do pudor.
E oh! deixar tais delícias como esta!
E trocar este céu de ventura
Pelo inferno da escrava cidade!
Vender alma e razão à impostura,
Ir saudar a mentira em sua corte,
Ajoelhar em seu trono à vaidade,
ter de rir nas angústias da morte,
Chamar vida ao terror da verdade...
Ai! não, não... nossa vida acabou,
Nossa vida aqui toda ficou.
Diz-lhe adeus neste olhar derradeiro,
Diz à sombra dos montes erguidos,
Di-lo ao verde do triste pinheiro,
Di-lo a todos os sítios queridos
Desta ruda, feroz soledade,
Paraíso onde livres vivemos...
Oh! saudades que dele teremos,
Que saudade! ai, amor que saudade!

(p. 198-199)

Projeta-se também o binômio amor-natureza em *Folhas Caídas*, na possibilidade romântica do sonho, que se identifica com a própria vida: "Eu sonhava- mas vivia" : ("Quando eu sonhava" – p. 165). A ilusão desfaz-se, no entanto, ao despertar, momento em que já não mais se reconhece a figura idealizada. Tomemos um exemplo:

Era assim, tinha esse olhar,
A mesma graça, o mesmo ar.
Corava da mesma cor,
Aquela visão que eu vi
Quando eu sonhava de amor,
Quando em sonhos me perdi.

Toda assim; o porte altivo,
O semblante pensativo,
E uma suave tristeza
Que por toda ela descia
Como um véu que lhe envolvia
Que lhe adoçava a beleza.

Era assim; o seu falar,
Ingénio quase vulgar,
Tinha o poder da razão
Que penetra, não seduz;
Não era fogo, era luz
Que mandava ao coração.

Nos olhos tinha esse lume,
No seio o mesmo perfume,
Um cheiro a rosas celestes,
Rosas brancas, puras, finas,
Viçosas como boninas,
Singelas sem ser agrestes.

Mas não és tu... ai! não és;
Toda a ilusão se desfez.
Não és aquela que eu vi,
Não és a mesma visão,
Que essa tinha coração,
Tinha, que eu bem lho senti.

("Não és tu", p. 202-203)

Nesse poema, atua de modo sobredeterminante a imagem do "véu", símbolo da vertente intimista do romantismo, que se identificou pelo seu modo de ser velado. Por trás do "véu", a realidade se torna amena e sedutora: a mulher ganha maior formosura e passa a identificar-se pela suavidade, pela doçura, pela ingenuidade, pelo equilíbrio. A própria natureza, divinizada, ajuda a compor o quadro, que se deixa envolver por uma atmosfera celestial e singela.

O sonho permite, na metamorfose do real em ideal, que o "eu" experimente, como lembrou Béguin, a "harmonia com os ritmos cósmicos"(6) e se mantenha ligado à sua origem divina. É o que nos parece transmitir, acima de tudo, Garrett, no contraste entre a visão iluminada do sonho e o da volta à realidade.

O prazer vivido no devaneio de amor leva o "eu" a achar-se ao perder-se. Isto porque a feição incondicionada do sonho aciona-lhe o vôo para o encontro com a sua humanidade. Nos limites do real imediato, a desumanização se configura na metáfora do não ter coração.

Assim vemos que, conduzido pelo sentimento, o "eu" romântico, sobretudo aquele de inspiração byroniana, debate-se entre a euforia do triunfo e a augústia da derrota, num exercício constante de mergulho nas profundezas cristalinas do sonho e de retorno à superfície opaca da realidade. Esses movimentos oscilatórios buscam acompanhar a própria dinâmica da natureza, que deixa em cada estágio outonal o prenúncio de nova primavera. E aí, talvez, resida a fonte do lirismo garrettiano, no qual o sentimento da natureza se transforma na própria natureza do sentimento.

Nas *Folhas Caídas*, de tal forma a natureza se faz participante que, tomada como origem e modelo vivo, a paisagem externa se interioriza e já não é mais possível distinguir sujeito e objeto, que se fundem ao se confundirem. É quando o amor à natureza determina a própria natureza do amor; o transcendentalismo místico permite reduzir a distância entre o finito e o infinito e o sonho interfere positivamente, transformando o real em ideal, a perda em encontro, a desilusão em prazer.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara; teoria romántica y tradición acerca del hecho literário*. Trad. Gregorio Araóz. Buenos Aires, Ed. Nova, 1962.

AUERBACH, Erich. O romantismo. In: ---. *Introdução aos estudos literários*. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1972. p. 227-35.

(6) BÉGUIN (1963) p.76.

BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In:--- et alii. *O romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1979 (Stylus, 3).

BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. 6ª ed. Paris, José Corti, 1963.

CIDADE, Hernani. Almeida Garrett- O poeta. Separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, Lisboa, tomo XXi, 2ª série, *1*: 5-17, 1955.

COELHO, Jacinto Prado. *Dicionário de Literatura*. 3ª ed. Porto, Figueirinhas, 1979. 3v.

COUTINHO, Afrânio. O movimento romântico. In: --- *Introdução à literatura no Brasil*. 5ª ed. Rio Janeiro, Distribuidora de Livros Escolares, 1968. p. 139-178.

A idéia de natureza. In: ---. *A tradição afortunada (O espírito de nacionalidade na literatura brasileira)*. Rio de Janeiro, José Olympio/USP, 1968. p. 59-66.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969.

GARRETT, Almeida. Folhas caídas. In: ---. *Obras de Almeida Garrett*. Porto. Lello e irmão, 1966. V. II.

HAUSER, Arnold. Rococó, classicismo e romantismo. In: ---. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1973. V. 2. p. 645-880.

HEIDEGGER, Martin. *El ser y el tiempo*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

MERQUIOR, José Guilherme. Romantismo. In: PORTELLA, Eduardo et alii. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. p. 62-66.

MOURÃO-FERREIRA, David. *Garrett e a poesia confindencial das "Folhas caídas"*. Lisboa, Seara Nova, 1955.

PORTELLA, Eduardo. *O paradoxo romântico*. Rio de Janeiro, 1976. mimeo. Tese apresentada ao Concurso para Professor Titular junto ao Departamento de Ciência da Literatura. Faculdade de Letras, UFRJ.

ROSENFELD, Anatol. Influências estéticas de Schopenhauer. In:---. *Texto/Contexto*. 3ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. p. 173-182 (Debates, 7).

Aspectos do romantismo alemão. In:---. *Texto/Contexto*. 3ª ed. São Paulo, Prespectiva, 1976. p. 147-182 (Debates, 7).

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Les confessions / les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Magnard, 1954.

SARAIVA, José Antonio e LOPES, Oscar. O Romantismo. In:---. *História da literatura portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Editora, s.d. p. 665-981.

Introdução. In: GARRETT, Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*. 2ª ed. Lisboa, Livraria Clássica, 1962. p. 5-23.

SCHELLING, F.W. von. *Essais*. Trad. S. Jankélévitch. Paris, Aubier, 1946.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Rococó, pré-romantismo e romantismo. In.---. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Coimbra, Almedina, 1973. p. 461--86.

SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da lira*: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.

TIEGHEM, Paul van. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris, Albin Michel, 1948.

WELLEK,René. *História da crítica moderna*. São Paulo, Herder/USP, v. 1. 1967.

A MÍSTICA FEMININA EM EÇA DE QUEIROZ

FRANCISCO JOSÉ COSTA DANTAS

Interessa-me, aqui, para os fins propostos, recortar *O Crime do Padre Amaro*(*) para me ocupar de duas figuras que encerram a dialética onde Amélia se movimenta. Trata-se, de um lado, da Santa de Arregaça e, de outro, de Totó, filha do sineiro e possuída pelo demônio. Estas duas personagens representam, no universo destas *Cenas da vida devota*, os símbolos femininos dicotômicos de exaltação e de aviltamento da mulher que, aliás, estão presentes nos livros sagrados que o seminarista Amaro teve nas mãos.

Segundo o romance, na Santa da Arregaça há a suposição de que alguma forma estranha e sobrenatural dela se apodera e a torna instrumento da sua vontade, de maneira a se comunicar com o mundo e a exercer o seu poder benévolo. Com a Totó passa-se o mesmo, só que a potência que nela se revela é tida como inversa. Deste modo, sendo ambas *receptáculo* e suporte de outra coisa, a diferença entre elas se encontra apenas na *natureza* do poder que as habita. Mas é diante disso que o estereótipo feminino se desloca de um para outro pólo.

Enquanto na Santa se realiza a vontade histórica, advinda das mais remotas exegeses bíblicas, de domesticação do ser perigoso e ameaçador que é a mulher, e nela encontramos o mito da Virgem Maria, bem como as qualidades, também passivas, de castidade, resignação, desvelo, doação ilimitada e desprendimento – em Totó tudo se passa pelo avesso. Totó metaforiza o conteúdo negro que habita o lado temido da mulher, a irmandade obscura e suspeita entre ela e a serpente, a força poderosa e maléfica repleta de

(*) Utilizo a edição compreendida às pp. 233-550 do volume I das *Obras Completas* de Eça de Queiroz pela Aguilar (Rio de Janeiro, 1970).

poderes noturnos, insinuantes, ardilosos, a fonte perpétua de perigo e desordem: Totó explicita esse "corpo estranho" que, no nosso mundo, deu início ao pecado original e que, por isso mesmo necessita de ser queimado, exorcizado e purgado. Mas se a possessão diabólica é considerada culturalmente *coisa feminina*, reduzindo a mulher a um mero espaço onde duas potências antagônicas travam uma disputa, aquele que vem redimi-la é, em contrapartida e culturalmente, uma entidade masculina: o padre, o médico, o psiquiatra.

Assim, estabelecendo o elo cultural entre a mulher e o demônio na figura de Totó, e providenciando para que esse mesmo Maligno permeie simbolicamente a relação entre Amélia e Amaro (na medida em que Eça localiza para o casal a casa do sineiro como local dos encontros clandestinos) – o romance permite que, através da atenta Totó, os amantes se obriguem a dialogar com o pecado que não ousam confessar. Por outro lado, observo que Amélia torna-se o lugar privilegiado onde Eça situa, por meio da fantasmagoria católica, o *combate* entre a figura da santa e a da possessa. Examinemos, portanto, como Eça investe em Amélia essas duas figuras femininas tão díspares entre si.

Totó é introduzida a Amélia por Amaro que assim procede em acatamento à providencial inculcação de Dionísia. Portanto, dentro do universo do romance, a responsabilidade pela aproximação ilegítima dos dois amantes recai sobre uma mulher, do mesmo modo que é também outra mulher – a possuída – quem vai servir de pretexto para a contínua relação clandestina entre Amaro e Amélia. Coincidentemente ou não, as tarefas que sofrem a pecha de *contrariar* a ordem estabelecida são significativamente atribuídas à mulher e, implicitamente, aos poderes femininos de astúcia, de um lado, e à debilidade feminina e à necessária proteção, de outro.

Todos os episódios de que estamos tratando neste momento, transcorrem numa dependência da Sé, mais especificamente na casa do sineiro, local onde, sob pretexto, Amélia deve desempenhar-se como *missionária de Maria,* desenvolvendo assim uma actividade disciplinada atenta contra o pecado. Ao mesmo tempo, como candidata à serva de Maria, deve receber lições de preservação da sua castidade, expulsando para bem longe o risco do desejo carnal e do Maligno. Isso porque a tática de Amaro – que aproveitando-se da imagem devota de Amélia, manipula para ela um modelo feminino

irrepreensível – põe a tônica sobre a acepção mariana da amante a fim de evitar qualquer suspeita sobre a sua sigilosa frequência à casa de Totó.

Desse modo, as diligências de Amaro a fim de desfrutar a amante sem se comprometer consistem, em primeiro lugar, em alertar as senhoras da rua da Misericórdia sobre as "estratégias do Inimigo" incrustrado na "alma sem defesa" da paralítica, visto que Totó "não sabe uma oração, se não tem quem a instrua, quem lhe leve a palavra de Deus, quem a fortifique, quem lhe ensine o segredo de frustrar o Inimigo..." (p. 436). Urge, portanto, ajudá-la. Decide-se assim que Amélia é quem fará as devidas embaixadas de Deus junto ao Demônio. Para o tio Esguelhas, todavia, a tática de Amaro já é outra, embora obedeça de igual modo à mesma norma de protótipo feminino que ele engendra para a sua amante. Desta vez o pretexto vem expresso na sua variante de vocação para a castidade, de consagração à vida religiosa. Amaro explica então ao sineiro que a pequena quer ser *freira* e que para tal necessita ter com ela "muitas e muitas conferências: para a experimentar, para conhecer as suas disposições, ver bem se é para a solidão que ela tem jeito, ou para a Penitência, ou para o serviço dos enfermos, ou para a Adoração Perpétua, ou para o ensino..." Acrescenta que tem como obrigação "estudá-la por dentro e por fora" (p. 432).

Encarnando a figura piedosa de Maria, de um lado Amélia tem por ofício ensinar à possessa a virtude. Aliás, seus encontros mensais com Totó obedecem ao "número simbólico de sete, que devia corresponder, na idéia das devotas, às sete lições de Maria" (p. 439). Por outro lado, ela deve receber ensinamentos que a elevarão a um grau exacerbado de pureza, visto que, numa das versões de Amaro, este a prepara para a sua verdadeira vocação de freira. Uma vez em casa do sineiro, porém, Amélia antes aprende do que ensina, sendo sobretudo iniciada no "pecado". Em lugar das propaladas lições, são outras as que ela recebe, tão avessas àquelas, que a *deslocam* de um para outro extremo do protótipo feminino, transformando-a no anátema de Eva mancomunada com a serpente, cujo modelo mais próximo é sugerido pela possessão de Tóto.

Neste caso, a iniciação sexual de Amélia deflagra mais seis pecados que são, na verdade, o avesso das *sete lições de Maria*: a concupiscência, a

mentira, a adulação, a obtusidade, a preguiça, a soberba e a idolatria profana.

Para a S. Joaneira, que não consegue entender tamanho desvelo da filha na engomação das saias, na composição do laçarote, nem tantos arrebiques e desperdício de água de colónia, Amélia *mente* que pretende com tudo isso "inspirar à Tóto ideias de asseio e de frescura" (pág. 439). Por outro lado, sempre tangida pela fantasmagoria ancestral e talvez por remorso diante do olhar omnipotente que certamente desvenda as suas intenções, ela não se cansa de *adular* a Nosso Senhor. Assim é que, minutos antes de se consagrar inteiramente ao pároco , faz votos de castidade e oferece esmolas. Por isso mesmo, antes de se adentrar na casa do sineiro, sua passagem pela Sé torna-se obrigatória. Mas a "mudez da igreja, deserta e adormecida numa luz fusca, amedrontava-a; parecia-lhe sentir na taciturnidade dos santos e das cruzes, uma repreensão ao seu pecado; imaginava que os olhos de vidro das imagens, as pupilas pintadas dos painéis se fixavam nela, com uma insistência cruel, e percebiam o arfar que ao seu seio dava a esperança do prazer" (pp. 439-440).

O pároco, por sua vez, no egoísmo de monopolizar toda a pessoa da amante, termina proibindo-lhe a leitura de romances ou poesias, e até mesmo a simples nomeação de qualquer outro interesse alheio a si. Temeroso de não satisfazer as suas vaidades de mulher por estar "sempre metido na sua batina negra, com a cara rapada e a coroa aberta" (p. 444), Amaro não cessa de lhe representar os homens "como monstros de impiedade, cobertos de pecado como de uma crosta, estúpidos e falsos, votados ao Inferno!" (pág. 445) E Amélia , toda alheada, se deixa ficar à margem do " que ia pelo mundo", completamente "estúpida e *obtusa* a tudo o que não respeitava ao senhor pároco ou ao seu amor" (p. 444). Além disso, perdida entre devaneios e recordações, vai *negligenciando* os próprios deveres: "em casa, a cada momento suspendia o trabalho, ficava a olhar longamente com um sorriso mudo e fixo; e tudo parecia ficar adormecido um momento, a agulha, o pano que ela costurava, toda a sua pessoa... Estava revendo o quarto do sineiro, o catre, o senhor pároco em mangas de camisa" (p. 446).

E vemos que tem razões imperativas para devanear, uma vez que, afinal, o homem que ama tem mais poderes que a própria Virgem Maria, sendo "superior aos anjos e aos serafins – porque a eles não fora dado como ao padre o poder maravilhoso de perdoar os pecados!" (p. 445). Assim, através da autoridade de Amaro e do salvo-conduto que ele lhe oferece de salvação de sua

alma, Amélia adquire uma importância desmedida, tanto material como espiritual: o amante "era belo, superior aos condes e aos duques, tão digno da mitra como os mais sábios". Com certeza, ele vai chegar a "Papa" (p. 444).

Daí decorre a *soberba* de Amélia, do orgulho narcisístico por comungar, enquanto mulher por ele amada , de todos os valores e qualidades que o enaltecem. E ela então "atirava-se-lhe aos braços, com beijos vorazes, como para tocar, *possuir nele* o 'ouro de Santo Ambrósio', o embaixador de Deus, tudo o que na terra havia de mais alto e nobre, o ser que excede em graça aos arcanjos!" (p. 445).

Mas o melhor atestado de sua subserviência burguesa, de deposição inteira de sua vontade de mulher, daquilo que, paradoxalmente, inverte o "fiat Maria" enquanto pecado, é a *idolatria* que Amélia consagra a Amaro. Gratuitamente, ela lhe destina aquilo que deve, por obrigação, dedicar a Deus. Assim sendo, se Amaro "passava os seus dias, por profissão, louvando, adorando e incensando Deus – era ele também agora o Deus de uma criatura que o temia e lhe dava uma devoção pontual" (p. 444).

E é precisamente por esse viés tão subtil que a ideologia romanesca esboça a sua crítica em relação à passividade feminina burguesa, na medida em que a considera, neste contexto de gradação de pecados, o mais incisivo deles, visto que, enquanto Amélia dedica a Amaro uma "obediência de animal" (p. 443), ela se reduz na "dependência inerte" do amante (p. 444), na sua "escrava", diminuída, como Totó, a um mero *receptáculo* que acolhe a possessão masculina. De fato, não havia mais na sua pele um só "cabelinho, não corria no seu cérebro uma idéia, a mais pequenina, que não pertencesse ao senhor pároco. Aquela *possessão* de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento em que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela".

Através da idolatria profana, Eça critica em Amélia a deposição da vontade feminina no homem, o desejo de "que ele pensasse *por* ela e vivesse *por* ela", o fato de ela ter-se descarregado nele, "com satisfação, daquele fardo de responsabilidade que sempre lhe pesara na vida; os seus juízos agora vinham-lhe formados do cérebro do pároco, tão naturalmente como se saísse do coração dele o sangue que lhe corria nas veias" (p. 443). É necessário que se ressalve, porém, que essa censura romanesca parece ser dirigida antes à ilegitimidade desta desposição, do que à própria "possessão". Afinal de contas,

Amaro não sendo marido, mas padre, encarna, tanto do ponto de vista legal quanto do religioso, uma força maléfica que possui "aquele corpo, aquela alma, aquele ser sobre quem reinava com despotismo" (p. 444). Assim sendo, parece que a falta mais grave se localiza nessa transgressão, visto que, neste sentido, enquanto possuída por Amaro, Amélia não difere em nada da paralítica possuída pelo demônio. E não é difícil de concluir que, neste contexto, Amaro é sem dúvida o Maligno!

De qualquer modo, constata-se que é por conta da sua *iniciação sexual* que Amélia se aproxima da possessão diabólica de Totó. Por tal intermédio, ela se achega ao pecado ancestral, deslocando-se do estereótipo feminino da Virgem Maria para o pólo oposto da primitiva mulher bíblica. E uma vez assim localizada, a sua falta é reconhecida como decorrente do "ser sexuado" que ela inaugura em si, identificada, portanto, enquanto *culpa feminina*. Vemos que assim Amélia reatualiza, miticamente, o ato original da primeira mulher que desvia do compromisso com Deus o primeiro homem, aqui simbolicamente encarnado pela figura do padre.

Convém observar que é somente a partir das reacções de Totó que Amélia começa a *identificar* a culpa que lhe cabe desde o nascimento, confirmada na doutrina na forma do "pecado original". Até então, se ela suspeita estar em falta por causa do "prazer" que sente (p. 440), também se acha muito perto de Deus, visto que tem como amado o seu representante na Terra e que, por isso, "Deus a perdoava". O que a desassossega e a deixa perplexa é o fato de que, se é assim, por que permite Ele ao "Demônio atirar-lhes, pela boca da paralítica, a injúria e o escárnio?" (p. 448).

A partir daí, a sua fantasmagoria religiosa vai pouco a pouco se adensando até atingir sua pressão máxima no momento em que Amélia volta a experimentar em si o outro modelo feminino: o recusado. Essas últimas dúvidas e ocorrências se passam, simbolicamente, dentro do manto da Virgem Maria, quando então se embatem intimamente dentro dela *sexo* e *castidade*.

Amaro quer vesti-la com o manto que não está ainda abençoado, o que, portanto, não implica em transgressão religiosa. Depois de recusar, Amélia finalmente se abandona: "a santidade que o manto adquirira no contato com os ombros da imagem penetrava-a de uma voluptuosidade beata. Um fluido mais

doce que o ar da Terra envolvia-a, fazia-lhe passar no corpo a carícia do éter no Paraíso. Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alta, no Céu..." (p. 449). Aí, então, ela se olha e constata que está mais linda, decerto "não tanto como Nossa Senhora... Mas com o seu rosto trigueiro, de lábios rubros, alumiado por aquele rebrilho dos olhos negros, se estivesse sobre o altar, com cantos ao órgão e um culto sussurrando em redor, faria palpitar bem forte o coração dos fiéis..." (pp. 449-450). Com o beijo de Amaro, ela desfalece, "descorada e morta de gozo" (p. 450).

Na verdade, o que Amélia coloca sobre o altar, nesse momento de fantasia e de prazer, é a deposição do mito da Virgem Maria, substituído pelo de Eva, com os mesmos corolários de vaidade e prazer carnal que enformam as sete lições da *serpente*, aprendidas em casa da possessa. E embora seja esse o *mito da feminilidade*, ele é o mesmo que amaldiçoa biblicamente a mulher. A consciência disso faz com que Amélia fuja apavorada. Por isso mesmo, daqui por diante ela tem a convicção de que está para sempre presa a um castigo aterrador. Desde que "pecara de concupiscência dentro do manto de Nossa Senhora", Amélia adquire a "certeza de que a Santa a odiava, e que não cessava de reclamar contra ela. (...) E compreendia bem que para ela não havia esperança e que alguma coisa medonha se preparava lá em cima, no Paraíso, que lhe cairia um dia sobre o corpo e sobre a alma, esmagando-a com um desabamento de catástrofe. Que seria?" (p. 461). É precisamente a partir daí que Amélia se vê em sonhos *como* a serpente, como o demônio que a Virgem calca sob os pés: "acordara de repente aos gritos, que Nossa Senhora lhe estava a pousar o pé no pescoço! que sufocava! que a Totó a queimava por detrás! e que as labaredas do Inferno subiam mais alto que as torres da Sé!" (p. 450).

As contiguidades entre, de um lado, serpente, demônio que habita Totó, labaredas do Inferno; e, do outro, entre Nossa Senhora e torres da Sé, reflectem claramente o receptáculo em que se constitui Amélia como *arena de disputa* entre as forças antagonistas que compreendem o universo fantasmagórico religioso da mulher. E esse combate entre o mito da Virgem e o da pecadora estabelece, através do sexo, a transgressão, cuja culpa se estende também ao fruto do pecado, razão por que o *filho* que Amélia gera deve ter também a sua porção demoníaca.

Não é à toa que o último pesadelo dela confere ao parto a feição de uma monstruosidade que entrelaça "mulher", "cabra" e "cobra" num só cultural: "ora era um ser medonho que lhe saltava das entranhas, metade mulher e metade cabra; ora era uma cobra infindável que saía de dentro, durante horas, como uma fita de léguas, enrolando-se no quarto em roscas sucessivas que ganhavam a altura do teto" (p. 520).

Por fim, conclui-se que Amélia imagina gerar no seu filho a conjugação dos mitos do pecado, do demônio e da feminilidade, justamente aqueles que as exegeses androcêntricas amaldiçoam na Bíblia e na cultura ocidental. E assim vemos que Amélia morre de parto: de pavor de ter dado *à luz* esta fantasmagoria.

EÇA DE QUEIRÓS E RIDER HAGGARD*

MARIA TERESA PINTO COELHO

"Ando com ideias de ir para África."[1], diz Gonçalo Mendes Ramires a sua irmã Gracinha, antecipando já o desfecho de *A Ilustre Casa de Ramires* quando, para utilizarmos as palavras do narrador, "silenciosamente, quase misteriosamente"[2], embarca rumo ao Continente Negro. A razão de ser deste epílogo tem, como é conhecido, dividido os críticos[3]. Quanto a Gonçalo, no momento em que conversa com Gracinha, explica como lhe poderá ter surgido a ideia de partir para terras africanas:

> "Talvez me viesse de um romance inglês, muito interessante, e que te recomendo, sobre as antigas minas de Ofir, 'King Solomon's Mines'..."[4].

Valerá, talvez, a pena examinar de perto esta justificação que, embora não torne a ocorrer no romance, se enquadra, como veremos, numa série de referências a África que, habilmente espalhadas ao longo de *A Ilustre Casa*,

---

* Este estudo faz parte de um trabalho mais vasto sobre o Ultimatum e a questão africana na literatura portuguesa dos finais do século XIX, a apresentar como tese de doutoramento.

1 *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Livros do Brasil, 4ª edição, s.d. Ao citarmos as obras de Eça recorremos sempre às edições de Livros do Brasil, que não se encontram datadas. Dada a frequência com que citamos o romance em estudo, passaremos, de agora em diante, quer no texto, quer em nota a referir-nos à obra apenas como *A Ilustre Casa.*

2 *A Ilustre Casa*, p. 346.

3 A este respeito ver, por exemplo, António Manuel Bettencourt Machado Pires, *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, Instituto Universitário dos Açores, 1980, pp. 225-236.

4 *A Ilustre Casa*, p. 346.

constituem outros tantos indícios da opção final do último descendente dos Ramires.

Gonçalo alude ao célebre romance de Henry Rider Haggard publicado em Londres em 1885. Por que razão Eça atribui à personagem principal a leitura de *King Solomon's Mines* ? Que peso poderá ter a referência ao livro de Haggard no desenrolar da acção de *A Ilustre Casa* ? Para responder a estas perguntas será primeiramente necessário debruçarmo-nos sobre o significado de *King Solomon's Mines* e seguidamente integrá-lo no *leit-motif* África, presente em *A Ilustre Casa*. É este o percurso que nos propomos fazer, tentando estabelecer possíveis relações entre os romances de Eça e Haggard.

King Solomon's Mines enquadra-se naquilo que na literatura inglesa se costuma apelidar de "novel of empire". Esta designação aplica-se a obras não só de Haggard como de George Alfred Henty, Edgar Wallace, John Buchan ou Kipling. Trata-se de um género literário que tem como pano de fundo o império britânico e retrata as aventuras de heróis que, de forma mais ou menos explícita, espelham a política expansionista empreendida pela Grã-Bretanha, sobretudo ao longo do último quartel do século XIX. É então que não só ingleses como franceses, alemães e portugueses, entre outros, se lançam no chamado *scramble for Africa*, ou seja, numa política de anexação territorial no continente africano que, no caso da Grã-Bretanha, se traduz na tentativa de consumação do famoso projecto *Cape-to-Cairo* apadrinhado por Cecil Rhodes[5]. É assim que, desde a ocupação do Egipto em 1882, a Inglaterra não mais iria parar estabelecendo um protectorado em Bechuanaland em 1885, anexando Zululand em 1887, adquirindo Mashona e Metabeleland pela assinatura de um tratado com o rei indígena Lobengula em 1888 e expulsando os portugueses do interior da África Oriental com o Ultimatum de 11 de Janeiro de 1980.

O romance de império, se assim podemos traduzir a expressão *novel of empire*, é pois, filho do imperialismo moderno que os estudiosos consideram ter tido início na década de 80 do século passado[6]. Esta constitui uma das razões da sua popularidade na Inglaterra fim-de-século, já que responde aos

5 Embora a expressão *Cape-to-Cairo* seja frequentemente atribuída a Rhodes, ela é da autoria de Sir Harry Johnston e data de 1884.

6 Winfried Baumgart, *Imperialism: the Idea and Reality of British and French Expansion 1880-1914*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 3.

interesses de uma época marcada por um forte impulso colonial.

É neste contexto que deve ser entendido *King Solomon's Mines*. Na verdade, o romance de Haggard surge num momento crucial para a história da partilha de África. Como vimos, a sua publicação data de 1885. É então que terminam os trabalhos da Conferência de Berlim, na qual fica consagrado o princípio da ocupação efectiva dos territórios africanos, por oposição aos invocados direitos históricos defendidos pelos portugueses[7].

Num momento em que as atenções gerais convergem para África, *King Solomon's Mines* apresenta as aventuras de três ingleses que se lançam no *hinterland* africano à procura de uma mina de diamantes que acabam por encontrar. Desejoso de saber o que se passa nas longínquas paragens africanas, o leitor britânico facilmente se deixa absorver por este tipo de literatura. Como diz D. S. Higgins:

> "*King Solomon's Mines* was the first African story to find a wide readership. Its subject, the hazardous quest and ultimate triumph of a group of English gentlemen, was a fictional version of what the public assumed was actually happening in the new African colonies."[8]

Porém, não são apenas razões de índole histórica que justificam o triunfo do romance de império. Segundo Amy Cruse, este género literário aliciava todo um público sedento de novidades:

> "The readers of the nineties came to their books in a spirit very different from that wich had moved their fathers. They wanted, above all, something that would set their feet upon an as yet untrodden way."[9]

---

7 É este o conteúdo do artigo 35º do Capítulo V do Acto Geral aprovado em Berlim: "The Signatory powers of the present Act recognize the obligation to insure the establishment of authority in the regions occupied by them on the coasts of the African Continent sufficient to project existing rights; and, as the case may be, freedom of trade and transit under the conditions agreed upon". (Edward Hertslet, *The Map of Africa by Treaty*, 2 vols, London, 1984, vol. I, p. 43).

8 D.S. Higgins, *Rider Haggard. The Great Storyteller*, London, Cassel, p. 84.

9 *After the Victorians*, London, 1938, p. 12.

De facto, cansado das estéticas naturalista e decadentista, o leitor britânico parece encontrar um aliciante em histórias de aventuras que conferem ao herói o estatuto de personagem excepcional e mesmo quase sobre-humana, cujo comportamento se caracteriza, em geral, não só pela coragem e a intrepidez como ainda por um forte sentimento patriótico, em suma, muitas das virtudes que a sociedade vitoriana se esforçara por implantar.

Num mundo em que parece triunfar o *dandy*, a velha noção de *gentleman* é reabilitada por Haggard e, com ela, todo um conjunto de valores que se esfumavam. Figuras como Sir Henry Curtis e Allan Quatermain, os heróis de *King Solomon's Mines*, perpetuam os princípios morais do credo vitoriano, alimentando junto do público a imagem do que deve ser o verdadeiro inglês. Desta imagem é indissociável o sentimento de superioridade britânica em relação às outras raças[10], o que reforça e justifica perante o leitor o papel desempenhado pela Grã-Bretanha enquanto que agente civilizador do universo.

Respondendo a necessidades morais, estéticas e histórico-políticas, *King Solomon's Mines* rapidamente se transforma no que hoje em dia seria considerado um *best-seller*. Oito mil cópias publicadas em três meses, enquanto que os dois anteriores romances de Haggard, *Dawn* (1883) e *The Witch's Head* (1884), tinham apenas atingido um total de 500[11], colocam Haggard no centro do mundo literário.

Em Portugal *King Solomon's Mines* é publicado em tradução na *Revista de Portugal*, entre Setembro de 1889 e Junho de 1890. Poremos de parte a questão se Eça terá ou não traduzido o romance de Haggard[12]. Qualquer que seja a resposta a esta pergunta, Eça poderá ter lido a obra durante a sua estada em Inglaterra (1874-1888) de onde, desde muito cedo, seguiu atentamente a política expansionista da Grã-Bretanha como podemos ver através das *Cartas de Inglaterra* e das *Crónicas de Londres*. Eça poderá também ter conhecido as recensões críticas dedicadas ao romance e publicadas em jornais e revistas que costumava ler, como é o caso do *Spectator*, a *Study*

10 Brian Street, *The Savage in Literature. Representations of primitive Society in English fiction 1858-1920*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 20.

11 D.S. Higgins, *Rider Haggard. The Great Storyteller*, p. 85.

12 Para uma breve ideia sobre esta polémica, ver o artigo "As Minas de Salomão de Eça de Queiroz" publicado no *Dicionário de Eça de Queiroz* (org. e coord. de A. Campos Matos), Lisboa, Caminho, 1988, pp. 402-405.

Review ou a *Vanity Fair* [13]. Dados os objectivos do presente estudo, não podemos deixar de atentar nas datas da publicação de *King Solomon's Mines* em Portugal. Elas coincidem com o desfecho do conflito anglo-português na África Oriental que teria o seu clímax no Ultimatum de 11 de Janeiro de 1890.

Na verdade, na sequência dos ditames da Conferência de Berlim, Portugal procura fortalecer a sua posição no continente africano fomentando as viagens de exploração numa tentativa de estabelecer um corredor de ligação entre os territórios de Angola e Moçambique. Seria este projecto, o chamado Mapa Cor-de-Rosa, que, ao colidir com o plano de Rhodes, iria fazer despoletar o litígio entre Portugal e a Inglaterra.

King Solomon's Mines traria, pois, à mente do leitor português associações históricas imediatas. Porém, estas não se restringiriam apenas à contenda anglo-lusa, já que o enredo do romance contém elementos que remetem para as origens do colonialismo português em África.

O motor da acção é o célebre mapa que conduz os três aventureiros por terras desconhecidas até à fabulosa mina escondida nos domínios do reino indígena dos Cacuanas. Ora o mapa é da autoria de um português, José da Silvestra (na tradução portuguesa, D. José da Silveira), que no século XVI se aventurara na África Oriental. Acompanhando o mapa surge um texto, cuja tradução portuguesa é apresentada no original inglês, no qual o seu autor pede para informar o rei de Portugal que encontrou as minas de Salomão.

Transposto para a procura das minas, o tema do tesouro, extraído do livro de Robert Louis Stevenson *Treasure Island* publicado em 1884, encerraria para o leitor português um significado especial. A localização das minas de Salomão na África Oriental data da segunda viagem de Vasco da Gama à Índia (1502). Ao passar em Sofala, disseram-lhe os Mouros ser ali a Ofir da Bíblia, onde o rei Salomão obtinha o ouro para os seus templos[14]. Embora a identificação de Sofala com a Ofir bíblica continuasse durante séculos, os portugueses rapidamente se apercebem de que o ouro provinha do interior e procuraram alcançá-lo estabelecendo contactos com o rei indígena

13 V. Elza Miré, *Eça de Queiroz Jornalista*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

14 Maria Emília Madeira Santos, *Viagens de Exploração Terrestre dos Portugueses em África*, Lisboa, Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1978, p. 73.

Monomotapa, com quem assinaram tratados relativos à concessão de direitos de exploração mineira nos territórios por ele governados[15]. É assim que, durante algum tempo, o reino do Monomotapa é confundido com o lendário império do Prestes João. *King Solomon's Mines* irá, pois, reacender mitos a que não é alheia a actividade dos portugueses em África.

Tudo isto encontraria no público português, pelo menos nos leitores da *Revista de Portugal* e, simultaneamente, associa *King Solomon's Mines* a *A Ilustre Casa*, já que, como assinala João Medina, o romance queirosiano se situa na época pós-Ultimatum:

> "[...] o livro acaba por tratar da actualidade imediata que o rodeava, ou seja, as guerras africanas durante o ministério regenerador de Hintze/Franco (1893/97). Em resumo, o romance, publicado em volume em 1900, traduz de um modo patente as preocupações de um período histórico definido, aquele que, *grosso modo*, vai desde o Ultimatum de 1890 às guerras africanas e à prisão de Gungunhana em Dezembro de 1895."[16]

Na verdade, da leitura de *A Ilustre Casa*, chegamos à conclusão que Eça pretendia focar a questão colonial. As referências a África surgem desde o início do romance e estão associadas a várias fases da vida da personagem principal. Em Coimbra, no seu quarto ano, Gonçalo defende a ideia de "uma forte expansão colonial"[17]. Da mesma forma, depois da reconciliação com André Cavaleiro e perante a expectativa de uma carreira política, Gonçalo imagina um discurso no qual apelaria para a construção de um grande império em África:

> "E lançaria então um brado à Nação, que a despertasse, lhe arrastasse as energias para essa África portentosa, onde cumpria,

15 As relações dos portugueses com o reino do Monomotapa datam do século XVII. O aludido tratado foi assinado em 1607, tendo-se-lhe seguido um outro em 1926. V. J. Scott Keltie, *The Partition of Africa*, London, Edward Stanford, 1893, p. 55.

16 *Eça Político*, Lisboa, Seara Nova, 1974, p. 12.

17 *A Ilustre Casa*, p. 12.

> como glória suprema e suprema riqueza, edificar *de costa a costa* um Portugal maior!..."[18]

Poderemos interrogar-nos se esta passagem significa que Eça acreditava no projecto do Mapa Cor-de-Rosa e defendia a expansão portuguesa no continente africano. O mesmo poderíamos pensar de uma conversa que tem lugar entre João Gouveia na qual este refere os seus planos de legislar acerca de África apresentando-a como a solução para Portugal, como "a nossa esperança magnífica"[19].

Nesse caso, será *A Ilustre Casa* um romance de império que encerra uma mensagem de conquista colonial na linha de obras como *King Solomon's Mines* ? Embora à primeira vista pudéssemos inclinar-nos para esta interpretação, verificamos que *A Ilustre Casa* apresenta outras posições face à colonização portuguesa. Um dos temas mais importantes abordados no romance é a venda das colónias. Esta questão é levantada por João Gouveia que acha que Portugal deveria vender os territórios que ocupa em África já que lhe é impossível colonizá-los. Quanto ao dinheiro resultante da venda deveria ser utilizado para desenvolver a agricultura especialmente no Alentejo[20]. No final do romance João Gouveia, não só reafirma esta posição como desmitifica a actividade colonizadora do Governo português. Assim, quando Gracinha, que não concorda com a ideia da venda, evoca o quanto, em sua opinião, os portugueses haviam lutado e sofrido por África, João Gouveia responde:

> "— Quais trabalhos, minha senhora? Era desembarcar ali na areia, plantar umas cruzes de pau, atirar uns safanões aos pretos... Estas glórias de África são balelas. Está claro, Vossa Excelência fala como fidalga, neta de fidalgos. Mas eu como economista."[21]

Nas palavras de João Gouveia conflui a visão de dois sectores de opinião: o Portugal imperialista tradicional simbolizado por Gracinha e o

18 *A Ilustre Casa*, p. 154. Sublinhados nossos.
19 *A Ilustre Casa*, p. 155.
20 *A Ilustre Casa*, p. 36.
21 *A Ilustre Casa*, p. 356.

ponto de vista utilitário representado por uma personagem que não pertence à velha aristocracia.

João Gouveia parece ser aqui o porta-voz das ideias de Eça. A questão da venda das colónias já anteriormente fora abordada na produção queirosiana. Num artigo intitulado "A marinha e as colónias" e incluído em *Uma Campanha Alegre* (1871), Eça já havia criticado a falta de interesse pelas colónias por parte do Governo acusando-o de ser incapaz de as rentabilizar e chegando mesmo a profetizar que acabariam por cair na posse de outras nações europeias. Segundo Eça seria melhor vendê-las antes que tal acontecesse[22].

Esta é também a opinião posta na boca de João da Ega em *Os Maias*. Ega, que se manifesta contra a exploração de África[23], considera que as colónias deveriam ser vendidas, já que são totalmente inúteis[24].

Porém, a crítica de Eça à política oficial transparece, sobretudo, em duas personagens ligadas ao Governo e à questão africana. São elas o Conde de Gouvarinho em *Os Maias* e o Conde de Abranhos do romance do mesmo nome. Ambos são nomeados Ministros da Marinha e das Colónias. Ambos são oportunistas que apenas procuram o poder. Ambos são caricaturas.

Gouvarinho, que elogia o papel desempenhado pela Sociedade de Geografia de Lisboa, da qual é membro[25], expressa, por exemplo, a opinião que Portugal já completou a sua missão civilizadora em África acrescentando que o que ainda faltava em Luanda era um teatro. A isto Eça responde pela voz de João da Ega:

> "Lá vai o Gouvarinho batendo para o Poder, a mandar representar a Dama das Camélias no sertão! Deus se amerceie de nós!"[26]

Quanto a Abranhos, que apenas aos 21 anos tinha visto o mar pela primeira vez, não suporta água nem barcos e nem sequer sabe onde ficam as colónias. A ironia do narrador abate-se sobre a personagem de tal forma que

22 *Uma Campanha Alegre*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., p. 107.
23 *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, 18ª edição, pp. 381-392.
24 *Os Maias*, p. 167.
25 *Os Maias*, p. 395.
26 *Os Maias*, p. 550.

esta expressa a ideia de que Moçambique se situa na África Ocidental[27].

Daqui poderemos concluir que já em obras anteriores a *A Ilustre Casa* Eça não aprova a política de expansão colonial seguida pelo Governo. Porém, porque é que Gonçalo vai para África? Gonçalo está longe de ser um herói colonial na linha dos romances de Haggard. Na verdade, excepto, talvez, no final do romance, ele é um anti-herói, indeciso, fraco, sem vontade, em tudo o oposto dos antepassados que tenta recriar no papel.

Gonçalo é retratado como um personagem sem vontade que simboliza a letargia em que caiu o seu próprio país. A associação Gonçalo-Portugal, explicitada no final de *A Ilustre Casa*, é uma constante ao longo da obra. No *flash-back* que surge logo no início do primeiro capítulo, a história dos Ramires é contada através da relação com episódios da História de Portugal. Em cada geração houvera sempre um Ramires que se havia distinguido num momento crucial da história pátria: na batalha de Ourique, durante a crise de 1883-85, nos Descobrimentos, em Alcácer-Quibir, durante a ocupação espanhola. Porém, no século XVI tem início a degeneração dos Ramires e também a de Portugal. "Já, porém, como a nação, degenera a nobre raça..."[28], diz o narrador ecoando Oliveira Martins. E segue-se um retrato do declínio dos Ramires posteriores que tem paralelo no da dinastia de Bragança na *História de Portugal* e no *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins. Gonçalo é o produto final da degenerescência nacional como ela é vista por Eça e Oliveira Martins e muitos dos seus contemporâneos. Daí que seja apelidado o último Ramires, da mesma forma que D. Carlos seria, em termos práticos, o último representante dos Braganças.

Gonçalo faz várias tentativas frustradas para sair do marasmo: a literatura e a política. Nem uma nem outra constituem uma solução. Findo o seu pseudo-romance histórico, Gonçalo não deixa de exprimir desilusão:

> "Mas agora, abandonada a banca onde tanto labutara, não sentia o contentamento esperado. Até esse suplício do Bastardo lhe deixara uma aversão por aquele remoto mundo afonsino, tão bestial, tão desumano! Se ao menos o consolasse a certeza de

27 *O Conde de Abranhos* e *A Catástrofe*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d., pp. 189-190.

28 *A Ilustre Casa*, p. 6.

> que reconstituíra, com luminosa verdade, o ser moral desses avós bravios... Mas quê! Bem receava que sob desconcertadas armaduras, de pouca exactidão arqueológica, apenas se esfumassem incertas almas de nenhuma realidade histórica..."[29].

É conhecido como a crítica em geral mostra de que forma Gonçalo e o seu esforço de reconstruir o passado se tornam alvo da ironia queirosiana[30]. No final a novela histórica não cumpre os objectivos que haviam presidido à sua elaboração. Tudo o que Gonçalo consegue criar é um mundo de violência que não se coaduna com a sua personalidade. Tructesindo, a personagem principal da novela, é mais um produto da sua imaginação do que uma personagem histórica. Gonçalo concebera-o para que reunisse em si as qualidades que considera serem as dos Ramires e que ambicionava serem também as suas. É assim que, baseado na alegada coragem de Tructesindo, Gonçalo constrói um universo mítico que contrapõe ao mundo em que vive – o Portugal do final do século XIX.

O país decadente é representado pelo microcosmo Stª Irencia. É o Portugal dos Titós, D. Anas e Andrés que reproduz o mundo da capital retratado noutros romances queirosianos. Os ingredientes são os mesmos: as intrigas amorosas, a inactividade, a corrupção política.

A ideia de abandonar Stª Irencia e fazer algo de útil é várias vezes expressa ao longo do romance[31]. Nela se enquadra o projecto de partir para África que coincide quase sempre com momentos em que Gonçalo não sabe como encarar as contrariedades do dia a dia. Assim, por exemplo, quando tem de enfrentar a mulher e os filhos do Casco, Gonçalo reage da seguinte forma:

> "Um dia vendo casa e quinta, emigro para Moçambique, para o Transvaal, para onde não haja maçadas..."[32]

Numa outra ocasião Gonçalo sonha que se encontra em África. O sonho surge após um pesadelo em que é atacado por André Cavaleiro e João

29 *A Ilustre Casa*, p. 236.

30 V. por exemplo, Mário Sacramento, *Eça de Queirós – uma estética da ironia*, Coimbra, Coimbra Editora Limitada, 1945.

31 *A Ilustre Casa*, pp. 227 e 282.

32 *A Ilustre Casa*, p. 160.

Gouveia. Não poderemos deixar de realçar a relação existente entre os dois estados oníricos. Gonçalo vê-se em África numa fuga à intriga política da qual as duas personagens são símbolos. Porém, através do sonho podemos ainda ver como Gonçalo imagina África:

> "Voltou derreadamente à cama: e readormeceu logo, muito longe, sobre as *relvas* profundas de um *prado* de África, debaixo de *coqueiros sussurrantes*, entre o apimentado aroma de *radiosas flores* que brotavam através de *pedregulhos de ouro*. Dessa *perfeita beatitude* o arrancou o Bento."[33]

Verificamos que África é concebida de uma forma idealizada. Gonçalo descreve-a como um Olympus, como a ilha de Calipso no conto *A Perfeição*. É uma África de ficção, provavelmente resultante da sua leitura de *King Solomon's Mines*. É de notar a referência ao ouro que nos remete de imediato para as minas do romance de Haggard. De facto, é na sequência deste sonho que surge a referência a *King Solomon's Mines* e Gonçalo expressa, pela primeira vez, a hipótese de ir a África.

É esta, aliás, a saída encontrada por Eça para libertar a sua personagem das limitações do meio em que vive e permitir-lhe satisfazer o desejo expresso no alto da sua torre após um longo processo de auto-conhecimento que culmina precisamente na subida à Torre:

> "E o Fidalgo da Torre, imóvel no cirado da torre, entre o céu todo estrelado, e a terra toda escura, longamente revolveu pensamentos de vida superior – até que enlevado, e como se a energia da longa raça, que pela Torre passara, refluísse ao seu coração, imaginou a sua própria encaminhada enfim para uma acção vasta e fecunda, em que soberbamente gozasse o gozo do verdadeiro viver, e em torno de si criasse vida, e acrescentasse um lustre ao velho lustre do seu nome, e riquezas puras o dourassem e a sua terra inteira o bem louvasse, porque ele inteiro e num esforço pleno bem servira a sua terra."[34]

33 *A Ilustre Casa*, p. 50. Sublinhados nossos.
34 *A Ilustre Casa*, p. 344.

Num momento em que as atenções nacionais se viram para o continente africano, Eça "envia" Gonçalo para África. Porém, este, ao contrário dos heróis de Haggard, não é o porta-voz de uma política de império mas o produto acabado da decadência pátria, o "vencido" que Eça tenta salvar através de um processo regenerativo que só poderá ter lugar fora do ambiente corrupto em que vive. Só assim Gonçalo poderá ultrapassar condicionalismos de ordem pessoal e social retratados ao longo da obra escapando ao determinismo mecanicista a que parece condenado desde o início do romance.

Tanto *King Solomon's Mines* como *A Ilustre Casa* não poderão ser compreendidos fora do contexto da corrida à África e do papel nela desempenhado por ingleses e portugueses respectivamente. Também em termos estéticos ambos são produto do cansaço do fim do século. Porém, as mensagens que os romances encerram são diferentes. Eça que, como vimos, desde sempre se preocupou com problemas coloniais, introduz *King Solomon's Mines* em *A Ilustre Casa* como um indício do desfecho da sua narrativa. Esta utilização do romance de Haggard seria tanto mais eficaz na medida em que *King Solomon's Mines* provocaria todo um conjunto de associações históricas em qualquer leitor que conhecesse o romance, e havia bastantes probabilidades que tal acontecesse já que a tradução portuguesa surgira na *Revista de Portugal.*

Por outro lado, *King Solomon's Mines* é mencionado por contraste. Em *A Ilustre Casa*, romance que surge dentro do contexto do conflito anglo-luso, Eça lembra que nem todos defendem a expansão colonial (daí a diversidade de pontos de vista materializada nas diferentes personagens) como a violenta explosão motivada pelo Ultimatum poderia fazer supor. É até possível que Eça queira dizer que a noção das colónias é nula entre os portugueses, se pensarmos na imagem idealizada de África presente no sonho de Gonçalo.

Eça advoga em *A Ilustre Casa* não o refugiar num passado mítico, como António Nobre ou Alberto de Oliveira, não o cantar das glórias e dos heróis africanos à maneira de Haggard, mas o iniciar de um processo de regeneração pátria que passa por reformas a efectuar dentro do próprio país (para onde Gonçalo acaba por voltar), o que sempre fora, afinal, o programa da geração de 70.

O PRIMO BASÍLIO E *MADAME BOVARY*

ROGER BISMUT

Eça de Queiroz a très souvent et très longtemps séjourné à l'étranger: en Grande-Bretagne d'abord, puis surtout en France, où il occupa des fonctions consulaires, et où il s'installa jusq'à sa mort. Il fut donc par la force des choses mêlé à la vie littéraire de ce pays. De tous les romanciers portugais de son temps, il est de ceux qui méritent d'être le plus étudiés dans une optique comparatiste.

Dans le cadre limité d'une communication, je ne puis que signaler brièvement les études consacrées à ce qu'on appelle aujourd'hui l'intertextualité entre les romans d'Eça et les oeuvres françaises qui ont pu l'inspirer. Je citerai Pierre Hourcade et Jena Girodon, sans omettre les fines et pertinentes analyses d'António Coimbra Martins. Mais je dois encore mentionner un mémoire de maîtrise entrepris sous ma direction à l'Université de Louvain par un de mes étudiants, Jaime Packer. Ce travail a été jugé par José Augusto França, alors Directeur du Centre Culturel de Paris, digne de figurer dans le Bulletin du Centre, *Arquivos*. Il s'attache à démontrer la dette d'Eça envers la France dans *O crime do padre Amaro*: Eça s'est toujours défendu de s'y être inspiré de Zola et de sa *Faute de l'abbé Mouret*. Or Jaime Packer établit de manière difficilement réfutable qu'à un stade ou un autre de la rédaction de son roman, et en tous cas au moment d'en rédiger la version définitive, Eça avait pris connaissance du roman de Zola. Il n'est pas jusqu'au nom de son triste héros, Amaro, qui n'évoque dans sa sonorité le nom de *Mouret*. Mais cette étude va bien au-delà de ces parentés thématiques ou stylistiques. Sainte-Beuve, Balzac, Victor Hugo (celui de la *Légende des Siècles*), et surtout Gustave Flaubert, celui de la *Tentation de Saint Antoine* comme celui de *Madame Bovary*, ont été mis à contribution, et il y a des scènes entières qui

évoquent le chef d'oeuvre de Flaubert. Des personnages sont calqués sur ceux de *Madame Bovary*, et Jaime Packer fournit une liste impressionnante de phrases qui reprennent mot pour mot des phrases de Flaubert. J'avais moi-même, dans una communication faite en 1979 à Poitiers, tenté de mettre en lumière l'influence de *l'Éducation Sentimentale*, et encore et toujours de *Madame Bovary*, sur le maître ouvrage de Eça, *Os Maias*. L'essentiel de cette communication a été repris dans un article donné en 1982 à la Revue *Colóquio*, sous le titre *Os Maias de Eça de Queiroz: imitação ou recriação flaubertiana?* A propos du *Crime do padre Amaro*, J. Packer reprend ma méthode et mes conclusions: dans un cas comme dans l'autre, malgré la fidélité et parfois la servilité de la transcription queirosienne, on ne peut parler de plagiat. Eça reprend la substance flaubertienne, l'élabore et la digère pour ainsi dire, la naturalise enfin pour l'adapter dans un contexte portugais, avec cette distanciation propre à Eça, faite d'une ironie lucide et cruelle, qui n'exclut pas, bien au contraire, un amour ombrageux pour sa patrie.

S'agissant aujourd'hui de rapprocher de *Madame Bovary* un autre roman de Eça, *O Primo Basílio*, je ne puis taire l'existence d'un mémoire de maîtrise soutenu en 1968 à Alger par Dominique Sire. Même si je dois préciser que la présente étude ne doit rien à ce travail, même s'il m'a semblé que l'auteur y a manifesté un esprit de système poussé parfois jusqu'à l'absurde (comparant par exemple les méthodes de travail des deux écrivains, ou faisant ressortir le même accueil de la critique), ce travail mérite d'être mentionné, car il témoigne d'une connaissance très suffisante des deux romans, dont Dominique Sire a conduit la comparaison, et dans l'analyse desquels elle a montré une grande sensibilité littéraire. Plusieurs passages de l'un et de l'autre roman ont judicieusement été mis en parallèle. Chaque fois que mon étude recoupera celle de Dominique Sire, je le signalerai, tout en précisant que par sa méthode et par sa finalité, elle ne s'est pas inspirée d'un travail qui m'est jusqu'à tout récemment demeuré inconnu, et qui reste somme toute plus volumineux que substantiel.

La tentation était grande de souligner au départ la parenté thématique entre les deux romans. Mais quoi? La plupart des romans de Balzac, de Stendhal, de Dumas, de Flaubert, de Maupassant, sont-ils autre chose que la chronique des adultères mondains? Certes, dans l'un comme dans l'autre, les

deux héroïnes meurent à la fin. Mais cela est-il exclusif de *Madame Bovary* et du *Primo Basílio* ? Sans aller chercher si loin, dans *Le Rouge et le Noir*, Stendhal fait mourir Madame de Rênal en embrassant ses enfants, à la dernière page de son roman.

Sur le plan proprement thématique, là se limitent les ressemblances entre *Madame Bovary* et *O Primo Basílio*. Mais pour le reste, combien de différences! Commençons par ce que Jules de Gaultier a, parlant du roman de Flaubert, nommé le *bovarysme*. Je vais en donner les composantes, ou plus exactement énumérer les circonstances qui lui donnent naissance:

– Une fille issue d'un milieu modeste, mais que son éducation (chez les religieuses) situe artificiellement au-dessus de sa condition.

– Jolie, et ayant acquis de par cette éducation un certain vernis, et surtout beaucoup d'ambition, elle se laisse marier au-dessus de sa condition réelle, mais au-dessous de celle à laquelle elle se croyait en droit d'accéder.

– Le mariage lui apporte toute la gamme des désillusions, et en premier lieu, celle de la chair. Mais il en survient d'autres: l'époux est par sa profession, sa façon de se tenir et de s'exprimer, par sa maigre fortune aussi, au-dessous de ce à quoi elle pensait avoir droit. Encore pourrait-il être vieux, pauvre et laid, mais marquer dans sa profession cette grandeur "selon l'esprit" dont parle Pascal. Mais Charles n'est rien de cela. Voilà donc Emma mûre pour toutes les dépravations.

– Enfin, le *bovarysme* a besoin, pour éclore et se développer, de conditions climatiques favorables. Or, la province est le lieu d'élection. La grande ville, Paris plus particulièrement, comme les grandes marées océaniques, dissipe les miasmes: la grande ville offre en effet trop de diversions pour permettre aux fleurs vénéneuses de la mélancolie, au vague-à-l'âme, aux appétits inavoués et inavouables d'éclore et de parvenir à maturité. Au contraire, la province est rétrécissante: le coeur s'y replie sur lui-même, les appétits se libèrent. Pour tout dire, Emma Bovary, née Rouault, n'aurait pas été Bovary si elle n'avait pas vécu à Tostes et à Yonville.

Le *bovarysme* étant ainsi inventorié, on peut se demander si Luiza est mûre pour le *bovarysme*. On peut répondre à la question par la négative.

– Luiza est issue de la bonne bourgeoisie, voire de la petite noblesse.

– Son éducation ne l'élèvera pas au-dessus de sa condition.

– Adolescente, elle a d'abord aimé Basílio d'un amour chaste (notons que Flaubert ne parle en revanche d'aucune expérience sentimentale d'Emma ayant précédé son mariage); mais les circonstances (la faillite du chef de famille) séparent les deux jeunes gens, Basílio ayant dû s'expatrier pour se refaire au Brésil. L'éloignement distend les liens qui les unissent. Et à vingt ans, Luiza se retrouve libre, gardant de ces amours juvéniles un peu plus qu'une trace, un peu moins qu'un regret. S'il est vrai que son mariage avec Jorge ne se fait pas sous le signe de la passion, l'amour survient au bout de quelques mois d'union, et, lorsque s'ouvre le roman, Luiza et Jorge s'aiment et se chérissent. On ne saurait donc ici parler de déconvenue sentimentale ou sensuelle, qui eût favorisé l'adultère. Comme la rupture entre Luiza et Basílio, ce sont encore des circonstances externes qui jetteront Luiza dans les bras de Basílio: retour du cousin du Brésil, où il a fait fortune, au Portugal, où il rentre après de nombreux voyages, un long séjour à Paris, le tout étant jalonné de multiples et flatteuses aventures; départ de Jorge pour l'Alentejo où l'a envoyé la compagnie minière dont il est fonctionnaire; visite de Basílio à sa cousine en l'absence de Jorge, influence pernicieuse de l'amie de Luiza, Léopoldina, la *Pão e Queijo*, titrée comme Luiza, et qui passe d'un amant à l'autre. Pour tout dire, c'est une femme désoeuvrée et vaniteuse qui se laisse enjôler et renoue avec ses anciennes amours, sans qu'à aucun moment – j'insiste sur ce point – elle cesse de porter de l'amour à son mari, amour qui renaîtra de plus belle quand Basílio l'aura abandonnée.

C'est donc extérieurement que Luiza peut être assimilée à une Emma Bovary: il n'y a rien en elle qui puisse favoriser l'éclosion du *bovarysme*. Pour être complet, je dirai néanmoins que sur un point, le déroulement romanesque chez Eça coincide avec l'analyse que Jules de Gaultier a faite du *bovarysme*. Si Luiza habite la capitale du Portugal, ce qui n'est pas la province, à la différence de ce qui se passe dans le *Crime do Padre Amaro*, qui a pour théâtre Leiria, c'est-à-dire la quintessence de la province, Lisbonne, capitale sans doute, est pourtant repliée sur elle-même, offrant ainsi toutes les composantes de la province, au temps du constitutionnalisme. *Os Maias* aussi se déroule à Lisbonne, avec quelques échappées sur Paris ou l'Angleterre. Mais ses protagonistes s'accordent pour dire que "Lisboa é uma choldra"; certaines scènes comme les courses y sont traitées avec désinvolture, comme pour montrer le caractère étriqué de tout ce qui prétend imiter Paris.

Eça de Queiroz exprime bien cette idée, dans un article de date inconnue, *O Francesismo*, quand il écrit: "Portugal é um país traduzido em calão". Pour les Portugais ayant quelque culture, Lisbonne apparaît sous un aspect rétrécissant, et peut de ce fait être assimilée à la province. S'il fallait chercher dans le comportement de Luiza quelques traces de *bovarysme*, elles se limiteraient à ceci: le désoeuvrement de Luiza, l'absence de Jorge qui la frustre physiquement, et l'ambiance étouffante d'un quartier de Lisbonne, où chacun espionne son voisin, et où ne souffle pas l'air du grand large. Cela est nécessaire à l'éclosion du *bovarysme*, mais cela ne suffit pas.

Sur un autre point, le roman de Eça diffère fondamentalement de celui de Flaubert: dans *Madame Bovary* existe un déterminisme, une fatalité interne autour de laquelle s'organisent les péripéties de l'œuvre. Emma, déçue par Charles, s'ennuie, ses souvenirs de lecture, mal assimilées, remontent à la surface et en font une proie facile. Durant le séjour à Tostes, le vicomte rencontré au bal de la Vaubyessard demeure sa référence sentimentale. A peine débarquée à Yonville, elle est prise en charge par Léon, dont la cour se fait indiscrète, et qui prend la succession du vicomte dans les rêveries d'Emma. Mais elle se ressaisit, par de fausses froideurs décourage Léon, se donnant à elle-même la délectation morose d'être, comme l'on voudra, une héroïne cornélienne ou la Princesse de Clèves. Refuser les plaisirs de l'adultère, c'est d'une certaine manière se comporter encore en héroïne de roman. Puis Léon s'éloigne pour achever son droit à Paris. Emma va pour un temps rechercher dans la religion chrétienne une consolation; et celle qui, dans la troisième partie du roman, confessera à Léon, pour se mettre en valeur, qu'elle aurait aimé être une religieuse d'hôpital, va quêter anxieusement les secours de la religion; on est encore en plein romantisme, celui du *Génie du Christianisme*, dont les longues et mélodieuses lamentations enchantèrent sa vie de pensionnaire au couvent des Ursulines. Et il est dommage que ce rêve n'ait trouvé à s'incarner que dans le prosaïque abbé Bournisien, plus préoccupé de tancer les élèves chahuteurs de son catéchisme que de guider Emma dans les voies du salut. Madame Bovary est alors mûre pour la chute. La scène où le valet d'écurie de Rodolphe se fait saigner par Charles, la scène des comices agricoles, la fatale promenade à cheval, au cours de laquelle Emma s'abandonne à Rodolphe, jalonnent la première aventure d'Emma. Puis, après l'ivresse de la possession, surgissent les exigences d'Emma, et parallèlement

le refroidissement de Rodplphe, qui montre toujours plus de désinvolture. L'épisode du pied bot offre à Emma une occasion de se rapprocher de Charles. L'espace de quelques jours, elle voit en lui le praticien génial qu'exalte M. Homais, et qui fait avancer l'art de la chirurgie. Mais l'opération rate, et Polyte, le valet de la mère Lefrançois, doit se faire amputer par un chirurgien qui accable Charles de sarcasmes. L'illusion d'Emma est dissipée, elle revient à Rodolphe, et (romanesque oblige!) rêve de se faire enlever par son amant. Mais Rodolphe un instant consentant, se ressaisit et rompt avec Emma le jour même où l'enlèvement devait avoir lieu. Désespoir, puis maladie d'Emma. Au terme d'une longue convalescence, elle est mûre pour une seconde aventure; après des études de droit, Léon devient clerc de notaire à Rouen, et rencontre Emma à l'opéra lors d'une représentation de *Lucie de Lammermoor*. Prétextant un désir irrésistible d'assister à une seconde représentation, Emma, débarrassée de Charles, revoit Léon, et s'abandonne à lui au cours d'un trajet en fiacre dans Rouen. Amours avec Léon. Emma qui, dès sa liaison avec Rodolphe, avait contracté l'habitude d'emprunter de l'argent au marchand-usurier Lheureux, autant pour offrir des cadeaux à son amant que pour satisfaire des appétits de luxe qui lui sont venus avec l'amour, poursuit de plus belle avec le même marchand, qui, dans le roman, incarne son destin. Tandis qu'elle s'endette davantage, Charles contracte lui aussi des dettes, car l'affaire du pied bot lui a fait tort dans sa profession. Bientôt sommée par Lheureux de lui rembourser tous ses emprunts, Emma, qui, entre temps, a dilapidé tous les biens qui étaient venus à Charles de la succession paternelle, va supplier tour à tour le percepteur Binet, le notaire Guillaumin, Rodolphe enfin. Déjà elle avait suggéré à Léon de dérober de l'argent à l'étude de son maître; mais Léon, qui, peu à peu, s'est lassé d'elle, se dérobe, et disparaît de sa vie sur la pointe des pieds, comme un voleur. A court d'expédients, elle s'empoisonne à l'arsenic pour ne pas survivre à la saisie générale de ses meubles. On voit par ce court énoncé des principaux épisodes que l'événement n'est pas le fruit de l'imagination du narrateur, mais résulte d'un impitoyable enchaînement des passions et des caractères. Et il n'est pas faux d'avoir comparé le roman à une tragédie de Racine.

L'infériorité sur ce point du roman de Eça vient de ce qu'il est soumis dans son déroulement à l'événementiel. Luiza, femme heureuse mais désoeuvrée, voit son mari s'absenter, le cousin Basílio revenir à Lisbonne,

avec l'intention bien arrêtée de la séduire. Il a pour lui le prestige de sa fortune, le *chic* de quelqu'un qui a beaucoup voyagé, en Orient notamment (circonstance qui favorise le rêve!), et dont les nombreuses conquêtes éveillent chez Luiza la coquetterie et le désir de le mettre à ses pieds. Puis c'est la promenade obligée dans Lisbonne la nuit, avec la dévote et flatulente D. Felicidade comme chaperon, la promenade en fiacre, les nombreuses visites de Basílio chez Luiza, puis, pour faire taire les racontars, la dernière visite de Basílio, *para se despedir*. Luiza cède au premier assaut. Il faut qu'ensuite les amants multiplient les imprudences, s'écrivent tout les jours, qu'une lettre de Basílio et un brouillon de lettre de Luiza tombent au pouvoir de Juliana, la femme de chambre de Luiza, créature pétrie de désillusions, d'amertume et d'une hostilité envers les maîtres en général et Luiza en particulier. Voici Juliana prête à faire chanter Luiza: ce sera pour elle une manière de gagner le gros lot en monnayant ces deux lettres contre un million de *reis*, ou simplement six cent mille. Prié par son amante de lui avancer la somme, Basílio se dérobe, prétexte un voyage urgent à Paris pour affaires, promet de revenir dans le mois qui suit, mais disparaît complètement. Juliana, toujours plus exigente, obtient mille cadeaux de Luiza, se fait même relayer dans son travail au point de faire de Luiza la servante de sa femme de chambre. Luiza imagine toutes sortes d'expedients pour se tirer de ce mauvais pas, joue même à la loterie, comme si l'on avait jamais vu gagner des gens en détresse. Voici que Jorge rentre à la maison, une fois achevée sa mission dans l'Alentejo. Le péril devient pressant, car Juliana menace de montrer à Jorge les lettres qu'elle détient. Sur les conseils de Leopoldina, Luiza s'en vient donc demander du secours au banquier *Castro dos óculos*, qui l'aime en secret depuis des années. Mais un sursaut de pudeur lui inspire un mouvement de révolte quand Castro se fait pressant. Le seul secours est dans l'intervention de Sebastião, un ami de Jorge, auquel elle va se confesser, et qui, par tendresse pour Luiza, restera muet comme la tombe, et imagine un stratagème pour délivrer Luiza. Il envoie le ménage à l'opéra, où l'on joue *Faust*, s'introduit chez Jorge en compagnie d'un policier, et exige sous la contrainte et la menace de la prison, que Juliana lui remette les deux lettres sans aucune contrepartie. Juliana s'exécute, mais la déconvenue a été trop forte, et Juliana, dont l'état de santé est des plus mauvais, succombe à une crise cardiaque. Rentrés de l'opéra, Jorge et Luzia sont avertis que Juliana est au plus mal, et se réfugient dans la

maison de Sebastião, L'émotion a été trop forte pour Luiza, qui tombe dans une sorte de langueur. A peine son état s'améliore-t-il que, Jorge, parti à son bureau, intercepte une lettre que le facteur devait remettre à Luiza. Jorge est pris entre la discrétion (et la confiance qu'il a dans Luiza) et la curiosité de savoir qui écrit ainsi à sa femme. La curiosité est la plus forte. La lettre est de Basílio, pris d'un remords tardif, ou plutôt désireux de renouer avec une maîtresse si peu encombrante et pleine de charme. Les termes de la lettre ne laissent la place à aucun doute, et Basílio va jusqu'à proposer à Luiza de lui donner la somme nécessaire pour désarmer Juliana. Pour Jorge, le doute n'est plus possible. Sans mesurer la conséquence de son acte, il s'en vient montrer la lettre à Luiza à peine convalescente: celle-ci entre aussitôt en agonie, et meurt sans avoir repris connaissance. Sebastião, interrogé par Jorge, ne trahit pas Luiza. Le conseiller Acácio rédige la notice nécrologique, exaltant la plus charmante des femmes et la plus fidèle des épouses. Jorge ferme sa maison, qui avait été un temps la maison du bonheur. L'épilogue est dans la manière, féroce à son ordinaire, de Eça de Queiroz. A peu de temps de là, Basílio revient à Lisbonne, en compagnie de son âme damnée, le vicomte Reinaldo. Le cousin espère renouer avec Luiza, qui amusera son oisiveté. Mais la maison de la Patriarcal est fermée. Par des voisins Basílio apprend que Luiza est morte, et que Jorge habite chez Sebastião. Il s'en retourne à l'Hôtel Central où il retrouve Reinaldo, et sirote son cognac, tandis que Reinaldo vitupère cet abject pays, où on ne peut même pas trouver de vrai soda anglais.

Ce résumé fait ressortir l'infériorité de Eça par rapport à Flaubert dans le *Primo Basílio*, l'action progresse par des événements contingents; dans *Madame Bovary*, c'est le jeu implacable des caractères et des passions qui détermine l'événement. Sous cet aspect, nul ne s'est montré plus critique que Machado de Assis, que cite Dominique Sire:

> "Se o autor, visto que o Realismo também inculca vocação social e apostólica, inventou dar no seu romance algum ensinamento ou demonstrar com ele alguma tese, força é de confessar que o não conseguiu, a menos de supor que a tese ou ensinamento seja isto: boa escolha dos fâmulos é uma condição de paz no adultério".

Sur un point – un seul, mais il est d'importance – la formule romanesque du *Primo Basílio* apparaît supérieure à celle de *Madame Bovary*: chez Flaubert, même s'il y a plusieurs personnages, il n'y a aucune convivialité: la médisance d'Homais a éloigné tous les visiteurs; le percepteur Binet est seul dans sa mansarde, à faire ronfler son tour. Emma n'a pas une amie: ou elle est avec Charles, ou elle traîne sa fille comme un boulet; mais elle ne reçoit jamais de visite. Chaque personnage tourne dans sa solitude. De ce point de vue, *Madame Bovary* constitue l'exception dans l'oeuvre de Flaubert: Frédéric reçoit des amis dans *l'Éducation Sentimentale*; il y a des dîners chez les Arnoux, les Dambreuse; il y bal chez Rosanette. Sous cet aspect, o *Primo Basílio* s'écarte de *Madame Bovary*, quand ce ne serait que les réunions dominicales chez Jorge, les parlottes entre domestiques, les visites de D. Felicidade, du Conseiller Acácio, de Julião, de Sebastião, d'Ernestinho, de Leopoldina. En procédent ainsi Eça fait du moins vivre ses personnages, ce qui donne à son roman le modelé de la vie. S'il y a dans *Madame Bovary* des effets de foule (le mariage d'Emma, le bal de la Vaubyessard, les Comices Agricoles), il s'agit là plutôt d'une juxtaposition d'individus que d'une collectivité ayant une vie propre. Chose curieuse, et qui est comme le corollaire de cette observation, en dépit de ses multiples imprudences, Emma ne voit pas sa réputation entachée: ni le pharmacien, dont la médisance pourtant est connue, ni sa femme n'ont jamais rien soupçonné des dévoiements d'Emma, et Homais, en rédigeant l'épitaphe *Amabilem conjugem calcas*, montre par là même qu'il continue de tenir Emma pour une épouse fidèle. Peut-être cette faiblesse du roman, dont on ne peut taxer *l'Éducation Sentimentale*, est-elle intentionnelle, Flaubert cherchant à persuader son lecteur d'une incommunicabilité universelle.

Au terme de cette comparaison, on notera donc qu'il y a entre les deux romans de rares similitudes thématiques et psychologiques, les différences l'emportant sur les ressemblances. Et néanmoins, à prendre isolément tel ou tel fragment de chacun des deux romans, on découvrira une masse impressionnante de détails que Eça ne peut avoir pris que chez Flaubert: car la répétition de ces points de contact exclut le hasard.

Les personnages d'abord: il est bien vrai que le conseiller Acácio, solennel et phraseur, évoque irrésistiblement M. Homais (qui est pourtant et tout bien pesé, plus caricatural que son *alter ego* portugais). Le banquier

Castro évoque pas son attitude le notaire Maître Guillaumin. Juliana est le destin de Luiza comme Lheureux est le destin d'Emma.

La composition de certaines scènes ensuite. Au cours de la promenade de Luzia et de Basílio, les interventions souvent puériles de D. Felicidade viennent pour ainsi dire décaler les galanteries que Basílio débite à la cousine. De même, tandis qu'au bras de Rodolphe, Emma circule dans la foule des Comices, le marchand Lheureux, qui s'est attaché à leurs pas, opère ce même décalage par rapport aux compliments que déjà Rodolphe débite à Madame Bovary. Autre décalage grotesque, tant il y a changement de ton entre les deux éléments de la scène: au cours des Comices, Rodolphe, qui du haut d'une fenêtre, d'où il contemple la foule des veaux et des notables, débite à Emma la sempiternelle romance de l'amour, laquelle est interrompue par la proclamation du palmarés des Comices:

> "Cent fois même, j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté." (*Mme B.*, coll. Garnier, p. 153)
> "Fumiers!" (Ibidem)

Dans *O Primo Basílio*, c'est le conseiller qui se fait interrompre de plaisante manière tandis qu'il s'est lancé dans la description romantique d'un jardin:

> "Para além logo uma copada árvore vos atrai as vistas: é a celebrada *árvore dos Dorias*, que dilata seus seculares ramos no jardim de um membro desta respeitável família..." – "Está a sopa na mesa, veio dizer uma criada..." (*O Primo Basílio*, Livros do Brasil, p. 328).

Certaines scènes entières se répondent. Il y a dans *Madame Bovary* une soirée à l'opéra de Rouen. C'est là, aux yeux de Eça, un épisode obligé, qu'il reprendra dans *Os Maias*, où de surcroît, comme dans *Madame Bovary*, on joue *Lucie de Lammermoor*. Eça, dans *O Primo Basílio*, a choisi le *Faust* de Gounod. Si je ne craignais de m'étendre, je montrerais comment Eça, comme Flaubert, a traité d'épisode en farce.

Le moment me semble venu de donner, sinon un relevé exhaustif de toutes les identités textuelles entre les deux romans, du moins les plus marquantes d'entre elles. Je suivrai, autant qu'il est possible, le déroulement du roman de Eça de Queiroz, mettant en vis-à-vis le texte de *Madame Bovary*.

"Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott, e pela Escocia... desejara então viver num daqueles castelos escoceses que tem sobre as ogivas os brasões do clã, mobilados com arcas góticas e troféus de armas" (p. 18)

"Avec Walter Scott, plus tard, elle s' éprit de choses historiques, rêva bahuts, salles de gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre comme ces châtelaines au long corsage, sous le trèfle des ogives" (p. 38)

"e das cabanas dos pescadores, ver azularem-se ao longe as ilhas... E ir a Paris! Paris sobretudo (p. 70)

"Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, le long de la falaise et des cabanes" (p.201) "Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma." (p. 60)

"A amante que deixara em Paris era muito magra e alta, de uma elegância de tísica: quando se decotava viam-se as saliências das suas primeiras costelas...Revia a pequeneza do pé, pôs-se a fazer por ele o desenho mental de outras belezas, despindo-a, querendo adivinhá-la...E as formas redondinhas de Luiza decidiram-no: –A ela! exclamou com apetite; – A ela, como Sant'iago aos Mouros" (p. 69).

"Alors les encombrements du plaisir ... le firent par contraste songer à sa maîtresse. C'était une comédienne de Rouen...Ah! madame Bovary, pensa-t-il, est bien plus jolie qu'elle, plus fraîche surtout. ...Il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l'avait vue, et il la déshabillait. – Oh! je l'aurait! s'écria-t-il." (p. 134)

"– Uma voz admirável! exclamava. Uma voz admirável! – Basílio di-

"Ah! ne l'écoutez pas, madame Bovary, interrompit Homais; c'est modes-

zia-se envergonhado; – Não senhor, não senhor, protestou Acácio, levantando-se – Um excelente órgão! Direi o melhor órgão de nossa sociedade." (p. 109)

"Um homem grosso, de pernas tortas, curvado sobre um realejo, apareceu então ao alto da rua; as suas barbas pretas tinham um aspecto feroz; parou, pôs-se a voltear a manivela, levantando em redor, para as janelas, um sorriso triste de dentes brancos, e a *Casta Diva*, com uma sonoridade metálica e seca, muito tremida, espalhou-se pela rua." (p. 32)

Ele adiantava-se com os dentes cerrados, mas Luiza recuava, dizia: Vai-te! Que queres-tu? Vai-te! Que fazes tu aqui? Deixa-me! – Ele então tranquilizou-a com a voz subitamente serena e humilde. Não percebia. Porque se zangava? Que tinha um beijo? Ele não pedia mais. Que tinha ele imaginado? Adorava-a, decerto, mas puramente." (p. 113)

"Porque nos temperamentos sensíveis as alegrias do coração tendem a completar-se com as sensualidades do luxo" (p. 181)

tie pure! Comment, mon cher! Eh, l'autre jour, dans votre chambre, vous chantiez l'*Ange Gardien* à ravir!... vous déclamiez cela comme un acteur!" (p. 84)

"Dans l'après-midi, quelquefois, une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle, tête hâlée, favoris noirs, et qui souriait lentement d'un large sourire doux à dents blanches. Une valse aussitôt commençait, et sur l'orgue... l'homme faisait aller sa manivelle, regardant à droite, à gauche, et vers les fenêtres." (p. 67)

"Alors, souriant d'un sourire étrange, et la prunelle fixe, les dents serrées, il s'avança en écartant les bras. Elle se recula tremblante. Elle balbutiait: – Oh! vous me faites peur! vous me faites mal! Partons! –Puisqu'il le faut reprit-il, en changeant de visage. Et il redevint aussitôt respectueux, caressant, timide...Il disait: Qu'aviez-vous donc? Pourquoi? Vous vous méprenez sans doute! Vous êtes dans mon âme... à une place haute, solide, et immaculée!" (p. 164)

"Elle confondait dans son désir les sensualités du luxe avec les joies du coeur" (p. 60)

"Luiza, através das últimas vibrações dos seus nervos... (p. 174)

"... se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus." (p. 166)

"Depois duas ou três vezes falara de Jorge com desdem. Aquilo ofendera-a". (p. 213)

"Est-ce de ton mari? Ah! le pauvre garçon! Et Rodolphe acheva sa phrase avec un geste qui signifiait: – Je l'écraserais d'une chiquenaude! – Elle fut ébahie de sa bravoure, bien qu'elle y sentît une sorte de grossièreté naïve qui la scandalisa." (p. 174)

"E imóvel no meio do quarto, os braços cruzados, o olhar fixo repetia: – tenho um amante!" (p. 180)

"Elle se répétait: – J'ai un amant! un amant! se délectant à cette idée." (p. 167)

"E depois positivamente não a respeitava, não a considerava... Tratava-a por cima do ombro, como uma burguesinha, pouco educada e estreita... Já não tinha aqueles arrebamentos do desejo em que a envolvia toda numa carícia palpitante nem aquela abundância de sensação que o fazia cair de joelhos com as mãos trémulas como as de um velho (p. 221)

"Alors, sûr d'être aimé, il ne se gêna pas, et insensiblement ses façons changèrent. Il n'avait plus comme autrefois, de ces mots si doux qui la faisaient pleurer, ni de ces véhémentes caresses qui la rendaient folle" (p. 175)

"*Não se perdia nada* " (p. 287)

"*On ne risquait rien* " (p. 186)

N.B.: La ressemblance ici est moins dans la parenté textuelle que dans la mise en italiques, qui donne au texte l'aspect d'un discours indirect libre et celui d'un texte stéréotypé, exprimant une "idée reçue".

"Depois as despesas, os incómodos" (p. 344)

"Et d'ailleurs, les embarras, la dépense!" (p. 205)

"... num envelope com seu monograma, porque sempre *fazia mais efeito* " (p. 180)

"Voilà un mot qui fait toujours de l'effet, se dit-il." (p. 208)

"Tinha sido uma fatalidade!" (p. 182)

"C'est la faute de la fatalité!" (p. 355)

"Estão-se-me a enferrujar os dedos" (p. 202)

"Eh non! c'est exécrable! j'ai les doigts rouillés." (p. 265)

"... porque a cada momento sentia a sua resolução diminuir, desaparecer como a água de um rio que se absorve no seu leito" (p. 277)

"si bien que leur grand amour... parut se diminuer sous elle, comme l'eau d' un fleuve qui s'absorberait dans son lit." (p. 175)

"O Castro disse logo a Luiza, curvando-se: – Pois minha senhora, eu eu ... – A Leopoldina contou-lhe a verdade, estou numa grande aflição de dinheiro. E dirijo-me a si ... São seiscentos mil reis... procurarei pagar o mais depressa... – Oh minha senhora! fez o Castro com um gesto generoso.Começou então a dizer que compreendia perfeitamente, todo o mundo tinha embaraços... Lamentava que a não tivesse conhecido há mais tempo. Sempre tivera uma grande simpatia por ela... Uma grande simpatia ! Luiza calava-se com os olhos baixos. Ele foi pousar o chicote na jardineira, veio sentar-se no

"Alors, elle tâcha de l'émouvoir, et elle vint lui raconter l'étroitesse de son ménage, ses tiraillements, ses besoins. Il comprenait cela: une femme élégante! et il s'était tourné vers elle complètement, si bien qu'il frôlait du genou sa bottine... Mais lorsqu'elle lui demanda trois mille écus, il serra les lèvres, puis se déclara très peiné de n'avoir pas eu autrefois la direction de sa fortune, car il y avait cent moyens fort commodes, même pour une dame, de faire valoir son argent... – D'où vient, reprit-il, que vous n'êtes pas venue chez moi? C'est moi, au contraire, qui devrais me plaindre! A peine si nous nous

sofá junto dela. Vendo o seu ar embaraçado, pediu-lhe que se não afligisse. Valia lá a pena por questões de dinheiro! Tinha o maior prazer em servir uma senhora nova, tão interessante... Fizera perfeitamente em se dirigir a ele... E falando tinha-lhe tomado a mão:o contacto daquela pele apetecida, exaltando-lhe o desejo brutalmente, fazia-o respirar alto; Luiza, toda constrangida, nem retirara a mão; e Castro abrasado, com a verbosidade um pouco rouca, prometia *tudo, tudo o que ela quisesse* !... Os seus olhos arregalados devoravam-lhe o pescoço muito branco. – Seiscentos mil reis... o que quiser!... E quando? disse Luiza muito perturbada. Ele via-lhe o seio arfar, e sob a irrupção de um desejo brutal – Já! Agarrou-a pela cinta, atirou-lhe um beijo voraz, quase lhe mordeu a face. Luisa ergueu-se com o salto de uma mola de aço. Mas o Castro escorregara sobre o tapete, de joelhos; e prendendo-lhe sofregamente os vestidos: "Dou-lhe o que quiser, mas sente-se! Há anos que tenho uma paixão por si. Escute! – Os seus braços trémulos subiam, envolviam-na e o que sentia das suas formas inflamava-o. Luiza, sem ruido repelia-lhe as mãos, recusava-se. – O que quiser! Mas ouça, balbuciava ele, puxando-a violentamente para si. A concupiscência bru-

connaissons! Je vous suis pourtant très dévoué; vous n'en doutez plus, j'espère? – Il tendit sa main, prit la sienne, la couvrit d'un baiser vorace, puis la garda sur son genou; et il jouait avec ses doigts délicatement, tout en lui contant mille douceurs. Sa voix fade susurrait, comme un ruisseau qui coule; une étincelle jaillissait de sa pupille, à travers le miroitement de ses lunettes, et ses mains s'avançaient dans la manche d'Emma, pour lui palper le bras. Elle sentait contre sa joue le souffle d'un respiration haletante. Cet homme la gênait horriblement. Elle se leva d'un bond, et lui dit: – Monsieur j'attends! Quoi donc, fit le notaire, qui devient tout à coup extrêmement pâle. – Cet argent. – Mais... – Puis, cédant à l'irruption d'un désir trop fort: Eh bien oui!... – Il se traînait à genoux vers elle. – De grâce, restez, je vous aime. – Il la saisit par la taille. Un flot de pourpre monta vite au visage de madame Bovary. Elle se recula d'un air terrible en s'écriant: "Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur! Je suis à plaindre, mais pas à vendre!" (p. 310)

tal dava-lhe uma respiração de touro. Então, com um puxão desesperado às saias, ela soltou-se recuando aflita: – Deixe-me! Deixe-me! O Castro ergueu-se, a bufar, e com os dentes cerrados, os braços abertos, rompeu para ela. Diante daquela luxúria bestial Luiza, indignada, agarrou instintivamente sobre a jardineira o chicote, e deu-lhe uma forte chicotada na mão". (p. 358-360)

N.B.I: Ces deux textes ont été mis en parallèle par Dominique Sire.

N.B.II: On aura noté la foule de détails qui se retrouvent textuellement dans les récits.

N.B.III: L'une des qualités dominantes du style de Flaubert est l'art de l'ellipse. Eça de Queiros la pratique aussi, mais de manière moins heureuse. Il est possible également que le romancier portugais ait voulu donner davantage de chair à son récit, tandis que Flaubert, parvenu au terme de son roman, se hâte vers la fin. Tout cela explique que le texte de Eça soit matériellement plus long, et fasse montre d'un plus grand luxe de détails.

"... um frufru de vestido roçou o corredor" (p. 151) – Mas um frufru de vestido roçava a escada." (p. 211)

"Mais un froufrou de soie sur les dalles..." (p. 246)

"Que profundo desgosto de família" (p. 349)

"Quelle épouvantable catastrophe!" (p. 138)

"Os seus olhos... embaciavam-se como sob a camada ligeira de uma pulverização muito fina." (p. 237)

"Une sorte de poussière blanchâtre lui parsemait les cils, et ses yeux commençaient à disparaître dans une

pâleur visqueuse qui ressemblait à une toile mince." (p. 336)

J'ai limité ma comparaison à *Madame Bovary*. Mais ils serait facile de découvrir d'autres sources. Eça connaissait *son* Flaubert sur le bout des doigts. *L'Éducation Sentimentale* n'avait aucun secret pour lui. Cela est visible dans *Os Maias*. Mais dans *O Primo Basílio*, Eça imite encore le grand roman de Flaubert. Pour ne prendre qu'un exemple, Julião Zuzarte, l'étudiant besogneux et jaloux, se faisant un orgueil de sa pauvreté dont, au fond de lui-même, il ne tirait qu'humiliation, reflète de manière frappante Deslauriers, l'ami, *l'alter* ego de Frédéric Moreau. Que les flaubertistes avertis de mon auditoire se reportent à *L'Éducation Sentimentale*: ils seront frappés par ce mimétisme qui pousse Eça à reprendre à Flaubert l'un de ses personnages les plus contrastés.

J'en ai terminé. Alors quoi? dira-t-on, Eça serait-il plagiaire? Autant dire que lorsque, dans l'une de ses natures mortes, Braque reproduit fidèlement la *une* d'un quotidien de son époque, il plagie l'article dont il donne la reproduction presque photographique. Il reste que la *une* de ce journal reste la *une*, et que l'oeuvre de Braque est l'un des chefs d'oeuvre de ce peintre. Je n'irai pas jusqu'à prétendre que *O Primo Basílio* est un chef d'œuvre qui relègue au plan d'un éditorial de journal un roman oublié de Gustave Flaubert. Je crois vous avoir montré que *Madame Bovary* brille d'un éclat impérissable que ne viendra pas ternir le roman de Eça de Queiroz. Mais tout ce qu'Eça en a tiré s'est transmué, par la vertu de son ironie, de ce réalisme qui lui fait ressusciter la société portugaise de son temps, par la vertu de cette distanciation où la pitié n'a pas sa part (ou si peu!), en un roman à part entière, qui, en dépit (ou peut-être à cause) de ces innombrables clins d'oeil au lecteur que sont les emprunts outrageux au roman de Flaubert, tire de lui, et de lui seul son incomparable éclat.

Je vous remercie de votre attention.

AS VIAGENS DE RAMALHO ORTIGÃO:

DO NACIONALISMO À IMAGEM DO ESTRANGEIRO

ANA LUÍSA LIBERATO VIEIRA VILELA

INTRODUÇÃO

Há momentos, na vida de todos nós, em que nos acomete o desejo imperioso de viajar. "Vem um belo dia" – diz Ramalho Ortigão, que em Janeiro de 1868 está em Paris – "em que esta visão, esta febre, esta doença, pode mais que nós. A vida habitual pesa em nosso espírito como o trambolho no pé de uma galinha, dilatam-se-nos os pulmões, tresdobra-nos a vida, falta-nos o ar em nossas casas, falta-nos a água em nossas fontes, falta-nos o espaço em nossas ruas. A cidade é pequena e o passeio é pouco. Quer-se a viagem, a liberdade, a largueza da terra, a vastidão do mar e a amplidão do céu – o mundo! Não há outro remédio nestes casos senão fazer o que eu fiz: arranjar a mala e partir"(1).

Os heróis são sempre viajantes: quer dizer, inquietos. A viagem é a própria imagem da aventura, o apelo do destino. De súbito, o centro de gravidade do herói desloca-se do seu meio habitual – a casa de seus pais, a pátria ... – para um espaço desconhecido e amplo: um país longínquo, um tesouro perdido, o centro do mundo.

Não resistir ao apelo do novo e do profundo, experienciar o estrangeiro é, ainda e sempre, procurar um *centro* : cosmizar um espaço, diria Eliade, reiterar uma cosmogonia, ordenar um caos. Procurar-se, identificar-se. "Falar do outro é auto-definir-se"(2).

---

(1) Em Paris, Lisboa, 1958, Clássica Editora, 6ª ed., p. 7.

(2) Pageaux, Daniel-Henri, "L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle" in Sinthesis x, Bucarest, 1983.

A presente comunicação constitui uma reflexão, que se quer leve e generalizante, sobre as imagens do estrangeiro em Ramalho Ortigão, o modo como nele se respondem e interagem o seu casticismo de raiz e o seu gosto apaixonado pelas viagens.

Num autor que, como poucos, contribuiu para a educação do gosto do público e para a "História do lugar-comum em Portugal", assim como para a formação da consciência do "ego" nacional, a imagem do estrangeiro – sobretudo a projecção, em negativo e positivo, na Inglaterra e na Holanda — é bem o objecto do investimento neurótico da identidade nacional, o modo de conhecimento simbólico da imagem de Ramalho ...

Esta auto-imagem é projectada na narrativa de viagens como uma construção, uma tradução pessoal da complexa rede de referências mentais da cultura visitada, daquilo a que poderíamos chamar as "estruturas ocultas" do estrangeiro. O mais importante será desvendar, nessa construção, a lógica do tecido da imagem, a sua estrutura dinamizadora, tentando encontrar-lhe as variáveis mais estáveis ou mais marcantes - talvez aquilo a que os matemáticos chamam as "variáveis não dependentes".

VIAJAR E CONTAR

A totalidade orgânica do estrangeiro assume-se, de facto, como uma aventura a viver, um fenómeno a observar, um grande texto a decifrar – que ganha sentido na medida apenas em que é finita e narrável. O "dépaysement" do leitor alimenta-se desse fechamento estrutural, que concede unidade e clima a um mundo estrangeiro tornado narrativa.

Verificamos, realmente, que as viagens constituem material inspirador, por excelência, para conversas, narrativas, efabulações. "Se me deixarem ficar" – diz, com modéstia, Ramalho Ortigão – "aqui me terão, conversador fiel nas suas horas de ócio, oferecendo-lhes (...) uma página da peregrinação em que ando por este mundo de Cristo (...)"(1).

Se já enjeitou a função de "leccionar", ao viajante/narrador restará a de coligir impressões e de as "servir", amena e despreocupadamente, a quem se

(1) Pela Terra Alheia I, Lisboa, 1949, Clássica Editora, p. 7.

preste a ouvi-lo. Deliberadamente, propõe-se acima de tudo *divertir* : declarando-se "periodista de profissão, mau literato, mas mais literato do que outra coisa"(1), parece inscrever-se decididamente na categoria daqueles que fundem experiências e fantasias, tornando-as coisas de literato, para entreter e distrair o seu público.

Para Ramalho, parece consubstanciar-se aqui a função e o clima das narrativas de viagem: acentuando nestes textos as notas de despreocupação, de trivialidade e sugestividade, é para o receptor que se efectua a narrativa, são a sua evasão e o seu "dépaysement" (mesmo que consumidos caseiramente) o objectivo central da narrativa.

O GOSTO DA VIAGEM: OS PAÍSES E OS LIVROS

"Dos indivíduos que não viajam por modo de vida" – observa Ramalho, em Paris, em Novembro de 1867, no rescaldo da Exposição Universal – "raro é o que não viaja por moda ou por luxo. O sujeito que viaja por gosto é um fenómeno"(2).

E, no entanto, o *gosto* parece ter sido o principal motivo das viagens do próprio Ramalho.

José Duarte Ramalho Ortigão nasceu no Porto em 1836. Professor de colégio, publicou pela primeira vez em 1862, no *Jornal do Porto*, e, aparentemente começou a viajar, de forma literatizante, aos trinta e um anos, em 1867. Nesse ano e no seguinte esteve em Paris durante vários meses, visitando a Exposição Universal e percorrendo a cidade. Estas estadias "renderam-lhe" dois livros: *Em Paris* (1868), *Notas de Viagem* (1878–1879) e mais um capítulo de um terceiro, *Pela Terra Alheia*, publicado em 1887 mas escrito em 1867. Estes textos sobre a França constituem um curioso repositório de informações, impressões e opiniões, por vezes contraditórias e sobrepostas e em diferentes estadios de elaboração.

A Inglaterra, larga e sugestivamente referida em pequenos apontamentos dispersos em *Notas de Viagem*, *Pela Terra Alheia* e *As Farpas* (além de

(1) Ibidem, p. 8.
(2) Pela Terra Alheia I, ed. cit., p. 46.

outros), é objecto de vários breves textos que lhe são exclusivamente dedicados e de um livro: *John Bull – depoimento de uma testemunha àcerca de alguns aspectos da vida e da civilização inglesa* (1887).

A Holanda, escrito em 1883, dá corpo ao seu conhecimento deste país, aliás de forma magistralmente erudita, crítica e poética.

A Espanha inspirou-lhe longas páginas: o I volume de *Pela Terra Alheia* (com o subtítulo "Em Espanha"), que reúne escritos de 1881 a 1892, aquando de duas viagens de Ramalho a Espanha (país que aliás visitava regularmente).

"Flores de Roma" (1906) e "Sicília – impressões de arte" (1909) são dois dos capítulos do II volume de *Pela Terra Alheia*, nos quais Ramalho fixa uma expressiva imagem de Itália, circunscrita embora à Sicília e a Roma.

Ramalho Ortigão visitou ainda a Alemanha, em 1883, de forma aparentemente breve e superficial, deixando dessa passagem apontamentos organizados sob o título "Na Alemanha", insertos no II volume de *Pela Terra Alheia*. Deste mesmo volume consta um pequeno e sugestivo texto, "Um dia na pampa", produto de uma visita à Argentina, em 1887. O Brasil e a Suíça são países também visitados por Ramalho, que lhes dedicou referências ocasionais em textos escritos com outra intenção, nomeadamente n'*As Farpas*. As suas viagens em Portugal, para além de constituirem orientação central da sua obra, forneceram-lhe materiais para *As Farpas* (principalmente o I volume), *As Praias de Portugal, Banhos de Caldas e Águas Minerais* e *O Culto da Arte em Portugal*.

É uma parte, de facto importante e vasta dos seus escritos aquela que foi inspirada no seu gosto de viajar.

A "FADAZINHA DO PÉ LEVE" E O "LENÇO BRANCO QUE ACENA"

No prefácio de *Pela Terra Alheia, I*, intitulado "Sobre as águas do mar"[1] (ampliado e parcialmente refundido depois no prefácio de *Em Paris*), Ramalho Ortigão descreve o seu gosto de viajar como "um risonho fantasma

(1) Pela Terra Alheia, ed. cit., pp. 7-22.

de pé leve", uma "risonha fada dos vinte anos"; trata-se de uma "visão", uma "miragem", um "sonho", uma "febre" – e, simultaneamente, uma "mística melodia", um "eco de valsa", a que acrescenta, na outra versão(2), um "rebate de castanholas", um "frémito de pandeiros", uma "serenata". Insidiando-se-lhe no espírito, acaba por possuí-lo num golpe.

O apelo irresistível da festa e do longe tem em Ramalho surtos de ímpeto muscular e frenesins de liberdade e espaço, comparáveis aos que ele descreve, admiravelmente, em *A Holanda*, a propósito da "Quermesse", antiga festa popular holandesa, abolida pouco antes da sua visita:

" – Quermesse! Quermesse!

A este grito de liberdade absoluta, o povo desencabrestava, e, arrombando o touril de uma marrada, saía à praça, vitorioso e bravo, belo e soberbo no campo.

O que é que quer o nobre animal?

O que é que ele quer, uma vez desencurralado, uma vez desatrelado do trambolho que se pode chamar a charrua, que se pode chamar disciplina, que se pode chamar o trabalho, é, em primeiro lugar, desentorpecer os membros sacrificados à canga, sacudir os nervos, distender os músculos, dilatar o pulmão, desengurgitar o baço, escancarar a boca ao grande ar livre, cantar, roncar, berrar, urrar, bramir, dançar, cambalhotar na areia molar [sic], rolar na erva macia (...).

Tudo o mais era carne, carne faminta, carne sequiosa, carne lubrica, carne satisfeita, impudicamente acumulada, como numa apoteose enorme de sensualidade, concebida num pesadelo vermelho de Rubens ou de Jordaens. Essa formidável coisa é simplesmente a liberdade no seu estado normal, no estado fisiológico"(2).

Recorrentes nos textos de Ramalho, aliás grande amador das touradas, o touro e o cavalo revestem-se da função simbólica da pulsão primitiva da liberdade e incarnam como que a instância mais genuína e mais nobre: a natureza institiva e central do inconsciente que, como defende Jung, interliga e sintoniza o homem com o universo e a natureza.

Na pampa da Argentina são os cavalos selvagens que corporizam, "cabeças altas, narinas dilatadas, topetes e crinas ao vento, bebendo os ares à

(2) Em Paris, ed. cit., p. 7.
(2) A Holanda, Porto, 1981, Lello, pp. 98-101.

ilimitada campina", a "sacrossanta, a prestigiosa, a avassaladora imagem da força e da liberdade"(1).

Acompanhemo-lo agora um pouco pela pampa. Descreve neste momento o gaúcho, homólogo humano do cavalo selvagem:

"Constitui uma raça especial, procedendo, pelos hábitos, do índio indígena, e, pelo sangue, do conquistador espanhol, (...). "É talvez o único homem verdadeiramente livre que presentemente existe sobre a superfície do globo. Tem a mais perfeita compreensão da sua independência, e daí lhe vem o altivo desprezo mais senhoril e mais nobremente castelhano com que ele olha de cima para baixo, umas vezes compadecido, outras enojado, para esta espécie inferior de animal servil, parte cavalgadura, parte moleque, parte eunuco que à força de pertencer à civilização deixou quase inteiramente de pertencer à humanidade, e que se chama no seio das sociedades cultas o súbdito, o contribuinte ou o administrado"(2).

E, logo depois desta tirada libertária, exactamente na mesma página, o narrador Ramalho entra alegremente em Buenos Aires ao cair da tarde, à requintada hora em que se acendem as fachadas dos teatros e dos restaurantes e se espalha no ar, "um forte perfume de impérial russe e de heliotrópio branco"(3) – mergulhando, deliciadamente, no seio civilizado da elegante euforia do princípio da noite numa grande cidade ...

No fundo, o que lhe acena é sempre a *festa* ao longe, o arrepio e o brilho do baile e do ritmo apoteótico, que tanto se expande na cabriola telúrica com se inebria no desfile mundano da grande cidade estrangeira.

O mesmo impulso sensual de fuga à existência regular, à canga da convenção, do hábito e do entorpecimento, proporciona-lhe a mesma alegria física e triunfal da aventura e da liberdade: "a alegria de estar *solto* no *mundo* (...) dando em cada dia *à vontade* o *alvedrio* de *erguer a asa*, como o cisne que se deixa *vogar* osculado pela *aragem* da tarde na *amplidão* de um lago"(4).

Esta espécie de gaúcho português a título temporário, nestas suas intermitências libertárias, afaga saudosamente, entretanto, a doce imagem do lar e do regresso. Em contraponto ao apelo do *outro*, do lugar longínquo e álacre, acautela consoladamente o prazer antecipado de chegar, enternecido, ao

(1) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 14.
(2) Ibidem, pp. 18 e 19.
(3) Idem, ibidem.
(4) Em Paris, ed. cit., p. 9.

seu "quartozinho"(1), ao "aconchego da sua família, da paz e do trabalho"(2), à visão das "cabecinhas loiras"(3) dos filhos, ao aperto reverente da mão da mulher ou da mãe – e o encanto da viagem vive também deste "ar de santidade"(4) que ela empresta ao lar visto de longe, aureolado pela saudade, garantindo ao viajante o prazer adicional de ter à sua espera "o melhor remanso da vida"(5).

É assim que a descrição deslumbrada dos grandes lugares míticos do mundo, como o Reno, "o rio sagrado, o vale de lágrimas correntes derramadas pela humanidade nos supremos lances do triunfo, da esperança, da amargura e, de desalento"(6), por onde perpassa "toda uma legião épica de fantasmas"(7) – se entretece, simultaneamente, com a visão de um janela entreaberta de onde, de vez em quando, um lenço branco acena aos viajantes – e se insinua, "no ponto branco e palpitante de cada um desses lenços"(8), a "lembrança daqueles que amamos e que o anónimo da hospitalidade personifica"(9).

O fantasma do pé leve, a tal fadazinha transgressora e agitadora, que convida à viagem e de longe desafia ao frenesim e à volúpia, alterna com o terno e nostálgico lenço branco que acena, também de longe, à mansidão e à castidade.

Mas sempre *de longe* : isto é, com uma perspectiva distanciada, re--centrada.

A busca de um centro fundamental, universal, utiliza circuitos complementares: a procura do *outro* e o regresso ao *mesmo*. A primeira agita-se na aventura solitária e no domínio impetuoso e muscular do espaço, ou fascina-se pelo brilho urbano e a apoteose da festa social da civilização. O segundo, o regresso, procura, o apaziguamento de uma terra-mãe já mitificada pela ausência, sublimada e reconciliada, habitável.

Na realidade, o que Ramalho Ortigão afirma procurar nas viagens – aquilo que elas têm de "comovente para o coração e de mordente e corrosivo

(1) Ibidem, p. 11.
(2) Idem, ibidem.
(3) Idem, ibidem.
(4) Idem, ibidem.
(5) Idem, ibidem.
(6) Pela Terra Alheia II, ed. cit., pp. 117-124.
(7) Idem, ibidem.
(8) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 124.
(9) Idem, ibidem.

para a ferrugem da vida"[1] é, em si mesmo, um exercício ambivalente de ida e regresso, movimento e quietação: uma devolução a si próprio, um reforço da sua identidade. Sozinho no mar, sente-se "mais homem do que nunca"[2]; de regresso ao lar, "volta melhor do que foi"[3].

É isto que ele procura: exercitar-se, remoçar-se, refrescar-se, desenferrujar-se, emocionar-se – isto é, treino e exercício, ginástica mental (Ramalho é bem um apologista da ginástica), desporto intelectual. De facto, quer ficar mais ele próprio, certificar-se de que está certo e vivo, buscando nas viagens exercitar e pôr à prova a musculatura da sua robusta compleição intelectual – um exercício que mitigue e desengane a obscura sede de vertigem, que de vez em quando o acomete.

É talvez o "spleen" que Oliveira Martins atribui aos ingleses, como necessidade fisiológica de viajar: "Estas excursões fazem parte indispensável da higiene de temperamento, sem as quais estoiravam de saúde, ou murchavam de spleen"[4].

Talvez. Mas lembra também, irresistivelmente, aquele "padrão ideal"[5] do português, tão caro a Jaime Cortesão, aquele que, em proporções ideais, concilia a hombridade, a plasticidade e a inquietação, a "tensão íntima prestes a deflagrar em acção"[6] que o impele ao espaço e à vida.

ENCICLOPEDISMO E UNIVERSALISMO

Assim, Ramalho viaja. As viagens são-lhe necessárias porque securizantes: enriquecem-lhe o universo, completam-lhe a educação. No fundo, Ramalho não acredita que vá aprender algo de radicalmente novo; acha sobretudo que vai ficar sabendo melhor o que sabia antes. Quando viaja, não vai

(1) Em Paris, ed. cit., p. 13.
(2) Ibidem, p. 16.
(3) Pela Terra Alheia I, ed. cit., p. 9.
(4) Oliveira Martins, A Inglaterra de Hoje, Lisboa, 1951, Guimarães Editores, p. 142.
(5) Jaime Cortesão, O Humanismo Universalista dos Portugueses, in David Mourão-Ferreira, Portugal – a Terra e o Homem, II volume – 1ª série, 1979, ed. da Fundação Calouste Gulbenkian, p. 49.
(6) Idem, ibidem.

disposto a mudar: vai disposto a aperfeiçoar-se. Não viaja para modificar: viaja para consolidar. Viaja para voltar.

A viagem devolve-o a si próprio, mais rico e mais *crescido*, como os heróis dos contos tradicionais: mais ele próprio, mais forte, mais perfeito, mais *consciente*. Forma arquetípica de aprendizagem, a iniciação solitária da viagem harmoniza e integra os elementos conflitantes da personalidade, ancorando-os ao seu centro vital. Ramalho confirma a abordagem junguiana: "de uns pequenos desgostos de ter vivido desforro-me com o simples prazer de me achar vivo"(1).

Entretanto, viajante de passagem, colhe o pitoresco, arregala os olhos, diverte-se com o pormenor anedótico, sabe as últimas novidades, enverniza-se de fresco.

Com a sua sólida e euclidiana concepção da realidade, o seu incurável senso prático e o seu gosto pela inventariação e pela técnica, Ramalho aproveita para *aprender*. E nele a "voluptuosidade do estudo"(2) é metódica, sábia. Ramalho aperfeiçoa-se trabalhadosamente, esforçadamente. O seu auto-didacta "prazer de aprender"(3) é quase um dever moral, uma questão de disciplina e de decência. Recuperando a sua função clássica, as viagens representam para Ramalho, deste modo, a conquista sublimada do mundo – uma forma de participar na festa social, no "banquete" de toda a humanidade; uma forma de comungar do sagrado, de surpreender o *centro*.

Ramalho aprende coligindo informações, que vai sistematicamente adicionando àquelas que já possui, àquilo que já é. Aprende por adição. Vai ordenando o "outro" por uma aproximação acumulativa, enumerativa, depois interpretativa, por fim sintetizante.

Assim se compreende, por exemplo, que no livro *Em Paris* enumere predominantemente factos, personagens, histórias, para progressivamente, os ir integrando em sínteses mais amplas e desenvoltas, como os últimos capítulos ("O Petit Crevé" e "A Mocidade"). A progressão é tanto mais sensível quanto o permite o cotejo destes textos com *Notas de Viagem* ou os apontamentos "Em França". Nestes, Ramalho Ortigão já regista sínteses generalizantes, ensaia confrontos com a realidade portuguesa e, a par de caricaturas

(1) Pela Terra Alheia I, ed. cit., p. 9.
(2) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 129.
(3) Ibidem, p. 134.

fáceis, crónicas mundanas, comentários jocosos acerca de fenómenos sociais e políticos, hilariante e porventura superficialmente compreendidos – surge, como numa reportagem caleidoscópica, a procura do "verdadeiro e genuíno Paris"(1), talvez a busca de uma componente definitiva que enuncie o sentido essencial da civilização (o seu *centro*), por detrás da minuciosa descrição exterior e das fortes tintas do típico.

A sua qualidade fundamental de "periodista" impele-o a tomar notas exaustivas e incessantes, por vezes elas mesmas já ficcionadas, já tornadas material narrativo: "sentei-me, tirei da algibeira o meu livro de notas e pus-me a escrever: "um gabinete de sobreloja; tecto baixo, uma secretária monumental(2) (...)", conta ele em *A Holanda.*

É relevante a preocupação da ordem, do método, na recolha e organização das informações. Em *Notas de Viagem* (3), Ramalho procede à descrição pormenorizada de algumas peças de mobiliário francês, que considera, aliás, "insalubres", "paludosas", "miasmáticas", "estimuladoras da preguiça", do "tédio", do "vício". Em suma – românticas. Passando depois à caracterização, quase técnica e extremamente rigorosa, dos novos móveis a incluir na casa de família, manifesta bem esse gosto tão particular pela utilidade prática, instrumental, do objecto e do apetrecho – gosto que talvez já venha de Quinhentos. Aliando-o à concepção enciclopedística e cientificista do ofício da escrita, idealiza a mesa de trabalho do "escritor contemporâneo", de que não resisto a extrair a sugestiva conclusão:

"A secretária do moderno homem de estudo tem de assemelhar-se à sistematização do seu cérebro: tem de ser repartida em pequenas gavetas coordenadas, nas quais se recolhem, devidamente subdivididos e classificados, todos os apontamentos, todas as notas, todos os mapas, todos os inventários dos conhecimentos sucessivamente recolhidos e postos em jogo na elaboração da escrita"(4).

Contra a atitude romântica, esta vocação sistematizadora do seu pensamento encontra em Roma, a "urbs quadrata", um dos lugares de eleição. Roma encerra "a mais perene fonte de informações relativa à história da

(1) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 77.
(2) A Holanda, ed. cit., p. 309.
(3) Notas de Viagem, Lisboa, 1945, Clássica Editora, p. 199.
(4) Notas de Viagem, ed. cit., p. 199.

cultura e do poder mental da humanidade"[1]. E avidamente, voluptuosamente, propõe-se Ramalho assimilar e classificar, muito simplesmente, toda a cultura disponível! E mais: de forma sistemática!

"Deliciado de viver, sentindo em cada hora vir do meu coração à boca a linda exclamação (...) – "Dio, com' é bello!" – eu percorria de manhã os museus e as bibliotecas, visitava os monumentos de tarde, e reunia-me à noite com os meus amigos. Deleitosa distribuição do tempo, que a sabedoria de Horácio aprovaria"[2] – conta ele, de Roma, em 1906, com setenta anos de idade. Viagens e cultura parecem-lhe, como a Renan, absolutamente indissociáveis; enquanto implicando contactos sociais de nível "superior", as viagens estimulam a necessidade de se cultivar, para poder "passear decentemente (...) com a mais aperfeiçoada gente do mundo – a de Roma"[3].

Roma é um centro, um olho prodigioso do planeta. Outro destes lugares é Paris – do que Paris tem essencialmente de "Exposição Universal", isto é, de enciclopédia viva, cósmica, espectacular e ostensiva, que proporciona a um viajante como Ramalho Ortigão uma visão panorâmica do mundo – em formato de bolso, pedagogicamente reduzido.

Ramalho percorre e conta o mundo e a ciência. Positivista, o seu pensamento concebe o mundo como um documento, procurando as leis genéticas, gerais, por trás dos factos – à maneira das ciências experimentais. Os "inquéritos às civilizações estrangeiras"[4], que constituem para ele os livros de viagens, corresponderão a outros tantos "preciosos repositórios de factos observados, sugestão científica de outras tantas hipóteses sociológicas, as quais (...) permitirão deduzir leis mais positivas e mais fecundas"[5].

Taine, Comte, Michelet, Renan são referências obrigatórias, companhia constante que ele compulsa em resumos, paráfrases, transposições, citações.

Ecléctico, descreve os anexos da Grande Exposição do mundo – uma espécie de alegoria do seu próprio conceito de cultura: pavilhões da agricultura, artesanato, indústria, artes plásticas, mobiliário, ensino. Tudo o

(1) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 133.
(2) Pela Terra Alheia II, ed. cit., pp. 139-140.
(3) Idem, ibidem.
(4) John Bull..., Lisboa, 1943, Clássica Editora, p. 260.
(5) Idem, ibidem.

interessa, país por país, tema por tema. Faz a apologia dos congressos: de estatística, meteorologia, matemática, engenharia, naútica, zoologia, "higiene", medicina, psiquiatria, cirurgia, oftalmologia, tisiologia; refuta a excessiva especialização cultural; advoga a cultura universalista, generalizante, sistematizante, nas suas manifestações mais díspares e mais periféricas.

Na suprema atitude de cidadão do mundo, impante de civilização, recupera a consciência antropológica e cósmica; e, a jorros, desenvolve numa lindíssima síntese a história da espécie humana(1).

Impera aqui a apologia da ciência e da luz. A euforia da Razão e do Progresso, da expansão da cultura é, apesar de tudo, tonificante. Tudo parece possível, outra vez. A viagem da humanidade é também, para Ramalho, uma viagem a salvo: uma viagem com regresso.

UM COSMOPOLITISMO BENEVOLENTE

A síntese desta cultura universalista, romanista, pró-científica, tecnicizante e enciclopedista, orgulhosamente racionalista, evoca alegremente a "fadazinha do pé leve", o apelo da festa longínqua: é o mundanismo poliglota da cidade ao entardecer, na Calle Florida de Buenos Aires(2); é, "no seu tépido e luminoso ambiente"(3), a brilhante cidade estrangeira e cosmopolita, que Roma corporiza, capital do mundo, "ponto de encontro da geografia antiga"(4), "casa paterna do género humano"(5).

Nesta pujante energia cultural ressoa, surpreendentemente, o galope dos cavalos na pampa, a afirmação triunfal da vitalidade. Ramalho descreve a catedral de Colónia como "um impulso de força, de saber e de génio"(6) um grito supremo de triunfo, rebentando explosivamente do solo, como a flor portentosa da incomensurável audácia, do infinito orgulho do homem"(7).

Por outro lado, o seu cosmopolitismo cristianiza-se, torna-se fraternal:

(1) Este e o parágrafo anterior, v. Notas de Viagem, ed. cit., pp. 274-277.
(2) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 47.
(3) Ibidem, p. 131.
(4) Idem, ibidem.
(5) Idem, ibidem.
(6) Ibidem, p. 99.
(7) Idem, ibidem.

procurando aproximar-se do pensamento do Papa Leão XIII, com quem irá encontrar-se, Ramalho Ortigão defende a sobrevivência da espécie humana através daquilo que chama o "meigo instinto"(1), da solidariedade e da tolerância, que faz comungar, numa espécie de amorável ecumenismo, todas as tendências da erudição moderna na prodigiosa biblioteca do Vaticano - mais uma das imagens da própria cultura ocidental. É a apologia dos valores intocáveis e universais da ciência, das letras e das artes.

Aliás Ramalho atribui a maior importância ao poder da élite cultural, um poder, afinal, em muito semelhante àquele que atribui às viagens: o da renovação mordente e corrosiva, impelindo à evolução e à criação. Talvez por isso, temendo o pessimismo fatalista da análise e o tédio esterilizante da sátira destrutiva, tanto tivesse perseguido o lado utilitário, prático, aplicável dos mesmos temas tratados por Antero, Oliveira Martins ou Eça.

No prefácio da terceira edição d'*A Holanda*, Ramalho encontra ainda para o seu livro um pequeno lugar na literatura de viagens, a qual, tendo por objectivo inicial o "estudo das civilizações comparadas", inflectiu, na viragem do século, a sua corrente de interesses. Desiludida já da Filosofia, céptica da Ciência Política, a literatura de viagens, talvez como o próprio Ramalho, seu cultor durante os vinte anos mais literariamente produtivos da sua vida, poderá ainda habitar, sem contradições, um velho lar: o da "simpatia"(2). "Pintura sincera e comovida"(3), a escrita de viagens empreende o regresso, finalmente, como a Arte, ao princípio do Bem – ao amor, à tolerância e à compreensão do *outro*. Como sempre, no *regresso*, a salvação.

"UM PERIODISTA DE PROFISSÃO, CONTENTE DO SEU OFÍCIO"

Tudo parece convergir no riso da "fadazinha" alegre, que reaparece. É a volta da tagarelice despretensiosa do sujeiro "globe – trotter", andarilho e repórter, fornecedor do aperitivo exótico, "pé leve", animador de conversas –

(1) Ibidem, p. 146.
(2) A Holanda, ed. cit., p. 6.
(3) Idem, ibidem.

isto é, *folhetinista*. Os seus textos de viagem são também polvilhados de impressões frívolas sobre assuntos da actualidade séria como a pintura, a literatura, a canção de opereta ou... os desastres ferroviários; em tom coloquial, diletante, são abordados assuntos e episódios mundanos como a mulher parisiense, os acessórios de "toilette", os "faits-divers"; aqui e ali, notas de um pitoresco que chega a roçar o grotesco – como a história da menina gorda de Colónia(1). Esta história tem, aliás, sabor a revanchismo,azedado pela antipatia que Ramalho votava ao militarismo prussiano, várias vezes satirizado.

O barco, o comboio, o fiacre são pretextos para saborosas descrições de "tipos humanos", cenas, episódios. A paisagem, o aspecto do povo, acompanham, ao ritmo da narrativa, a breve ou compassada passagem pelo lugar estrangeiro; e se por vezes só há o tempo de um pequeno diálogo, outras vezes, como sobre as águas do Reno ou entre Lisboa e Bordéus, o discurso dedica-se ao pacato e ocioso papel de observar um casal de noivos, o enjoo aparatoso dos companheiros de viagem, os costumes excêntricos dos passageiros ingleses. E abre-se em digressões líricas, percepções generalizantes (como a sujestiva descrição dos "cheiros dos países")(2), notações estéticas de forte poder expressivo. Realiza-se uma espécie de cenografia da própria paisagem, que o poder da luz transfigura; de breves, flagrantes caricaturas, como a do padre francês entre as frescas e risonhas "misses" como "um grande e severo I romano a tinta preta entre as iluminuras azuis e doiradas de um missal gótico"(3). E, ainda, os devaneios e digressões literárias, a evocação de mitos que, numa *viagem interior* e livresca, representam a própria referencialidade da *viagem exterior* – que a interpretam e lhe dão sentido.

Depois, intermitentemente, a história, a crítica (da arquitectura, escultura, pintura, gastronomia), sem faltar a informação cultural e literária "à la page", como, por exemplo, a referência ao extraordinário sucesso da escola naturalista francesa na Alemanha ou a moda inglesa nos homens de Paris.

Contendo, coordenada e coerentemente, cada uma destas modalidades discursivas, surge *A Holanda*, síntese da alma holandesa e das suas características de adaptabilidade, enquanto colectivo cultural, às contingências geográ-

(1) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 112.
(2) Pela Terra Alheia II, ed. cit., p. 54.
(3) Ibidem, p. 101.

ficas.

De resto, prevalece o espírito jornalístico: leveza, pitoresco, crítica, informação, bom-humor. O cosmopolitismo trivializa-se, torna-se anedótico. O erudito estudo comparativo das civilizações enriquece-se com a resposta à desafiante questão: "Por que é que as raças meridionais enjoam sempre primeiro do que as raças do norte?"(1).

Mesmo a douta, absorvente preocupação de aprender é hilariantemente caricaturizada, num explosivo humor bota-abaixo, que se ri até de si próprio.

E é a gargalhada imensa, formidável, prolixa e tagarela, de um D. Quixote já curado, o que ecoa na castiça voz de Ramalho: a indomável vontade de sobreviver, de permanecer vivo, reconciliado, e salvo.

Cartaxo, Maio de 1990

(1) Ibidem, p. 56.

ESPECULAÇÕES EM TORNO DA RECONSTITUIÇÃO DE UM PROJECTO INÉDITO DE FLORBELA ESPANCA: *ALMA DE PORTUGAL*

MARIA LÚCIA DAL FARRA

Trabalhando actualmente no estabelecimento dos textos de "Trocando Olhares", o primeiro manuscrito de Florbela Espanca, e na reconstrução dos projectos poéticos ali contidos, aproveito esta oportunidade para desenvolver hipóteses gerais acerca da reconstituição de uma das suas produções, a mais bizarra, a do livro por ela ideado e nomeado *Alma de Portugal*. Constituindo-se de não mais que doze poemas, divididos, segundo ela, em duas partes intituladas "Na Paz" e "Na Guerra", o projecto, tal como o refiz, compreende os poemas que apresento pela ordem em que se encontram no manuscrito: nº 17, 37, 38, 39, 41, 47, 48, 49, 50, 52, 53 e 54.

A partir da restauração que elaborei, baseada em fontes primárias, das quais a mais importante peça é a carta em que o livro é anunciado, carta sem data, sem local e sem destinatário; baseada em indicações inscridas por Florbela no manuscrito e, sobretudo, em análises literárias de todos os poemas do manuscrito – optei pela seguinte disposição deles: a primeira parte, "Na Paz", encerra os poemas "Meu Portugal", "O Fado","Noites da minha terra", "No meu Alentejo", "Paisagem", "Vozes do mar", "Cravos vermelhos" "A Voz de Deus" e "Saudade". A segunda parte, "Na Guerra", compreende apenas três: "Oração","Às mães de Portugal" e "À guerra!".

Não me cabe aqui justificar a reconstituição, que é objecto de um extenso ensaio de 70 páginas com que, juntamente com outros tantos, preparo a edição do manuscrito, centrada precisamente na recomposição dos livros

planeados por Florbela. Restrinjo-me, portanto, a tecer considerações a respeito de *Alma de Portugal,* tal como pude reabilitá-lo.

A exiguidade deste projecto, que ocupa as atenções de Florbela durante o mês de maio de 1916, não camufla, todavia, a expressiva importância que ele desempenha dentro da sua nascente poética, onde cataliza um momento de extrema tensão. Pra já, devo esclarecer que comparativamente aos poemas anteriores existentes no manuscrito, *Alma de Portugal* se estabelece como uma novidade: ele se faz como um movimento de recusa das suas produções, desobedecendo a índole poética já estabilizada em torno da relação amada-amador, e caminha a contrapelo do que ela criara.

De teor fortemente ufanista, ele se apresenta como um mapa nacional por onde, de um lado, se pode palmear o país apaziguado, cheio de encantos e referências que Florbela inventou para si e, por outro, desentranhar os clamores heróicos e ancestrais que incitam Portugal a combater. A título de esclarecimento, registro aqui, apenas de passagem, o único soneto alexandrino presente no projecto.

"À Guerra!

Fala o canhão. Estala o riso da metralha
Os clarins muito ao longe tocam a reunir
O Deus da guerra ri nos campos de batalha
E tu, ó pátria minha, ergues-te a sorrir!

Vestes alva cota bordada a rosicleres
Desfraldas a bandeira rubra dos combates,
Levas no heróico seio a alma das mulheres
E ergue-se contigo a alma dos teus vates!

Levanta-se do túmulo a voz dos teus heróis,
Cintila em tua fronte o brilho desses sóis
Até o próprio mar t'incita a combater!

Nun'Álvares arranca a espada da glória
E diz-te em voz serena: 'Em busca da Vitória
Meu belo Portugal , combate até morrer!' "

No empenho de especular sobre as razões que motivaram esta abrupta mudança na inaugural poética de Florbela, que todavia será retomada a seguir, fecundada pelas experiências adquiridas aqui, valho-me, para tanto, do estudo das fontes primárias que podem auxiliar a explicar a concretização, ainda que fugaz, deste projeto.

Se observo a relação epistolar anterior de Florbela com Madame Carvalho, directora de *Modas & Bordados* de *O Século*, e sua primeira interlocutora oriunda do mundo das Letras, concluo que a poetisa parece ter retido daí um conhecimento difuso das condições reais a que as obras literárias estavam sujeitas. O conceito de autenticidade, tão requerido pela crítica, dá a se conhecer para ela, móvel e arbitrário. De um lado, Florbela sofre a desconfiança de que seus versos não são originais, e a sua resposta de 23 de abril de 1916 a Madame Carvalho nos atesta isso; de outro, para que sejam aceites devem ser submetidos à apreciação mais competente que se autoriza, aliás, a emendá-los – e tal é o procedimento da mesma Madame diante do original de "O teu olhar", já em carta de 14 de janeiro do mesmo ano.

Da apreciação recebida pela directora de *Modas & Bordados*, a poetisa se sabe, portanto, proíbida de levar em conta, como fonte poética, a literatura já produzida, consagrada e apreciada, uma vez que qualquer demonstação de permeabilidade dos seus versos à literatura popular e anónima ou à literatura dos seus autores preferidos, é sentida como infração. Observo que, neste contexto, a intertextualidade é pejorativamente considerada como plágio. Por outro lado,para que alcance publicação e eventualmente publicidade e sucesso, ela precisa fazer, contraditoriamente, concessões à mão alheia – julgada perniciosa num primeiro momento, mas de ação providencial no estágio seguinte. Assim, o mercado cultural exige de Florbela que,para a sua conveniente formação artística, escolha como contribuição efectiva a seus versos não a experiência meritória com os poetas, seus pares, mas os palpites momentâneos e eventuais dos chamados críticos, os seus juízes, já que só estes são autorizados a lhe abrirem as portas da notoriedade.

O aspecto positivo desta constatação reside num ampliamento da visão de Florbela diante das condições práticas e reais a que está submetida toda a produção cultural neste momento histórico. Consiste também na descoberta eficaz de mais um interlocutor com que dialogar, além daquele já implícito nos seus poemas e daquele representado pela tradição literária, oral e escrita. O

lado negativo decorre, entretanto, do conhecimento da ascendência desse novo interlocutor – a crítica – sobre os outros.

A meu ver, portanto, diante desse primeiro contacto com o mercado cultural, Florbela vislumbra uma alternativa: a de se consagrar a um tema que, fugindo daquilo a que a sua idiossincrasia poética em formação lhe ditava e que não era aceito, chegasse a interessar a esse interlocutor: melhor dizendo, ela decide abandonar a sua naturalidade de inspiração, a sua espontaneidade, para trabalhar sobre algo que fosse actual, imediato, directamente histórico e atuante. E é assim que a Primeira Grande Guerra toma lugar em sua obra poética.

De facto, pouco tempo antes da germinação do projeto, em 9 de março de 1916, Portugal começa, depois de intensa discussão política, a sua intervenção na Primeira Grande Guerra, luta em que, desde 1914, haviam se engajado os republicanos bem como a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas e a Associação de Propaganda Femininista. Se Florbela não comunga directamente tais ideias, ela, pelo menos, as aceita muito favoravelmente, uma vez que receptiva à influência do pai, ferrenho republicano, deve apreciá-las. Porém, não é somente isso o que a leva a projetar *Alma de Portugal:* é também, a oportunidade de um tema que é de interesse nacional e que, portanto, faculte, depois das primeiras malogradas tentativas, o seu ingresso no mercado cultural da altura, possibilitando o seu trânsito por entre a crítica. Na carta em que Florbela anuncia esse projeto, ela não se esquece de indicar que não pode "achar melhor pensamento do que esse em homenagem humilíssima à pátria que estremeço".

O conteúdo dessa carta revela, por outro lado, um certo amadurecimento por parte de Florbela: ela demonstra ter adquirido conhecimento da organicidade que um livro deve conter, mostra ter experiência do todo literário, da relação entre as partes, da unidade, pensada a priori e como razão que dirige a produção – e ela própria esclarece: "o livro terá um pensamento único a ligar todos os versos".

A noção de inspiração, tal qual o Romantismo a selou, e que era praticada por Florbela na sua prática poética anterior, é também aqui banida. Ela tem um objetivo claro de composição e indica que concentrará todos os seus esforços inventivos na confecção de poemas que o obedeçam. É, pois, mais na acepção moderna de artífice literário, daquele que comanda e trabalha

as palavras a seu favor e segundo sua finalidade, que propriamente de inspirado pelas musas, de subordinado passivo que recebe o dom, que Florbela se dispõe a produzir *Alma de Portugal*.

E o projeto deixa transparecer uma nítida evolução no processo literário da poetisa, um maturamento na formulação da obra, a ascendência do poder dominador da consciência sobre os próprios recursos poéticos originais, o papel da vontade e da determinação pessoal sobre a inspiração. Ele se perfaz como uma experiência extremamente fecunda por parte de Florbela, justamente porque a desafia a trabalhar sob outras condições, a testar a sua capacidade de produção e a conhecer os seus recursos de desempenhadora de outros papeis poéticos que não o de mera amadora. Desta prova ela reterá para a sua poesia futura uma das suas qualidades mais louváveis: o sentimento telúrico associado a um discreto erotismo, que nasce da animização da natureza, daquela concepção mágica do mundo que os poemas anteriores sublinhavam, derivada do influxo da poesia oral e popular sobre a sua produção inicial. Através deste sentimento, Florbela perfará também um ciclo cosmogônico em *Alma de Portugal*, a fim de buscar a compreensão íntima daquilo que peculiariza a sua terra. A plasticidade das imagens se adensa aqui, não na descrição das paisagens, mas na tendência pela criação de ambiências que exalem sentidos a partir das referências reais. A interlocução interna do poema também persiste aqui, mas em lugar do amador, é ora um elemento da natureza ora a Pátria, o seu destinatário direto. E, mais uma vez, é o princípio do prazer que se alicerça contra o de realidade.

Outra aprendizagem decorrente da produção de *Alma de Portugal* consiste na sua definitiva propensão para o soneto e no consequente abandono da sua forma inicial de predileção pela quadra. Data também desta época a sua tendência para com o soneto decassílabo. Mas a experiência mais meritória encontrada aí é, sobretudo, a de Florbela ter aprendido a escrever debaixo de condições externas, sob os ditames do novo interlocutor que discerra: o mercado cultural. *Alma de Portugal* é, no processo literário de Florbela Espanca, a sua entrada definitiva na modernidade, a sua labuta literária sob o impacto de suas leis, e é também o seu momento de crise, o da perda das ilusões.

A concessão a essas leis lhe parece, de um lado, como a brecha que permite a divulgação da sua obra; mas a resistência a elas lhe surge,

contraditoriamente, como muralha que lhe faculta construir, com inteireza, essa mesma obra. *Alma de Portugal* marca, no processo artístico de Florbela, o momento crítico de descoberta das vicissitudes reais e concretas que condicionam a existência da obra literária numa época em que ela é, antes de mais nada, mercadoria. Preservar a integridade na lida com dados assim tão díspares, enfrentá-los no cerne da sua prática poética – parece ser a aprendizagem que ela leva definitivamente daqui para a sua obra futura. E chega a comover, pela sua descarnada intimidade, a confissão que doze anos depois, em 19 de fevereiro de 1928, ela faz sobre tal experiência a José Emídio Amaro:

> "Não me esteja assim tão reconhecido pois tenho a consciência de que não o mereço. Que fiz eu? Nada ou quase nada. Tenho pena, hoje que vou envelhecendo, de ter fugido a sete pés de todas as cabotinagens e de ter vivido mais para mim, segundo o meu gosto, do que para os outros. Podia ser alguém hoje na sociedade portuguesa. Tudo desdenhei: as homenagens baratas e os clamores do rebanho. Enchi o meu gabinete de trabalho de livros bons, a minha vida moral com a minha arte, a meu gosto, sem me preocupar com o sucesso, com o mercado, com a publicidade, coisas imprescindíveis a quem quer vencer, e rodiei-me duma dúzia de amigos fanáticos cuja admiração me orgulha e me faz bem."

E de fato, na privacidade desse seu primeiro manuscrito, espreitando ali quantos projetos de publicação foram esperançosamente erigidos e em seguida abandonados, testemunhando o quanto ela se debateu entre a "publicidade", o "mercado" e o seu "gosto", posso constatar a veracidade das palavras desta poetisa que, durante toda a sua vida, teve publicados – e absolutamente às suas próprias custas! – somente dois livros de poemas...

MANUEL DA SILVA MENDES E A POÉTICA DO TAOÍSMO

ANTÓNIO ARESTA

Manuel da Silva Mendes, (1867 – S. Miguel das Aves / 1901 – Macau), é uma das figuras grandes dos primeiros trinta anos da história contemporânea de Macau, mercê da sua porfiada intervenção cívico-política, da sua adesão à metafísica da perplexidade superiormente modelada na poética do taoísmo e da apurada sensibilidade com que dissecou as características nucleares da arte chinesa.

Para completar o retrato desta voz solitária, há ainda as magnas tarefas educativas em que se viu envolvido como professor, os cargos políticos que desempenhou e as actividades estritamente forenses decorrentes da sua situação de advogado.

Quis o acaso que Macau fosse o porto de abrigo para a errância psico-afectiva de dois outros grandes vultos da literatura e da cultura portuguesas, como o são Wenceslau de Moraes e Camilo Pessanha. Silva Mendes e Camilo Pessanha foram colegas de docência no Liceu de Macau.

Manuel da Silva Mendes foi um dos primeiros portugueses, senão o primeiro, a estudar com profundidade a filosofia taoísta chinesa. Publicou, em 1909, "Lao Tze e a sua doutrina segundo o Tao-Te-King" e em 1903 os "Excertos de Filosofia Taoísta – segundo o 'Tao-Te-King' de Lao Tze e o 'Nan Hua King' de Chuang Tze", obras de interpretação filosófica e de recreação poética dos valores essenciais do taoísmo.

Silva Mendes adverte-nos que há, "no taoísmo expressões e formas de dizer consagradas, que todos os escritores empregam, de significado preciso e, por isso, de emprego por assim dizer obrigatório; e em grave risco de estabelecer confusão ou de se mostrar pretencioso incorrerá quem ousar

substituí-las"[1]. Retomando as preocupações metodológicas, "quem escrever sobre o taoísmo, tem de tomar um destes dois caminhos: ou apresentá-lo seco, como um osso esburgado à maneira de Lao Tze, subtil até quási à incompreensão como fez Chuang Tze – em ambos os casos com a certeza de que raríssimas serão as pessoas que, começando a leitura, a levem até fim; ou então expô-lo amenizadamente, em forma mais compreensível do que se lê neste dois autores. Preferi este segundo processo"[2], chega à conclusão de que a "forma de verso pareceu-me, porém, mais própria para incitamento da leitura"[3].

Silva Mendes vai interpretar, utilizando a expressão poética, o pensamento taoísta, que também surge em poemas nos textos originais, sobretudo a heterodoxia e os paradoxos existenciais.

Vamos procurar mostrar como a interpretação poética de Silva Mendes enriquece a versão original milenar chinesa, incorporando-lhe alguns elementos do imaginário ocidental.

Não será dispiciendo recordar que "Tao" significa caminho, Infinito, Absoluto, Inteligência Cósmica ou Vida Universal, simbolizando o próprio espiríto da China.

Vamos, portanto, proceder à comparação entre o "poema-filosofema" de Silva Mendes intitulado "Tao!" e a versão original chinesa.

"Tao !

Tao era, no princípio, o Inominado:
Tao a virtualidade, a Via, a Norma
De todo o vir-a-ser. Forma sem forma,
Imagem sem imagem, Tao, incriado,
Era das formas e era das imagens
A Possibilidade. – Quem o olhasse,
Não o veria; alguém que o escutasse,
Não o ouviria. Ele era, nas paragens
Ignotas do mistério, a Confusão!

(1) *Excerptos de Filosofia Taoísta*, p. 7, Escola de Artes e Ofícios, Macau-China, Macau, 1930.
(2) Idem, op. cit., p. 8.
(3) Idem, p. 8.

Era o Não-Ser, o Nada-Positivo,
A Origem, a Razão – ponto incoativo
Do por-vir; da existência a condição.

Fora dos tempos, Tao-virtualidade,
Com os seres, nos tempos, foi Virtude.
Mistério dos Mistérios! Plenitude
Em coeterna e absoluta vacuidade!...

É Tao-virtualidade qual essência
De um espectro; qual fórmula do Nada;
Qual sombra de fantasma; qual sonhada
Concepção; é do Nada a existência.
Tao-virtude é vivido sonho vão
No seio da ilusão; sensível forma
De 'yin-yang', modelada pela norma
Eterna, universal: — é a Ilusão
Palpável, viva; é a ilusão sentida
De incoercível, completa vacuidade;
É de tudo e de Nada a realidade;
É o Não-ser em ser, o Nada em vida.
.....
.....
.....
Tao é bom, liberal, beneficiente.
Tao, como a água, humilde se conforma
A toda a posição e a toda a forma
Dos seres gram senhor omnipotente,
Os seres deixa à sua actividade.
A leis, nem mandamentos, nem preceitos,
No decurso da vida os tem sujeitos.
Ele é a eterna norma, a luz que há-de
Ter em si toda a vida consumada.
E, assim, Tao é o mar e o navegante;

Tao, a via, é também o viandante;
Tao é Tudo e a expressão também do Nada." (4)

Esta, a re-elaboração operada por Silva Mendes, correspondendo apenas à quase totalidade de um único poema, justamente intitulado "Tao!".

A versão original chinesa, na sua melhor edição crítica bilingue(5), apresenta-se deste modo:

"The way that can be spoken of
Is not the constant way;
The name that can be named
Is not the constant name.
The nameless was the beginning of heaven and earth;
The named was the mother of the myriad creatures.
.....
.....".

Contudo, na versão clássica de James Legge(6),publicada em 1891, encontramos outras variantes para a mesma temática primordial, a concernente ao Tao:

"The Tâo that can be trodden is not the enduring and unchanging Tâo. The name that can be named is not the enduring and unchanging name.
.....".

A poética do taoísmo de Silva Mendes apresenta-se substancialmente mais enriquecida com a introdução de alguns elementos de uma peculiar metafísica da perplexidade, caldeada nas reflexões dos clássicos chineses à mistura com o conhecimento dos pré-socráticos, propondo, mesmo, identificar o "Tao" com o "logos".

(4) Idem, pp. 26-29.
(5) *Tao Te Ching*, translated by D.C. Lau, The Chinese University Press, HongKong, 1982.
(6) *The Texts of Taoism*, translated by James Legge, p. 47, Vol. I, Dover Publications, New York, 1962.

Esta poética beneficia de uma cadência retoricista, claramente antisimbolista, preocupada em reafirmar a sacralidade do individualismo, uma característica incomum nas filosofias orientais, sobretudo no budismo e no hinduísmo. O "Tao-virtualidade", em Silva Mendes, conjugar-se-á com uma realidade algo transcendente próxima das preocupações cosmológicas dos filósofos pré-socráticos.

A virtualidade do Tao está conotada com a construção de uma ética colectivista e impessoal com ramificações em todas as áreas do saber, um saber também a construir. Silva Mendes poetiza a crítica dessa construção, com sobriedade e erudição, apontando a crença no imaterial e na força da tradição.

Este taoísmo, na judiciosa análise de Frederick Mote, "became at first the somewhat humorously jaundiced commentary on activism and do--goodism, then found in the passive stance a more profound philosophy than mere defeatism"(7).

No entendimento de Silva Mendes, o taoísmo apresenta-se como uma visão radiosa, uma destruição de preconceitos, um ímpeto renovador e harmonizador. E a sua poética entra noutras cogitações,

"Será sonho?! Eu era homem e sonhei
Que era uma borboleta, ou esse insecto
Era e sou, e, por erro de intelecto,
Julgo ser homem e não sou?! — Não sei!" (8).

denotando que o ser ontológico pode superar o criticismo do conhecimento lógico-dedutivo.

Silva Mendes é um pioneiro dentro da filosofia comparada, na esteira de um Schopenhauer. A sua estadia no Oriente, estadia de uma vida, plasmou no seu espírito os elementos essenciais das filosofias orientais, sobretudo o taoísmo, relegando para um plano secundaríssimo as suas teorizações socializantes dos tempos de Coimbra(9).

(7) *Intellectual Foundations of China*, p. 75, A. Knoft, New York, 1971.
(8) *Jornal de Macau*, de 6.06.1929.
(9) António Aresta, *Silva Mendes, historiador do socialismo libertário*, Macau, 1989.

A sua visão poética do taoísmo é vigorosamente original e fecunda, merecendo algo mais do que o olvido no silêncio poeirento das hemerotecas.

Duas referências fundamentais:

A.C. Graham, *Studies in Chinese Philosophy & Philosophical Literature*, The Institute of East Asian Philosophies, Singapore, 1986

Robert Allison (org.), *Understanding The Chinese Mind*, Oxford University Press, 1989.

MEMÓRIA E TEMPO NA OBRA POÉTICA DE ÁLVARO DE CAMPOS E EM *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* DE G. GARCÍA MÁRQUEZ

ELISABETH ARRIBAT-PAYCHÈRE

INTRODUÇÃO

Quando tivemos a oportunidade, algum tempo atrás, de reler a obra-prima do escritor colombiano G. García Márquez, chamaram-nos a atenção as semelhanças temáticas assim como processos similares de criação no romance e na obra poética de Álvaro de Campos. Poderá talvez ao leitor parecer paradoxo comparar poesia e prosa, mas partimos do princípio que há páginas de grandes romances que são grandes páginas de poesia.

Temos também consciência de que a situação narrativa das duas obras não é a mesma. No caso de Márquez aparece-nos um narrador omnisciente, ao passo que o caso de Álvaro de Campos é menos tradicional. Trata-se com efeito de um narrador-actor explicitamente instalado como "eu" na narração. Achamo-nos porém autorizada a tentar uma abordagem comparativa das duas obras, por causa dos temas e dos pontos de partida comuns.

Quanto a uma mesma fonte das obras o crítico Luis Harss afirma que

> *"El clima de la infancia, vista através del pudor del recuerdo, impregna toda la obra de García Márquez."* [1]

E sabem todos os estudiosos da obra do poeta dos heterónimos que a sua criação gira em torno das lembranças da infância, dum passado feliz que

---

1 Martínez Simon, 1969, p. 24.

gostaria de reviver. Ele próprio celebra no poema "Acaso".

> "A grande vantagem de **recordar** intransigentemente".

E acrescenta:

> "Que grande vantagem trazer a alma virada do avesso!
> Ao menos **escrevem-se versos**".[2]

Lembrança, saudade, estão portanto, nos dois narradores, na origem da criação. Ligados à saudade aparecem também nas obras o tema do paraíso perdido, da queda bíblica, da maldição, como veremos a seguir. Depois da Queda, o mundo tornou-se irreal para os dois criadores e as únicas realidades serão a memória e um tempo eterno que *"Da vueltas en redondo"*, diz-nos a espoda do fundador de Macondo. Evocaremos rapidamente a Queda e as suas consequências em Gabriel García Márquez e Álvaro de Campos e estudaremos mais em pormenor os temas da memória e do tempo. Tentaremos ver em particular a percepção que os narradores têm destes dois conceitos e "a verdade" que encerram as suas afirmações quando deles nos falam. Na esteira da **Escola semiótica de Paris**, reunida em volta de Greimas, que se deu por tarefa definir as condições internas da significação, postulamos a autonomia da linguagem. Nosso trabalho consistirá portanto, com a ajuda das "ferramentas" semióticas, em ver como o discurso produz um "efeito de verdade", em examinar o "dizer-verdadeiro" e o seu dispositivo, o que se chama na metalinguagem semiótica a **veridicção**.

A QUEDA E A MALDIÇÃO

García Márquez conta-nos, no começo do seu romance, que o casal de fundadores de Macondo, José Arcadio Buendía e Úrsula Iguarán, *"eran primos entre si.[...]"*. Os pais deles, quando quiseram casar, tentaram impedi-lo, porque

2 Pessoa, 1981, p. 310.

> *"Tenian el temor de que aquellos saludables cabos de dos razas secularmente entrecruzadas passaran por la verguenza de engendrar iguanas".*[3]

Já havia o precedente dum primo deles que nasceu e viveu com um rabo de porco. Úrsula recusa-se a consumar o matrimónio com o seu marido que mata um vizinho que fazia troça disto. Perseguidos pelo fantasma deste, decidem partir. Depois de uma viagem de dois anos fundam Macondo, que se apresenta também no começo como um paraíso em que tudo é tão recente que *"[...] muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo"*[4]. Temos portanto aqui um pecado original, que é o **incesto** e, a seguir, a **Queda** e a **expulsão do paraíso**. A **maldição** que perseguirá a família é a **solidão**. Mais seis incestos ameaçarão produzir-se ao longo do livro que acabará com um incesto consumado entre Amaranta Úrsula e o sobrinho Aureliano, incesto de que nascerá um filho com rabo de porco. A presença na obra de Gabriel García Márquez do Livro por excelência, que contém a história paradigmática da humanidade, assinala-se também com diversas pragas (a peste da insónia, por exemplo), um dilúvio e, no fim, com um furacão bíblico com o qual se revive a dispersão babilónica (não esqueçamos que o último Aureliano, a quem é dado decifrar toda a história da família, se chama "Babilónia"). Como no mito da Bíblia, Aureliano e Amaranta Úrsula *"se iban convirtiendo en un ser único"*[5]. E que será o incesto senão viver com o seu semelhante, passar a **ser o seu semelhante**, formar uma **única pessoa**, um **Um**, isto é, **ser Deus**? Os Buendía têm uma natureza dupla, são homens de acção mas são também sonhadores. Porém não conseguem exercer essas duas qualidades ao mesmo tempo. O único que teria podido reconciliar os dois lados da natureza do clã é o filho de Amaranta Úrsula e Aureliano:

> *"[...] era um Buendía de los grandes, macizo y voluntarioso **como los José Arcadios**, con los ojos abiertos y clarividentes **de los Aurelianos**, y predispuesto para empezar la*

3 García Márquez, 1971, p. 26.
4 García Márquez, 1971, p. 9.
5 García Márquez, 1971, p. 345.

estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor."[6]

A maldição do Céu tinha de cair sobre os incestuosos e a sua descendência, e o que lhes acontece é uma metáfora do que aconteceu aos filhos de Adão:

" 'Eh, dit le SEIGNEUR, ils ne sont tous ***qu'un peuple et qu'une langue****, et c'est là leur première oeuvre! Maintenant, rien de ce qu'ils projetteront de faire ne leur sera inaccessible! Allons, descendons et brouillons ici leur langue, qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres! De là, le SEIGNEUR les* ***dispersa*** *sur toute la surface de la terre [...]."*[7]

Macondo também acabará en un *"pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico"* e será *"desterrado de la memoria de los hombres"*.[8]

Em Álvaro de Campos há também Queda e maldição, mas as coisas não são tão evidentes como em García Márquez. Declara aquele no poema "Apontamento":

> "A minha alma **partiu-se** como um vaso vazio.
> **Caiu** pela escada excessivamente abaixo."[9]

Fala noutro poema do

> "[...] movimento da alma
> [que] **cai**, como caem os deuses, no chão do Destino..."[10]

Em "Passagem das Horas" evoca a "Mágoa imensa do mundo" em que

6 García Márquez, 1971, p. 346.
7 *Traduction oecuménique de la Bible*, 1977, p. 34.
8 García Márquez, 1971, p. 351.
9 Pessoa, 1981, p. 312.
10 Pessoa, 1981, p. 301.

"**Correram** o bobo a chicote do palácio, sem razão,
Fizeram o mendigo levantar-se do degrau onde caíra".[11]

Houve portanto Queda e expulsão, mas ficaremos sem saber quem está na origem desta Queda. O Destino? De que nos serviria saber quem é o operador desta disjunção? Com efeito, o próprio poeta confessa que

"A ferida dói como dói
E não em função da causa que a produziu".[12]

No poema "No Túmulo de Christian Rosencreutz" glosará o ortónimo a impossibilidade de conhecer o porquê da Queda e de encontrar o verdadeiro Ser, evocando

"Essa queda até Corpo, essa descida
Até à Noite que nos a Alma obstrui.
.....
Deus é o Homem de outro Deus maior:
Adam supremo, também teve Queda:
Também, como foi nosso criador,
Foi criado, e a Verdade lhe morreu..."[13]

Contudo, a Queda está acompanhada de maldições diversas, entre elas a impossibilidade de contacto com um mundo que se tornou absurdo e que desemboca na morte:

"Janelas do meu quarto
.....
Dais para o **mistério** de uma rua cruzada constantemente por gente,
Real, impossivelmente real, certa, **desconhecidamente** certa,
.....

11 Pessoa, 1981, p. 276.
12 Pessoa, 1981, p. 331.
13 Pessoa, 1981, p. 124.

> Com a **morte** a pôr humidade nas paredes e cabelos brancos nos homens.
> **Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada."**[14]

O **Eu** tornou-se irreal:

> "Sou nada...
> Sou uma **ficção**"[15],
>
> "**Fantasma** a errar em salas de recordação
> .....
> No castelo **maldito** de ter que viver"[16],

perdeu as raízes e o mundo tornou-se-lhe irreal também, simples

> "[...] **ilusão** do espaço e do tempo
> [...] **falsidade** do decorrer"[17].

Essas maldições são a consequência de lhe terem **partido, roubado o passado**, como o diz em vários trechos da obra.

A irrealidade que cerca Álvaro de Campos é ima irrealidade *subjectiva*. Em García Márquez, a irrealidade é *objectiva, histórica*, decorrendo da "queda" ou do declínio da sociedade colonial – que, em vez de trazer aos Índios a "civilização" os tratou como mão-de-obra barata – sociedade colonial que se transformou numa sociedade "nacional" em que impera, diz o coronel Aureliano Buendía, *"un régimen de corrupción y de escándalo sostenido por el invasor extrangero."*[18] Em todos os Macondos de Colombia e doutros países da América Latina também, não há possibilidade de evolução, os homens são alienados, não podem encontrar-se, não podem ser eles próprios. Sofrem a história, não a criam e por isso estão condenados à irrealidade. No começo do

14 Pessoa, 1981, p. 296.
15 Pessoa, 1981, p. 329.
16 Pessoa, 1981, p. 294.
17 Pessoa, 1981, p. 305.
18 García Márquez, 1971, p. 210.

romance, Macondo está isolado num ambiente pré-científico, mágico, em que

> *"Las nociones consideradas como normales (el progresso, por ejemplo) son miradas como un producto de aparencia deslumbrante e incomprensible. Esa es la dimensión que alcanza la presencia del primer bloque de hielo, del primer sextante, del primer íman [...]."*[19]

E José Arcadio Buendía queixa-se assim: *"Aqui nos hemos de pudrir en vida sin recibir los beneficios de la ciencia."*[20]. O governo intervem finalmente na vida da aldeia através de D. Apolinar Moscote que, falseando as eleições, está na origem das trinta e duas guerras do coronel Aureliano Buendía, em que os combatentes acabam por não saber por que lutam. Estão mergulhados na irrealidade, porque a verdadeira realidade se encontra na capital do país, onde os membros influentes do partido se vendem ao poder e mendigam ministérios. Mais tarde aparece a Companhia bananeira que explora os trabalhadores. Todos estes decidem fazer greve, porém

> *"Los ilusionistas del derecho* [os advogados da Companhia e do governo] *demonstraron que las reclamaciones carecían de toda validez, simplemente porque la compañia bananera no tenía, ni había tenido nunca ni tendría jamás trabajadores a su servicio, sino que los reclutaba ocasionalmente y con carácter temporal. [...]. Se proclamó en bandos solemnes da inexistencia de los trabajadores."*[21]

Quando o governo reúne os grevistas na praça da estação, dispara, mata três mil pessoas e deita os cadáveres ao mar, *"La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país [...] terminó por imponerse.* ***No hubo muertos.***" E o exército que prende os suspeitos de noite e os leva para uma viagem definitiva responde o seguinte aos parentes: *"Seguro que fue un sueño. [...] En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca.*

19 Martínez Simón, 1969, p. 131.
20 García Márquez, 1971, p. 19.
21 García Márquez, 1971, p. 256.

Este es un pueblo feliz."[22] O Dilúvio causado pela Companhia bananeira arruina Macondo, nascida de um sonho, *"ciudad de los espejos o espejismos"*[23], – *"que no existe, sólo refleja."*[24] –, e a aldeia volta ao caos.

MEMÓRIA

Nesse ambiente de solidão e isolamento, sementes de irrealidade em que estão mergulhados tanto as personagens de García Márquez como o actor Álvaro de Campos, vão aparecer-nos duas realidades em que vão passar a viver os sujeitos. A primeira é a realidade da **memória**, da **saudade**, e vamos ver como ela funciona nos dois narradores e qual é a **veridicção** que estabelecem sobre ela. Deixámos claro no início deste trabalho que nos propomos examinar como o texto produz um "efeito" de verdade, utilizando os instrumentos da semiótica. Na teoria de Greimas, uma relação de estado (o sujeito possui ou não um objecto) pode ser qualificada de "verdadeira", "falsa", "secreta", etc. Para alcançar essas diversas posições veridictórias, teremos dois programas narrativos diferentes, um em que um sujeito (S1) tentará persuadir o sujeito (S2) da "verdade" do que diz, outro em que o sujeito (S2) avaliará o enunciado que lhe é proposto. Estes dois factores chamam-se **fazer persuasivo** e **fazer interpretativo**. São eles que vamos estudar agora em vários trechos da obra de Márquez e de Álvaro de Campos.

A memória em García Marquéz tem uma função principal, a de **preservar a identidade** das personagens. A memória constitui aliás a única possibilidade que terão as personagens de se encontrar, no ambiente de alienação em que lhes toca viver. O cigano Melquíades *"[...] que decía poseer las claves de Nostradamus [y que tenía] uma mirada asiática que parecía conocer el otro lado de las cosas"* é o **criador** da história da família, que escreverá com cem anos de antecipação e ao mesmo tempo o seu "fio-memória". Todos os membros da família lembrar-se-ão de Melquíades, até sem o terem conhecido:

22 García Márquez, 1971, p. 263.
23 García Márquez, 1971, p. 351.
24 Martínez Simón, 1969, p. 169.

> *"Aureliano, que no tenía entonces más de cinco años, había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, [...], alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación [...]. José Arcadio, su hermano mayor, había de transmitir aquella imagen maravillosa como um recuerdo hereditario a toda su descendencia."*[25]

Esta "lembrança hereditária" está fora do espaço e do tempo, *"[...] un recuerdo que estaba en su memoria desde mucho antes de nascer"*[26] , diz o último Aureliano. A memória aqui adquire uma dimensão mítica e liga o ser ao seu criador. A lembrança permite repetir continuamente as matrizes da origem para renascer continuamente e garante assim a identidade do ser. Este conceito será desenvolvido mais adiante, quando Macondo está acometido pela peste da insónia. A Índia Visitación tenta avisar a família do perigo que corre:

> *"Lo más temible de la enfermedad era [...] el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia empezaban* ***a borrarse de su memoria los recuerdos de infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser [...].*** *José Arcadio Buendía, muerto de risa, consideró que se trataba de una de tantas dolencias inventadas por la superstición de los indígenas."*[27]

Porém, pouco depois, ele confessava ao filho *"su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez"*[28] e sente-se vencido pelo esquecimento. Temos aqui claramente os dois programas narrativos de que falámos mais acima, o programa de Visitatión, sujeito S1, que tenta persuadir José Arcádio, sujeito S2, da "verdade" do que enuncia: o esquecimento significa perda da **identidade e da consciência do ser**. A este fazer persuasivo responde o fazer interpretativo de José Arcadio, *"muerto de*

25 García Márquez, 1971, p. 13.
26 Gárcia Márquez, 1971, p. 13
27 García Márquez, pp. 44-45.
28 Gárcia Márquez, 1971, p. 47.

risa", que portanto não acredita no que diz a Índia. Esta é competente segundo o saber de experiência feito (viveu na terra dela a peste da insónia, da qual fugiu) e José Arcadio é competente segundo um falso saber (por ser o amo, por ser branco, pensa possuir uma concepção de vida mais científica do que a da criada). Porém o desenvolvimento dos acontecimentos mostrará daqui a pouco que ela tinha razão e o fazer interpretativo de José Arcadio passará para a posição veridictória "verdadeiro". A personagem (e, talvez, o seu demiurgo) aceitam como verdadeira a afirmação de que a memória se encontra no âmago do ser, garantindo a sua identidade. É o eixo em volta do qual gira a própria consciência de ser. Acrescentemos que cada um dos membros da família Buendía se **lembra** no momento da morte, e que neste momento em que **se lembra, é** realmente. **Encontra-se através da memória**; integrando o seu passado, chega a **ser**. O caso mais típico é o do último Buendía. Com efeito *"Aureliano Buendía descubre su verdadera identidad con la muerte."*[29]

Notemos que já aqui aparece em García Márquez a presença da filosofia platónica. Com efeito, para Platão, **conhecer** era **recordar** o mundo das ideias. No escritor colombiano, saber e memória unem-se na figura mítica de Melquíades, cuja tribo, aliás, *"había sido borrada de la faz de la tierra por haber sobrepasado los límites del conocimiento humano."*[30]. Aqui também vão vinculados o saber supremo e a morte.

A concepção da memória, da saudade, não é muito diferente em Álvaro de Campos, como vamos ver agora. Na segunda parte da "Ode Marítima", depois do delírio sensacionista, o silêncio do mar nocturno evoca "A minha infância feliz [que] acorda como uma lágrima em mim"[31]. A memória do passado é ternura, emoção, suavidade, carícia, afeição. O "sonho de infância" é um sonho "longínquo" (e na axiologia do actor Álvaro o que está longe, na "Distância Absoluta", está sempre valorizado) e é sonho "**eterno** e profundo"[32]. Também em "Lisbon Revisited (1923)" invoca o poeta

29 Martínez Simón, 1969, p. 133.
30 Gárcia Márquez, 1971, p. 40.
31 Pessoa, 1981, p. 263.
32 Pessoa, 1981, p. 266.

"[...] o céu azul, o mesmo da minha **infância**
Eterna verdade vazia e perfeita!"[33]

Quanto ao papel da memória, em "Lisbon Revisited (1926)" o Eu experimenta-se como

"Uma série de contas-entes **ligadas por um fio memória**
Uma série de **sonhos de mim** [...]"[34]

Como em García Márquez, a memória preserva a identidade do ser, liga-o ao "passado-sonho" que foi, e o sonho em Álvaro de Campos é verdadeiro, mais real do que a realidade: "E é sempre melhor o impreciso que embala do que o certo que basta"[35], diz-nos o poeta que reconhece em "Tabacaria" dever lealdade "[...] à sensação de que tudo é **sonho**, como **coisa real** por dentro"[36]. Esta veridicção estabelecida em numerosos poemas sobre o "passado de infância-sonho", considerado como verdadeiro, e que não deixa intervir outra voz que poderia contradizer esta afirmação, desemboca na apoteose do poema "Dactilografia" em que Álvaro de Campos decreta que

"Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhámos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com os outros
Que é a prática, a útil,
Aquela em que **acabam por nos meter num caixão.**
Na outra não há caixões nem mortes"[37].

Em "Aniversário", a memória permite abolir o tempo, re-ver o passado feliz, possui-lo: "Vejo tudo outra vez com uma nitidez que me cega para o que

33 Pessoa, 1981, p. 294.
34 Pessoa, 1981, p. 294.
35 Pessoa, 1981, p. 288.
36 Pessoa, 1981, p. 297.
37 Pessoa, 1981, p. 323.

há aqui ..."[38]. E parece-nos nestes poemas que citámos que o "efeito de verdade", o "dizer-verdadeiro" que insinua o texto é assumido pelo actor do enunciado, em sincretismo com o narrador, que admitem a "verdade" da memória e do passado.

TEMPO CÍCLICO E ETERNIDADE

A segunda "verdade" está ligada à memória, e é a dum **tempo cíclico** em que às vezes se pode alcançar a eternidade.

Em García Márquez José Arcadio Buendía verifica que o tempo parou:

> *" 'De pronto me he dado cuenta de que sigue siendo lunes. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También hoy es lunes'. Acostumbrado a sus manias, Aureliano no le hizo caso. [...] El viernes, antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la aparencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes".*[39]

Começa então a destruir tudo em casa e têm de o atar a uma árvore num *"estado de inocencia total"*. José Arcadio Buendía parece ter portanto alcançado a "eternidade num só momento", em busca da qual sempre andou Fernando Pessoa. Afirma que continua a ser segunda-feira, mas o seu fazer persuasivo vai de encontro ao fazer interpretativo do filho que não o toma a sério e dos membros da família que o têm por louco. Porém noutro trecho do livro o fazer interpretativo dos Buendía é invalidado pelo fazer interpretativo do padre Nicanor, que conversa com o fundador da família, *"Cada vez mas asombrado de la lucidez de José Arcadio Buendía"*[40]. Muito mais tarde, o bisneto de josé Arcadio Buendía e o sobrinho

> *"Descubrieron al mismo tiempo que alli siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio*

38 Pessoa, 1981, p. 313.
39 García Márquez, 1971, p. 73.
40 García Márquez, 1971, p. 78.

> ***no estaba tan loco como contaba la família,*** *sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y acidentes y podía por tanto* ***astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada.***"[41]

A posição veridictória em que se encontrava José Arcadio (/ ser / lúcido mas / parecer / louco) transforma-se pelo fazer interpretativo de José Arcadio Segundo e Aureliano e passa para a posição veridictória "verdadeiro" (/ ser / lúcido e / parecer / lúcido): os dois descendentes de José Arcadio reconhecem então que a lucidez do bisavô lhe tinha permitido alcançar a eternidade em vida. Notemos que em Álvaro de Campos lucidez e loucura também andam sempre juntas e que o estado de loucura é considerado como o estado mais lúcido que possa atingir um indivíduo. Lucidez e eternidade estão ligadas também à memória em García Márquez, porque no quarto de Mequíades, que é, como já dissemos, saber e memória, reina, muito tempo depois de ter sido abandonado,

> *"[...] la misma pureza en el aire, la misma diafanidad, el mismo privilegio contra el polvo y la destrucción que había conocido Aureliano Segundo en su infancia, y que sólo el coronel Aureliano Buendía no pudo percibir."*[42],

porque este tinha perdido a memória do passado.

O tempo pode às vezes voar em estilhas e instalar a eternidade. Paralelamente a isso, o tempo em *Cien años de Soledad* dá *"vueltas en redondo"* como não se cansa de afirmar Úrsula Buendía, até voltar *"a sus manantiales primeros"* no fim do livro. Porém este tempo não é exactamente o tempo circular do mito, porque é um tempo que a pouco e pouco se estraga (e talvez seja isso que lhe permite "a certos momentos nossos de sentimento-raiz"[43] dilatar-se, estalar e deixar num lugar um segundo de eternidade):

41 García Márquez, 1971, p. 296.
42 García Márquez, 1971, p. 264.
43 Pessoa, 1981, p. 250.

> *"La historia de la familia era un engrenaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo del eje."*[44]

Diríamos antes que o tempo em *Cien años de Soledad* é um tempo **em espiral**, em que as coisas se repetem com pequenas alterações, como também os nomes das personagens se repetem, se respondem como um eco através do livro e os caracteres se reproduzem com ligeiras diferenças:

> *"Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadios eran impulsivos y emprendedores [...]".*[45]

Estas repetições criam uma sensação de identidade colectiva (veremos que o mesmo acontece com Álvaro de Campos). Verificamos portanto que não só cada personagem de García Márquez reproduz um antepassado senão que é ao mesmo tempo a encarnação de uma ideia eterna. Com efeito, nas suas noites de amor, Amaranta Úrsula e Aureliano

> *"Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, a José Arcadio buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, [...] al coronel Aureliano Buendía embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, [...] y entonces aprendieron que* ***las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte*** *[...]."*[46]

Como encarnação de ideias eternas instaladas num tempo eterno, os Buendía tornam-se arquétipos. E deparamos aqui outra vez com a filosofia platónica, que também vamos encontrar em Álvaro de Campos.

A memória deste leva-o com efeito para o sem-tempo do mito platónico e ele pergunta-se

---

44 García Márquez, 1971, p. 334.
45 García Márquez, 1971, p. 159.
46 García Márquez, 1971, p. 346.

"[...] se não deixei, antes de a hora
Do mundo exterior como eu o vejo
Raiar-se para mim
.....
O Cais Absoluto por cujo modelo inconscientemente imitado
Nós os homens construímos
Os nossos cais de pedra actual sobre água verdadeira
.....
Ó grande **Cais anterior, eterno e divino!**" [47]

A estes versos responde em eco o ortónimo:

"Neste mundo em que esquecemos
Somos sombras de quem somos,
E os gestos reais que temos
No outro em que, almas, vivemos,
São aqui esgares e assomos."[48]

Como no mito da Caverna de Platão, o sujeito vive encadeado: "[...] Todo o universo é uma cela [...]"[49], mas tem consciência disso e pela memória-sonho pode reviver este passado esplêndido e eterno e tem a certeza de que o vai reintegrar um dia:

"Quando é que se passará este drama sem teatro
Ou este teatro sem drama,
E recolherei a casa?
.....
Sorri, dormindo, minha alma!
Sorri, minha alma, **será dia!**"[50]

O narrador-actor não põe em dúvida este sem-tempo do mito platónico que é "Absoluto" e "divino". A infância, de que foi expulso, como foi

47 Pessoa, 1981, pp. 249-250.
48 Pessoa, 1981, p. 112.
49 Pessoa, 1981, p. 351.
50 Pessoa, 1981, p. 319.

expulso do paraíso das Ideias (o sujeito sofreu portanto duas Quedas), é também eterna. Num poema o narrador-actor tem a impressão

> "De que mais vale ser criança que querer compreender o mundo –
> A impressão de pão com manteiga e brinquedos
> De um grande sossego **sem jardins de Prosérpina**".[51]

E lembremos aqui que quando tratámos o tema da memória citámos o poema "Dactilografia" em que afirmava que na "verdadeira vida", aquela que "sonhámos na infância", "não há caixões nem mortes". A verdadeira realidade é portanto a do não-tempo. Álvaro de Campos não duvida disso quando afirma no poema que justamente tem por título "Realidade":

> "Tenho a impressão que as duas figuras [o Eu de outrora e o Eu de hoje] se cruzaram na rua, **nem então nem agora,**
> Mas aqui mesmo, **sem tempo a perturbar o cruzamento.**"[52]

Verificamos então que nos dois narradores a realidade é a ausência de tempo existencial ou a eternidade, que permite ao ser encontrar-se. E assim como as personagens-ideias de García Márquez, que se repetem de geração em geração, andam à procura da sua identidade colectiva, também o actor na maior parte dos poemas de Álvaro de Campos se desdobra em vários actantes que vão tentar, cada um à sua maneira (viajando sobre as asas do sonho sensacionista ou do sonho de infância, interrogando e respondendo no interior dos poemas), recuperar o verdadeiro Ser, vivido outrora, fora do espaço e do tempo. Desta identidade múltipla - já afirmava Rimbaud que *"Je est un autre"* - está consciente o poeta que diz ser um "diálogo contínuo" e que explica a seguir: "Multipliquei-me para me sentir"[53], e sentir-se, ser Tudo (a meta do sensacionismo) é um meio para reintegrar a Unidade e a Eternidade de antes da Queda. A abolição do preconceito de personalidade, que Álvaro de Campos preconizava em "Ultimatum" e que faz com que "Só tem o direito ou o dever

51 Pessoa, 1981, p. 320.
52 Pessoa, 1981, p. 320.
53 Pessoa, 1981, p. 279.

de exprimir o que sente, em arte, o indivíduo que sente por vários."[54], não é apenas uma atitude literária. Pensamos que é antes de tudo a atitude existencial dum ser humano em busca da sua essência.

CONCLUSÃO

Impressionada por uma temática similar nas duas obras (pecado, Queda-expulsão do Paraíso, maldição, isto é, a solidão e o seu corolário, a irrealidade do mundo e do ser) tentámos demonstrar que para os narradores existem duas realidades, que são a do passado-memória como factor de identidade do ser e a do não-tempo que, de um lado, permite recriar os modelos primeiros e do outro "recolher à casa", como diz Álvaro de Campos, isto é, reviver o Ser através do sonho. O estudo veridictório que fizemos destes temas, necessáriamente superficial, já que o espaço concedido não dá para mais, permitiu-nos, com o jogo entre os actores e actantes que tentam persuadir e aqueles que avaliam a persuasão, convencer-nos da proximidade da mundivisão nos dois criadores e da maneira, apesar de tudo semelhante, como eles pretendem agir sobre a "irrealidade" que os cerca.

Queríamos para acabar apontar rapidamente para os laços entre a concepção do tempo e a técnica da escrita. O tempo em García Márquez é um tempo em espiral, que volta continuamente ao começo, toma novo impulso e arranca para novas aventuras. A técnica criadora dele poderia também comparar-se com uma espiral:

> *"A través de cada uno de sus libros, G. García Márquez ha estado persiguiendo El Libro. [...] Moviéndose siempre en espiral, ha ido y vuelto muchas veces por los mismos personages, por los mismos hechos, los mismos lugares"*[55],

diz-nos José Miguel Oviedo.

54 Pessoa, 1981, p. 126.
55 Martínez Simón, 1969, p. 50.

A técnica de García Márquez foi qualificada por um crítico de "contractiva". Com efeito, a primeira frase de Cien años de soledad leva-nos a "viver", com o coronel Aureliano Buendía, uma lembrança que ele teve *"frente al pelotón de fusilamiento"*. E a isso segue-se

> *"[...] el relato de la tarde evocada cara a cara con la muerte tenida por segura, y resurgen luego la juventud del protagonista, los semblantes de sus padres, todo un mundo pletórico de imágenes y acontecimientos."*[56]

García Márquez, portanto, dá-nos um elemento, passa para outra coisa porque também acontecem outros episódios e volta ao primeiro elemento que nos deu para o ampliar, antes de regressar aos outros elementos esboçados que desenvolve, para depois... e assim corre a narração, como um conto das Mil e uma noites que estaríamos a ouvir.

Encontraremos também em Álvaro de Campos uma técnica criadora que adopta a forma de uma espiral. Com efeito, a "Ode Marítima", que é o paradigma dos grandes poemas deste, avança seguindo a trajectória de uma espiral. Começa com o sonho sensacionista, segue com o sonho de infância, acaba com o sonho do mundo real, mas "onde acaba não acaba". Aparece no fim do poema

> "O giro lento do guindaste que, como um compasso que gira
> Traça um semicírculo de não sei que emoção
> No silêncio comovido da minh'alma..."[57]

O compasso que gira lembra-nos o "volante da imaginação", que criou os sonhos, e a presença da "minh'alma comovida", também evocada no início do poema, mostra-nos que o poeta voltou às suas fontes e está pronto a dirigir-se para novas buscas poéticas. A espiral não aparece aliás apenas na estrutura dos poemas senão na própria escrita, como se vê nos dois exemplos seguintes, escolhidos, entre muitos outros, em "Dois excertos de Odes":

56 Martínez Simón, 1969, p. 203.
57 Pessoa, 1981, p. 269.

> "**Vem sobre os mares,**
> **Sobre os mares maiores,**
> **Sobre os mares** sem horizontes precisos
> **Vem** e passa a mão pelo dorso de fera"[58]

E mais adiante:

> **Cruza as mãos sobre o joelho**, ó companheira que não tenho nem quero ter.
> **Cruza as mãos sobre o joelho** e **olha-me em silêncio**
> .....
> **Olha-me em silêncio** e em segredo e pergunta-te a ti própria
> - Tu que me conheces - Quem eu sou..."[59]

Um processo similar encontra-se em García Márquez, que liga os pedaços das suas frases compridas com conjunções copulativas e utiliza repetidas vezes nas descrições a anáfora, acrescentando-lhe elementos que, no caso a seguir, ajudam a compreender o estado de angústia existencial em que se encontra a personagem, levada pela mãe para longe do homem que ela ama:

> *"Meme apenas se dio cuenta del viaje a través de la antigua región encantada. No vio las umbrosas e interminables plantaciones de banano [...]. No vio las casas blancas de los gringos [...]. No vio las carretas de bueyes [...]. No vio las doncellas [...]. No miró a través de la ventanilla [...]."*[60]

Tentámos estudar as semelhanças tanto no que diz respeito aos temas como à estrutura e à escrita no poeta português e no escritor colombiano. Cada um é ou foi à sua maneira um "indisciplinador de almas", que se deu por tarefa sugerir - *"Ne pas écrire, suggérer, voilà le rêve"*, dizia Verlaine, um dos mestres de Fernando Pessoa - , os nossos sonhos e desejos mais profundos.

58 Pessoa, 1981, p. 247.
59 Pessoa, 1981, p. 248.
60 García Márquez, 1971, p. 250.

Expressão dos sonhos, os romances também, declarou García Márquez,

> *"[...] son como los sueños. Como los sueños, las novelas están construidas con fragmentos de la realidad, pero que terminan por constituir una realidad nueva y distinta."*[61]

Nisso o Colombiano irmana-se a Fernando Pessoa que afirmava, num inédito que encontrámos na Biblioteca Nacional de Lisboa: "A arte é uma construção de sonho." Para os dois criadores, já o vimos no início deste trabalho, a memória recolhe os dados e transforma-os na matéria dos sonhos. Pelos sonhos andam ambos à procura de uma arte que abarque uma totalidade. Na obra deles, tanto Macondo como Lisboa se tranformam em territórios universais a partir dos quais vão empreender a sua Busca do ser, individual dum lado, colectiva do outro. Desta busca, a nós, leitores, só nos resta ser cúmplices, o *"Hypocrite lecteur, mon semblable - mon frère!"*[62] de outro poeta que também cantou o seu mal de viver, Baudelaire, se queremos participar da nova realidade criada pelo texto.

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1964.

García Márquez, G., *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1971.

Martínez Simón, P. et alii, *Recopilación de textos sobre Gabriel Gárcia Márquez*, La Havana, Centro de investigaciones literárias, 1969.

Pessoa, F., *Ultimatum e páginas de sociologia política*, Lisboa, Ática, 1980.

Pessoa, F., *Obra poética*, Rio, Nova Aguilar, 1981.

Traduction oecuménique de la Bible, Paris, Alliance Biblique Universelle - Le Cerf, 1977.

61 Martínez Simón, 1969, p. 33.

62 Baudelaire, 1964, p. 16.

ECOS DE MÁRIO DE SÁ CARNEIRO NA POESIA DE PESSOA

JOANNA COURTEAU

A amizade histórica e a colaboração poética entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa deram origem à muita prosa crítica, cujo volume, aliás só paralelo ao acume, revela uma preocupação inquietante. Tanto os biógrafos como os críticos tem tentado penetrar a fundo as origens desta amizade órfica e o seu efeito na obra de ambos. Tanto assim que é difícil encontrar uma menção crítico-biográfica de um sem alguma referência ao outro.

Uma breve menção de alguns textos seminais sobre Fernando Pessoa demonstra à primeira vista esta mútua coexistência de ambos em textos críticos. Num dos primeiros volumes de importância sobre Fernando Pessoa, Gaspar Simões analisa a fundo esta amizade histórico-poética do legendário duo, amizade que ele caracteriza em termos concisos de "uma intimidade muito grande" (307). Esta intimidade, pelo menos em parte, proveio da grande admiração de Sá-Carneiro por Pessoa, evidenciada na sua carta "Um dia belo da minha vida foi aquele em que travei conhecimento consigo. Eu ficara conhecendo *alguém*" (307). Partindo desta carta, Gaspar Simões acentua no seu estudo o aspecto leal e forte "desta amizade" apesar das diferenças pessoais e literárias que existiam entre os dois amigos. Segundo Gaspar Simões, Sá-Carneiro deixou-se influir por Camilo Pessanha, cuja "loucura, perversão, o desregamento dos sentidos vão descer sobre o 'céu em fogo' desta plêiade de rapazes que num movimento extremo de romantismo confundiram a arte com a vida". Pessoa, entretanto, sentindo incompatibilidade com estas manifestações de loucura tentou "arrancar de si todo o síndrome de degenerescência". Estas diferenças não impedem que as consequências desta amizade tenham sido

monumentais, pois segundo Gaspar Simões, foi "Fernando Pessoa quem fez de Sá-Carneiro um verdadeiro poeta" (308). Resumindo em termos psicológicos as diferenças literárias entre os dois Gaspar Simões conclui que "Sá-Carneiro chegou a representar o lado subconsciente do Modernismo português enquanto Pessoa representou o lado consciente" (309).

Continuando a linha do pensamento de Gaspar Simões, António Quadros caracteriza esta amizade como uma "relação de nítido tipo discipular" (97), aduzindo a vasta documentação epistolar como prova do "mestrado de Pessoa sobre Sá-Carneiro" (96). Quadros lamenta a partida para Paris de Sá-Carneiro que "teria impedido porventura uma influência mais profunda no nível espiritual e transcendente" (95). Apesar desta ausência a morte daquele não deixa de ter um efeito profundo sobre a obra deste, sublinha Quadros. Ao transcrever alguns excertos do poema "Morre jovem o que os Deuses amam" Quadros realça que Pessoa, "Na ocasião da morte de Sá-Carneiro escreveu um dos seus mais belos e impressionantes textos" (98). Quadros portanto já chega a reconhecer o efeito de Sá-Carneiro na obra de Pessoa.

Angel Crespo aprofundando a sua pesquisa nesta direção procura encontrar nesta amizade a inspiração da obra pessoana posterior à morte de Carneiro. Sua pesquisa do ano 1916 da vida e da obra de Pessoa leva-o a analisar em grande detalhe as últimas cartas de Sá-Carneiro para Pessoa. Esta análise revela as suas consequências em Pessoa: o sofrimento pessoal e o desejo de encontrar raízes ocultas, raízes teosóficas, que explicassem o sentido e a razão de tal sofrimento na vida, na obra, e, na morte (110-113).

Este efeito sobre Pessoa, este fluir de energia creativa de Carneiro a Pessoa, aliás, ja tinha sido sublinhado por Jorge de Sena, o qual comparou a influência de Sá-Carneiro sobre Pessoa à de Werther, um Werther que livrou-se da própia dor por meio da morte, para poder transferi-la ao outro. E Pessoa correspondeu. De acordo com Jorge de Sena, Pessoa, "sentiu como dele mesmo [ou, em termos modernos diríamos, apropriou] a crise que o outro lhe descreve", razão que leva o Jorge de Sena a concluir que, "ninguém como Pessoa compreendeu Sá-Carneiro" (153).

O meu propósito aqui é verificar se de fato esta apropriação da dor de Sá-Carneiro, que tanto influiu na sua vida e maneira de ver as coisas, se esta apropriação da dor terá tido alguma reflexão na obra poética de Pessoa. Foram de grande utilidade neste estudo tres livros em particular: o pequeno volume de

Arnaldo Saraiva, que fornece a biografia cronológica desta amizade, incluindo entre outros, vários testemunhos críticos sobre as relações entre os dois, excertos da sua correspondência, e a opinião crítica do filme "Conversa Acabada;" a sinopse cronológica da vida de Fernando Pessoa feita por Gaspar Simões; e, a disposição cronológica da poesia de Pessoa, no volume I de *Obras* de Fernando Pessoa, organizada por António Quadros e Dalila Pereira da Costa, a qual organização permitiu-me concentrar-me nos poemas ortônimos de Pessoa escritos entre 1929 e 1934.

Foi neste último volume que eu encontrei um pequeno detalhe que atraiu a minha atenção: a transcrição do "Último Soneto" dos *Indícios de Oiro* de Mário de Sá-Carneiro ao pé da página, estabelecendo a conexão entre este poema e o poema "Glosa" no texto pessoano, poema este escrito em 1929, publicado postùmamente em *Mensagem* em abril de 1938, o qual constitui literalmente uma glosa do "Último Soneto" de Carneiro. Outro detalhe que chamou-me a atenção foi a data de janeiro de 1929. Pois precisamente dois meses antes Pessoa tinha publicado na *Presença* uma tábua biográfica de Sá-Carneiro e uns meses depois terá enviado a Gaspar Simões um plano de publicação das obras de Sá-Carneiro. Os anos que se seguem são marcados por grande atividade em torno à vida e obra de Sá-Carneiro que parece atingir o seu cúmulo em 1934, data em que Pessoa escreve o poema "Sá-Carneiro". Estes acontecimentos no nível histórico-biográfico conduziram-me à seguinte pergunta: Além destes dois poemas que tão obviamente referem-se a Sá-Carneiro teria este periodo, tão repleto de atividade histórico-biográfica referente a Sá-Carneiro, um paralelo na sua criação poética? Haveria na sua poesia ora a presença dialógica de Sá-Carneiro, ora a apropriação da sua experiência ou da sua história? Teria Sá-Carneiro, poeta, no nível histórico passado ao nível simbólico na poesia de Pessoa para converter-se em Sá-Carneiro, personagem ou voz poética?

Segundo Teresa Rita Lopes a diferença principal entre Pessoa e Sá-Carneiro está no fato de que Sá-Carneiro convertia-se em suas próprias personagems, o que para ele era impossível sem apoiá-las na sua própria realidade, no seu próprio ser mortal. Foi isso que aconteceu na *Confissão de Lúcio* : ao dar morte à sua personagem Sá-Carneiro acabava com a própria vida. Entretanto, afirma Teresa Rita Lopes, Pessoa criava os heterônimos sem a necessidade da experiência, convertendo em realidade seres puramente

fictícios, fato que ele confirma até em termos biográficos a Adolfo Casais Monteiro pouco antes de morrer (308). Estudos mais recentes como o "Romance Pessoa" de Arnaldo Saraiva desenvolvem a tese de que talvez nem isso seja verdade dado que de uma certa forma todos os heterônimos assemelham-se a Pessoa (108). O propósito deste trabalho não é entrar na polêmica das origens históricas ou ficcionais das personagens poéticas de Pessoa. O que sim interessa é demonstrar que os poemas ortônimos dos anos 1929 a 1934 estão repletos de alusões a Mário de Sá-Carneiro. Até poderia afirmar-se que Sá-Carneiro forma un núcleo ao redor do qual se desenvolvem temas, ecos, perguntas, respostas, discussões, glosas, exposições, clarificações, em resumo, toda uma miríade de relações intertextuais que Bakhtin consideraria dialógicas. Por tanto o drama "em gente", ou o que Saraiva denomina o "Romance Pessoa", é ainda mais complexo do pensado, pois à polifonia das múltiplas personagens fictícias em diálogo constante há de unir-se a voz do poeta Sá-Carneiro, convertido em personagem fictícia. Poderia até atrever-me a dizer que talvez esta voz tivesse a consistência, a eficácia e a força produtora de um heterônimo, seja qual for a nossa definição de heterônimo, personagem de drama, personagem de romance, ou autor da obra dispersa de um poeta cujo propósito principal parece ser não só a descentralização do autor mas a descentralização da própria voz poética. Apesar da consistência e força heteronímica faltam a este corpus poético tanto a nome como os dados biográficos de um heterônimo. A minha leitura basa-se sòmente em indícios fornecidos pelos próprios poemas e pelas palavras de Pessoa transcritas por Teresa Rita Lopes que se referem aos dados biográficos de Sá-Carneiro. "Quand on a demandé à Pessoa de faire la présentation biographique posthume de Mário de Sá-Carneiro, le compagnon de route de ses aventures esthétiques qui s'est suicidé à Paris en 1916, il a affirmé 'Mário n'a pas eu de vie, il n'a eu que son génie. Ce qu'il a dit c'est ce qu'il a vécu' (O que disse foi o que viveu)" (307). Portanto a minha leitura deste corpus poético de Pessoa dispensa de dados biográficos, como também de qualquer outra indicação da sua história, pois ele viveu o que escreveu, e a sua vida/obra está revelada na sua escrita, como também os ecos desta estarão revelados na escrita de Pessoa sem neccessidade de alusão à realidade histórica.

São inúmeros os fios que unem o núcleo poético Sá-Carneiro nestes anos de produção poética ortônima. Para esta apresentação escolhi precisa-

mente aquele que faz possível a minha tese, o mesmo fio que faz pensar no poema "Under the Milkwood Tree" de Dylan Thomas, que é o fio que representa a voz poética nos últimos momentos da sua existência antes e depois da morte. Este fio parece encher o espaço vazio que existe na poesia dos últimos dias de Sá-Carneiro. Como um bordado em cheio, ele complementa o esquema traçado por Sá-Carneiro, enchendo com fio de cor o espaço vazio traçado por linhas apenas visíveis, espaço que, na destra mão do Mestre transforma-se em prefigurações e pós-figurações de um novo esquema poético, arrumando-as ou desarrumando-as ao redor do centro, ou talvez até a falta de centro, que o é Mário de Sá-Carneiro.

Através dos poemas que se encontram entre "Glosa", referência direta ao "Último Soneto" de Sá-Carneiro e o poema quase biográfico"Mário de Sá-Carneiro", este fio permitiu-me estabelecer uma relação entre estes poemas de Fernando Pessoa e os últimos poemas de Sá-Carneiro. Segundo Gaspar Simões os últimos poemas de Sá-Carneiro caracterizam-se pelo seu "cinismo, desprezo e altivez." Estas características são especialmente óbvias nos poemas "Fim" (168), "Aqueloutro", "Rei Postiço" (166), "O Fantasma" (162) e "Crise Lamentável" (160). O poema "Fim": tanto resume como define estas características de amargura, cinismo, altivez e ironia:

> Quando eu morrer batam em latas,
> Rompam aos saltos e aos pinotes,
> Façam estalar no ar chicotes,
> Chamem palhaços e acrobatas!
> Que meu caixão vá sobre um burro
> Ajaezado à andaluza
> A um morto nada se recusa.
> E eu quero por força ir de burro.

A desilusão, a amargura, a inquietude e a ironia que marcam estes poemas de Mário de Sá-Carneiro perante a morte inevitável e inadiável podem ser substituidas por outras possibilidades igualmente válidas ante a morte, possibilidades presentes como alternativas no diálogo de Pessoa, alternativas que além de salientar o fim da vida realçam aspectos positivos da morte: o fim de cansaço e da luta constante; o advir do descanso, do sossego, da calma e paz absolutas.

Aqui na orla da praia, mudo e contente do mar
Sem nada que já me atraia, nem nada que desejar
Farei um sonho, terei meu dia, fecharei a vida
E nunca terei agonia, pois dormirei em seguida (262)

O descanso da morte permite escapar não só das flutuações da dor e da alegria e das obsessões dos sentidos, mas também dos erros cometidos na vida, em fim, da imperfeição do ser:

Em quanto errei e quanto ou dor ou gozo
Me farão nada (263)

No diálogo de Pessoa o desejo da morte em si não é constante, pois ao realizar a paz tão desejada a personagem poética consegue contemplar a vida da distância da morte, distância que lhe permite esquecer a luta, os erros, os sentidos, em fim a dor, e neste momento torna a desejar a vida real, a vida física de uma estrada,

Mas quem dera a alma que seja
O que isto é, como uma estrada (262),

versos que se opõem nítidamente ao sonho da morte, que traz não só o sossego, mas libera a personagem das lutas e compulsões mundanas:

Só no silêncio, pelo som brusco do mar,
Quero dormir sossegado, sem nada que desejar (262)

Portanto, os instantes antes da morte, cheios de amargura e dor nos últimos poemas de Mário de Sá-Carneiro, transformam-se nas mãos do mestre numa busca comtemplativa do sossego e da paz, com a segura concessão de que este mesmo encontro do sossego e da paz pode em sí conduzir a um desejo renovado da vida.

Além das posições alternativas ou contraditórias às de Sá-Carneiro podem observar-se no diálogo da poesia ortônima poemas que confirmam, reforçam, sublinham ou simplesmente glosam poemas de Sá-Carneiro. O poema "Carangujola" de Sá-Carneiro expressa o desejo, no momento antes da

morte, de fechar-se, de perder todo o contacto com o mundo, de isolar-se como um cangrejo só num quarto de hospital sem que ninguém possa vê-lo ou tocá-lo. Este desejo de solidão, de isolação, expande-se nas mãos de Pessoa a incluir um certo bem-estar que poderia sentir-se numa tal situação:

> Aqui está-se sossegado
> Longe do mundo e da vida
> Cheio de não ter passado
> Até o futuro se olvida
> Aqui está-se sossegado (257)

Num dos poemas das "Sete Canções de Declínio" resumindo este estado de isolação Sá-Carneiro o atribui à inabilidade de ação, inabilidade de resolver tal estado:

> Fui um barco de vela que parou
> Em súbita baía adormecida
> Não mais aparelhou (127)

situação que tem a sua glosa nos seguintes versos de Pessoa:

> Grande prolixidade de navio
> Que existe só para não chegar ao porto (265)

ou:

> Que tem sido a minha vida
> Velas de inútil moinho
> Um movimento sem lida

ambos exemplos reiterando a inutilidade ou inabilidade do movimento.

A hipocrisia e artificialidade do indivíduo, sempre mascarado de outro, causas de desilusão amarga no poema "Aqueloutro" de Sá-Carneiro:

O dúbio mascarado, o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito;
O Rei-lua postiço, o falso atónito
Bem no fundo o covarde rigoroso (166)

são reiteradas pelos versos de Pessoa:

Dói-me quem sou.
Numa amargura artificial consisto
Fiel a qualquer ideia que não sei
Como um fingido cortesão me visto
Dos trajes majestosos em que existo
Para a presença artificial do Rei (208)

Se esta mascarada também refere-se aos outros, os heterônimos, não está claro aqui, mas o que, sim, vê-se claramente, é que vários poemas pessoanos deste agrupamento que eu chamo "Carneiro" sugerem um movimento contrário à criação heteronímica, que aliás é resumido por Pessoa nos versos do poema "Sá-Carneiro":

Como éramos só um, falando Nós
éramos como um diálogo numa alma.
Não sei se dormes ... calma
Sei que falho de ti, estou um a sós.

A reversão do processo da heteronímia observa-se da seguinte maneira: Na criação heteronímica o poeta histórico desdobra-se em várias personagens no nível imaginário, as quais, através de dados biográficos, fornecidos no texto, transformam-se em pessoas reais no nível histórico. Aqui dois seres reais históricos formam um diálogo numa alma, portanto num corpus poético – o de Pessoa, daí poder-se deduzir que estamos ante um processo contrário: o de *homonímia*, por falta de outro termo.

Se aplicarmos então esta consideração do problema da falsidade de ambos poetas à criação heteronímica podemos perceber a reversão de todas as proposições de criação heteronímica, uma observação importante que nos leva

a salientar os seguintes fatos. Maria Teresa Rita Lopes explica o processo por meio do qual Mário de Sá-Carneiro transformou-se em sua próprias personagens, um processo contrário ao do Pessoa, no qual este transformou as suas personagens em sereis reais, autores independentes do seu criador. Diz Maria Teresa Rita Lopes:

> Car, malgré les affinités, une différence capitale sépare Pessoa de Sá-Carneiro: Mário aussi se voyait multiple dans ce miroir où il se cherchait sans cesse. Mais Mário n'a pas accouché de ses reflets, si on peut dire: quand il a voulu les faire disparaître, il a dû viser son prope corps. (C'est aussi ce qui s'est passé avec l'un des personnages principaux de sa nouvelle *A Confissão de Lúcio* – La Confession de Lúcio). Pessoa, en revanche, a accompli jusqu'au bout la création de ses autres: il a coupé leur cordon ombilical et les a poussés hors de la glace où il les avait projetés.
>
> Mário vivait pour écrire et écrivait pour vivre. Mais il avait besoin de trouver dans la vie réelle les personnages et les sensations que sa poésie avait *prévus* (selon son expression dans une lettre à Pessoa). Il avait besoin de valider ses écrits par sa propre vie, par son corps mortel. Pessoa s'abstenait de vivre autant que possible. (308)

No processo de elevar Sá-Carneiro ao nível simbólico transformando-o numa personagem sua, Fernando Pessoa também lhe oferece a opção de liberdade, a que ofereceu a todos os heterônimos, a opção de convertê-lo num ser real com a cooperação do leitor, o qual ao concretizá-lo no nível histórico, transforma-o num ser histórico, um ser que existe nas páginas do noticiário. Em conclusão, o que vemos aqui é a reversão do processo iniciado por Sá-Carneiro, a reversão da sua morte no nível histórico.

Se alguma dúvida restar quanto à exitência do núcleo "Mário de Sá-Carneiro" na poesia ortônima esta deve ser dispelida no poema "Sá-Carneiro". Ao divagar sobre a morte de Sá-Carneiro "neste número de Orpheu que há de ser feito com rosas e estrelas em um novo mundo" Pessoa escreve entre outros estes versos:

No términus de tudo, ao fim, já estou
Nessa ida que afinal é um regresso

Nestes versos não é bem claro a quem pertence a voz poética ao Sá-Carneiro ou ao Pessoa. Mas o que é claro é que há um movimento de ida e volta entre as duas vozes poéticas que constituem o poema. Mais importante ainda é a construção dos dois quartetos que completam este poema:

Não mais, não mais, e desde que saíste
Desta prisão fechada que é o mundo,
Meu coração é inerte e infecundo
E o que é um sonho que está triste.
Por que há em nós, por mais que consigamos
Ser nós mesmos a sós sem nostalgia,
Um desejo de termos companhia -
O amigo como esse que a falar amamos.

Construidos de forma paralela ao "Último Soneto" de Sá-Carneiro, não só travam estes quartetos um diálogo direto com este soneto, mas também com o "primeiro soneto", o de Camões cujo tom e ritmo são replicados no soneto de Sá-Carneiro, soneto que reitera com uma admirável intensidade irónica e modernista o sentimento de perda e de ausência expresso no poema de Camões.

"O último soneto"

Que rosa fugitiva foste alí!
Requeriam-te os tapetes, e vieste...
– Se me dói hoje o bem que me fizeste
É justo, porque muito te devi.
Em que seda de afagos me envolvi
Quando entraste, nas tardes que apareceste
Como fui de percal quando me deste
Tua boca a beijar, que remordi...
Pensei que fosse o meu o teu cansaço -

Que seria entre nós um longo abraço
O tédio que, tão esbelta, te curvava...
E fugiste,...Que importa, se deixaste
A lembrança violeta que animaste,
Onde a minha saudade a cor se trava.

Dispensando da ironia que existe no soneto de Sá-Carneiro, Pessoa consegue preservar nestes quartetos o mesmo tom de Camões que existe na sua primeira glosa de "Último Soneto". Esta presença do famoso soneto de Camões na primeira "Glosa" do que eu chamo o núcleo Sá-Carneiro e neste poema "Sá-Carneiro" que eu considero o último deste núcleo, apoia ainda mais a leitura dos poemas deste período como poemas reunidos em torno ao núcleo de Sá-Carneiro. Formasse ou não este núcleo um novo heterônimo a presença deste núcleo leva-nos à seguinte conclusão: Transformando-se em sua própria personagem, Mário de Sá-Carneiro tirou-se a vida; transformando-o numa das suas, Fernando Pessoa deu-lhe a vida, como a deu a todos os heterônimos, transformando o texto em realidade, o nível imaginário em nível histórico, transformação, que, para mim é o grande alcance dos heterônimos, seja qual for a crítica sua ou a dos outros quanto à mistificação e falsidade.

BIBLIOGRAFIA CITADA

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Austin, Texas: University of Texas Press, 1985.

Crespo, Angel, *La vida plural de Fernando Pessoa*, Madrid: Seix Barrall, 1988.

Gaspar Simões, João, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, Lisboa: Dom Quixote, 1987.

Lopes, Teresa Rita, "Personne du Pluriel", *Fernando Pessoa: Poète Pluriel*, Paris: Éditions de la Différence, 1985.

Pessoa, Fernando, *Obra poética e em prosa*, Porto: Lello e Irmão,1986.

Quadros, António, *Fernando Pessoa: Vida, Peresonalidade e Gênio*, Vols. 1 & 2, Lisboa: Arcádia, 1981.

Saraiva, Arnaldo, *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Porto: Centro de Estudos Pessoanos, 1980.

Saraiva, Arnaldo, *Sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Ática, 1982.

Saraiva, Arnaldo, "Romance Pessoa", *Fernando Pessoa: Retrato-Memória. Reflexões I*, Lisboa: Universidade Católica, 1989.

Sá-Carneiro, Mário, *Poesia*, Lisboa: Ática, 1978.

Sena, Jorge de, *Fernando Pessoa e Cia. Heterónima*, Lisboa: Edições'70, 1984.

O CASO E O JOGO DE UM RÉGIO QUE (NÃO) ERA DESTE REINO

(Com especial referência ao *Jogo da Cabra Cega)*

CARLOS JORGE PEREIRA

"BOBO [*dirigindo-se ao Rei]:* Posso dar-te outras provas da minha televisão: Sua Majestade a Rainha, por exemplo, sai neste mesmo instante de sua câmara, entre duas das suas mais dilectas aias. Claro que se encaminha para os aposentos do seu real esposo, alarmada com a notícia de que um louco perigoso, desconhecido, se introduziu esta manhã, não se sabe como, nestes aposentos... *(volta-se para a porta)* Nada temais, senhora minha: é sobre as almas que eu caio. *// Todos se voltam para a porta. A Rainha apareceu. Uma Aia, de cada lado dela, afasta e segura uma tira do resposteiro. Ficam as três suspensas. Imobilidade e silêncio de todos enquanto o Bobo fala]".*[1] Este pequeno excerto de *Jacob e o Anjo* – subintitulado "mistério em três actos, um prólogo e um epílogo" e vindo a lume em 1940, ano em que Salazar comemorava os oitocentos anos de um velho reino que fez o possível por manter à margem do comboio da história (a qual insistiu e apitou três vezes) – pode servir de parábola ao caso do respectivo autor, José Régio (1901-69). Basta supor que:

– ele é o próprio Bobo – ou seja, conforme nos habituou desde o seu livro de estreia, *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) – um Bobo atravessado *(doublé,* diria provavelmente, com o seu pendor para os galicismos, Jaime Franco ou qualquer outro do círculo intelectual do *Jogo da Cabra Cega;* e é de

1 José Régio, *Jacob e o Anjo* [(Porto, 1940); cito da 4ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1978), pp. 36-37.

sublinhar, com efeito, a ideia de duplo; mas a de multiplicidade não será de excluir, pelo que acaba por ser realmente mais correcto o português: *atravessado)* de Anjo, Poeta, Demónio, Louco, ao mesmo tempo vários ou todos eles;

– o Rei é a Alma das gentes, ou público, deste reino – que o Bobo-Autor quer tocar e (palavrão a que se não pode legitimamente fugir, no caso de Régio) salvar;

– a Rainha, fatalmente mulher, lacrau e víbora na língua do Rei, filha da serpente e de Eva na boca do Bobo, fatal e mulher, é a Carne – a esperta, exigente, almiscarada, mundana, vistosa, gostosa, queixosa, bela, fraca, complexa, sempre vencedora e vencida Rainha-Carne.

"[D]eixa-me vencer ou vence-me!" pede a Rainha-Carne ao Bobo-Enviado de Deus e, um pouco adiante: "Já te disse que me entrego..."[2]. "Bem sei, mulher." – responde ele – "Tens todas as cores e todas as formas. Tens o génio da Terra: amoldas-te para melhor te afirmares. Por isso te devo repelir para possuir-te...". Torna ela: "[S]ó quero [o Reino] para te dar; para te dar tudo, meu amado! Avalias o que te ofereço?". Pronta réplica dele: "Está lá no livro: um prato de lentilhas". Terceira vez o tenta ela: "Uma última palavra: Não me queres ao menos a mim? Sou feia? Responde! achas-me feia? *(rasga o vestido, com as unhas, no peito e nos ombros. Exibe as espáduas nuas e o colo arquejante. Mantém esta atitude ansiosa durante toda a resposta do Bobo)".* Ao rastilho flamejante da nudez devoradora de diáfanos mantos de fantasia, contrapõe e impõe o Bobo-Enviado de Deus – *"com serenidade, frieza, brandura, distância"* – verdades místicas: "Quero-te demais para te querer como esses homens te quiseram. Desiste de me tentar, mulher; pobre mulher! Eu sou o tentador, não o tentado. A imaginação dos homens é estreita: Só ao mal chamaram eles tentação. Como se Deus também não tentasse!".

A túrbida imagem da Rainha-Carne pode, por simpatia e contraste, despoletar a lembrança dum passo d'*Os Lusíadas* (Canto II, est. 33-38): Vénus sobe ao Olimpo, a planger-se a Júpiter do injusto tratamento infligido aos portugueses. Assim, "mais mimosa que triste", vai Vénus previamente amolecendo – e assegurando o subido favor d' – o Pai dos Deuses: "Os crespos fios de ouro se esparziam / Pelo colo que a neve escurecia; / Andando,

2 *Ibidem*, pp. 95-98 – para as citações deste parágrafo.

as lácteas tetas lhe tremiam, / Com quem Amor brincava, e não se via; / Da alva petrina flamas lhe saíam, / Onde o minino as almas acendia. / Polas lisas colunas lhe trepavam / Desejos, que com hera se enrolavam. // Cum delgado cendal as partes cobre / De quem vergonha é natural reparo; / Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaro; / Mas, pera que o desejo acenda e dobre, / Lhe põe diante aquele objecto raro." Creio ser este o passo a que Régio se refere quando, no "Discurso sobre Camões", observa que o vate evoca Vénus como se a trouxesse "aos nossos e seus próprios olhos, quase como que ao nosso e seu próprio tacto"[3].

Desprendem-se dos trechos de Régio e Camões clara visualidade e fundo erotismo. Enquanto, porém, as oitavas de Camões pintam, contagiam de malícia, sorriem de deliciosa sedução; as palavras de Régio, em dramático claro-escuro, constroem um confronto de paixões (contra a ardente paixão da Carne, a gelada paixão do Espírito!) entre as quais se dilacera a Alma. "Decerto, nem todos os passos e composições de Camões nos comovem, ou seduzem, com igual intensidade." – Precisa Régio, no já referido discurso (que, ostensivamente, se debruça sobre o poeta tutelar dos portugueses e na verdade, difusa e subliminarmente, não revela menos o próprio Régio) – e prossegue: – "Também, na sua vasta obra, os há mais conseguidos pela habilidade técnica, o entusiasmo de *cabeça*, o mero gosto de manejar palavras, imagens, conceitos, do que nascidos da inspiração profunda, determinados pela sinceridade e vibração de todo o ser. Desses trechos mais retóricos do que poéticos (a que não foge inteiramente qualquer grande *figura literária)* se poderá dizer que são mais *imitados;* imitados, por vezes, de trechos superiores do mesmo autor. Nesses poderão ter mais influência as *influências".* Já antes Régio focara este problema que passa – poderíamos dizer, usando termos e estilo que lhe são caros: – por um excesso da cabeça sobre o *coração.* Ou: um "excesso de *expressão* sobre o *expresso",* risco de que "até os melhores e mais sérios escritores se abeiram, por vezes"; caso em que: "o literato se substitui neles ao poeta ou criador", e a *"expressão retórica"* degrada a – ou se contrapõe à – *"expressão artística".* Mais adiante, retomando a nossa anterior ordem de ideias, Régio, naturalmente, conclui: "Em Camões foi o artista que venceu:

3 José Régio, "Discurso sobre Camões", *Ensaios de Interpretação Crítica* [(Lisboa, Obras Completas", 1964); cito da 2ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1980), pp. 7-70 – p. 42 e, para os passos citados no parágrafo seguinte: pp. 33, 20-22, e 55, respectivamente.

um artista de tendências místicas, éticas e metafísicas, no qual, porém, nem recua a segundo plano o homem sensorial, – um asceta em que se mantém palpitante a carne".

A definição assenta nem uma luva ao próprio Régio. O confronto entre ascese e sensualidade; o rasgar-se o homem entre o sentido *de cima* e os sentidos *de baixo* (para os situar convencional, física, metafísica, e geograficamente!); essa luta entre vencer e sublimar os instintos, ou ser arrastado e escravizado por eles – carece de solução definitiva e satisfatória. Régio, provavelmente, nunca o expressou melhor que no *Jogo da Cabra Cega,* seu primeiro romance, que publicou em pleno Reino de Portugal (Coimbra, 1934)[4] e a Censura proibiu (como veremos, com razão! – no sentido em que Bertolt Brecht, companheiro algo inesperado para Régio, de si mesmo contava: fôra "[e]xpulso, e com razão")[5]. Ficou trinta anos fora de circulação. Ganha, assim, uns fumos de ironia a palavra "distância" nos comentários que em 1950 sobre o *Jogo* tece Adolfo Casais Monteiro: "Suponho deixar suficientemente indicada a categoria espiritual de uma obra que é impossível ler passivamente, sem que se tome parte no drama. Romance, está a uma enorme distância – não ponho o problema da qualidade – das obras desse género anteriormente aparecidas em Portugal. Com efeito, todo o nosso romance tem revelado até aos nossos dias profunda repugnância pela investigação do homem num plano que não seja o da aparência imediata. E a importância do aprofundamento do homem como ser que sente, pensa e deseja, pareceu-me ... urgente pô-la em destaque ' [B]asta para dar a esta obra uma excepcional importância na nossa literatura"[6]. Entretanto, o *Jogo* tinha sido lido por alguns dos destinatários mais próximos ou interessados.

4 José Régio, *Jogo da Cabra Cega* [(Coimbra, 1934; proibido pela Censura, só veio a ser reeditado em 1963; cito da 4ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1982) – a partir daqui, no texto a cada citação do *Jogo da Cabra Cega* segue-se o respectivo nº de página, na edição indicada.

5 Bertolt Brecht, "Expulso, e com razão", in *Poemas e Canções*, selecção e versão portuguesa de Paulo Quintela (Coimbra, Livraria Almedina, 1975), pp. 20-21.

6 Adolfo Casais Monteiro, in *O Romance e os Seus Problemas* (Lisboa, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950), p. 227 [Citado em: Eugénio Lisboa, José Régio – *A Obra e o Homem*, (1ª edição: 1976; refiro-me à 2ª edição: Lisboa, 1986), p. 242. Sendo até à data o único livro bibliográfico sobre Régio, referi-lo-ei noutras notas, doravante apenas por: *Lisboa, Régio*].

Vitorino Nemésio, ainda em 1934, escrevia de Montpellier a José Régio: "Páro por aqui, por que me apeteceria não acabar. Não toco nos motivos por que o seu livro não é inteiramente romance. V. conhece-os. O seu livro, aliás, não sendo romance, é muito mais. E não sei porque me surge como uma dessas mensagens de cumeeira: umas *Confissões* de Stº Agostinho, ou assim. De censurável (e até de fastidioso) só certas páginas em que Serra contracena com os rapazes do Grupo e não se sabe por que motivo – social e lógico motivo – se zangam, formalizam, melindram ou amuam. Confesso que aí cheguei muitas vezes a enfadar-me e a amarrotar as páginas, furioso consigo... Mas saio do *Jogo da Cabra Cega* com uma impressão decididamente forte, muitas vezes empolgada, – e (deixe-me dizer-lhe) com uma sensação de pequenez minha, da mediocridade dos meus meios, que oxalá o seu exemplo, tornado estímulo, ajude a transformar nalguma coisa de melhor"[7]. A carta de Nemésio, que em boa hora Eugénio Lisboa terá recuperado dos alçapões da memória lança – um pouco à maneira do discurso de Régio sobre Camões – tanta luz sobre certas características do *Jogo* como sobre características outras do próprio autor de *Mau Tempo no Canal* (1945).

Mas, já que se fez menção desse outro (e de um outro tipo) *grande romance português do século*, aproveitemos para referir que, havendo logo na época quem, como Nemésio ou Casais Monteiro, se tivesse apercebido do carácter *excepcional* do *Jogo* – depois que ele foi reeditado, o epíteto *(grande romance português do século)* parece ter fluído com a maior naturalidade de um Jorge de Sena, de um Vergílio Ferreira. Particularizou este último outra coisa de interesse: [N]ão se identificar sempre o Absoluto com o Bem é uma característica e mesmo originalidade do *Jogo da Cabra Cega* – um dos três maiores livros de ficção deste século português (já 'septuagenário'...) com *Húmus* [1917] e *A Confissão de Lúcio* [1914]"[8]. Livros e autores, Raul Brandão e Mário de Sá-Carneiro (particularmente glosado por Régio) que a seu modo (e, passe a lapalissada, de que outro modo poderia ser?) apontam para a teia e subterrâneo de que fala Pedro Serra, o narrador-protagonista do *Jogo*, no manuscrito de sua autoria: "'Discours de la Méthode' (ou as memórias

7 Vitorino Nemésio, Carta a José Régio, datada de Montpellier, 25-11-1934 – publicada por Eugénio Lisboa em *Colóquio/Letras*, nº 81, Set. de 1984, p. 44 [Citada em Lisboa, *Régio*, p. 246].

8 Vergílio Ferreira, in suplemento do *Diário de Lisboa*, 15-1-1970 [Citado em: Lisboa, *Régio*, p. 242].

incompletas de Jaime Franco)" (pp. 354-89). Há aqui, e em todo o romance, um jogo de espelhos e ironias extremamente complexo, passando pelo pormenor de que, umas trezentas páginas antes, alguém do Grupo apresentara a Jaime Franco o futuro autor do 'Discours de la Méthode' com a seguinte frase de *broma y* circunstância: "O mais racionalista dos extravagantes...: Pedro Serra" (p. 53). Ele, pois, quem, metodicamente, escreve: [N]ão sou literato que saiba tapar os vazios com palavras, e consiga *outras maneiras* ao que não é possível mostrar pela maneira como é. Da minha vida ou de mim não darei senão alguns fragmentos, e o fio... Mas cada um recomponha a teia como quiser ou puder... Dito isto, principio. E principio no ponto já adiantado da minha carreira em que me reconheci um homem cheio de taras. Isso a que chamo taras (porque *eles* assim lhe chamam) foi a causa que então me apareceu de eu me não poder acomodar aos juízos e leis dos homens na vida em comum... [V]isto que me excluía, essa a que chamam vida social não a tive eu por natural, nem por justa.... Eu vivia (eis a questão: eu vivia) e era relegado para fora da vida. Com que direito?... Portanto, ... [d]entro de mim, revoltei-me: ora contra mim próprio, ou contra *eles,* ora contra Deus, contra o destino, contra a criação, contra a sociedade" (pp. 354-55).

Cedo se apercebe que as saídas se resumem a duas: obedecer- ou desobedecer-*lhes:* "No primeiro caso, ... eu seria infeliz (pois incompleto) pela insatisfação dos meus instintos esmagados. Mas poderia ser feliz na aparência, (e uma aparência de felicidade já é certa felicidade) além de que poderia alcançar uma alta posição social, adquirindo a reputação dum homem justo, são, inteligente, venerável. Tal reputação elevar-me-ia a meus próprios olhos: ainda que só erguida sobre aparências. (Só sobre aparências? Não!: Reconheci depois que dominar os meus impulsos anti-sociais era também uma tendência minha. E dominando-os, com razão a meus próprios olhos eu seria herói, pois tivera a força de me vencer). No segundo caso, desobedecendo, ... apontar-me-iam a prisão, o hospital, o degredo, e as portas fechadas das casas correctas (pp. 355-56)".

Mas o dilema era e não era este, porque mais subtil: "Supunha que todo o dilema era: ou eu ou *eles,* sem ver que, se fora tal, eu optara por mim até involuntariamente. E durante muito tempo o revolvi comigo, vivendo na irresolução, na inquietação e na cobardia; isto é, cedendo e lutando a ocultas, e ora cedendo ora não cedendo, ora sofrendo a insatisfação de não ter cedido ora a

humilhação de ter cedido, e sendo obrigado, para não deixar perceber este debate, (só depois soube que tais jogos ou passam incompreensíveis aos outros ou não são pressentidos senão pelos nossos afins) a levar uma pobre vida toda cheia de pequenas astúcias, de argúcias, de engenho, de... (e aqui surge pela primeira vez a palavra) de *ironia*. Aqui surge pela primeira vez a palavra, embora num sentido ainda bem restrito: de *ironia* (p. 357)".

PESSOA BENZE

Em Régio, foi esta uma guerra sem quartel que o acompanhou toda a vida, constituindo motivo óbvio e tema fulcral de uma obra em que a Alma (perenemente puxada e repuxada – entre Deus e o Diabo, entre Carne e Espírito – numa sorte de potro) sofre tratos de polé e outras que tais torturas de resquícios medievais. Nesse sentido, o seu drama, ou melhor, tragédia (o drama – boa ou má – tem solução; a tragédia, não), mais que Camões, lembra Gil Vicente – o Gil Vicente místico, claro, o de "A história de Deus tem tais profundezas", que Régio põe à porta do seu terceiro livro de poesia, *As Encruzilhadas de Deus* (1936) – limpe o leitor os pés à consciência e, filosoficamente, se lembre: *do pó veio, ao pó há-de tornar!* O *Auto da Alma* (1518) ecoa em *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1947) – cuja linguagem despojada "só pode comparar-se na nossa literatura, pela sua natural dignidade", (observou, noutra perspectiva, Óscar Lopes) "ao *Frei Luis de Sousa*" (1844)[9].

Do outro Gil Vicente – o dos vaqueirais monólogos, mofinos potes de azeite, escudeiros e Pêros Marques *assantados ao contrairo*, bem cavalgados por Ineses de peras e fundo prático que já acordaram do romântico desvairo... – também há sinal em Régio. A verdade é que aqui e além assoma na sua vasta obra a veia mais correntiamente vicentina do observador realista, arguto e apaixonado de uma humanidade variegada a si mesma tão contrária. Vem à tona no teatro, no jogo de trocadilhos de inspirada penetração psicológica que opõe Pierrot a Arlequim/Mefistófeles, disputando Columbina, nas *Três Máscaras* (1940). Surge na poesia quando, por exemplo, se entrelaçam elementos dramáticos, narrativos e descritivos num tom muito vivo, de

9 Óscar Lopes, *Modo de Ler* (Porto, 1969), p. 405 [Citado em: Lisboa, *Régio*, p. 249].

oralidade popular, que não raro se ouve n'*As Encruzilhadas de Deus* — como em "Elegia Bufa":

"... ao lado o Senhor Antunes,
Que é meu vizinho,
Escarra tão virilmente
Que faz tremer as paredes...
A bela D. Praxedes,
Senhora decente
Do quarto da frente,
Rompe vingativamente
Num sarcástico falsete.
E o papagaio da escada
Comenta e repete:
'Má' raios de gente!,
Tudo uma cambada...!'
'Má' raios de gente!,
Tudo uma cambada...!'
São palavras da criada".

Em "Fantasia Sobre Um Velho Tema", Régio roça ainda mais claramente a tragicomédia:

"... a menina Marguerite,
Levantando as omoplatas,
Baixa, lânguida,
As pálpebras timoratas ...
Enquanto ao lado, de esguelha,
Falando para um sujeito
Debruçado como um cuco
Sobre o seu ombro perfeito,
A dona dum alto peito
E duma boca vermelha
Diz:
– *'Não parece antipático!'*

– *'Não, só maluco.'*
– *'Talvez um pouco lunático...'*
E eu, sentindo-me ridículo
Com o meu ar sorumbático,
Vou fechar-me num cubículo
Onde não haja ninguém,
E aonde a voz do Arcanjo preso
Lá dos fundos, alta, vem".

O que nos retorna à individualidade de Régio, ponto fulcral proclamado desde o primeiro livro, *Poemas de Deus e do Diabo*:

"Vem por aqui' – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: *'vem por aqui!'*
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali..."

A propósito, Régio comenta, retrospectivamente: "Divulgado pelo grande declamador que foi João Villaret, o Cântico Negro tem agradado, parece, a gentes muito diversas. Alguns porém, dos que muito bem o aceitavam nas palavras escritas ou declamadas – já o repeliam *vivido* pelo autor. Mas aquilo era uma espécie de programa de vida (pelo menos de vida literária) que o autor mais ou menos tem cumprido, e cujo cumprimento incomoda, irrita, constrange todos os sectarismos"[10].

Uma individualidade teimosa e ferozmente independente, ao mesmo tempo suave, turva e, mais que tudo talvez, tensa:

10 José Régio, "Introdução a uma Obra (Posfácio 1969)" *in Poemas de Deus e do Diabo* [(Coimbra, 1925); cito da 7ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1969) – p. 109.

"Mas quis lutar comigo, Mãe!, lutar
Contra esse monstro obscuro do meu ser.
Que sonho, Mãe!: ter-me eu em meu poder,
Talhar-me bom, feliz, simples, vulgar..."

– do seu segundo livro, *Biografia* (1929), só composto de sonetos, O que citámos chama-se "Pecado Original"; Régio cria-se fadado poeta por via uterina. Pesada herança que – sugere-o outro soneto de *Biografia,* "A Jaula e as Feras" – chegava a assustá-lo;

"Vivem centos de doidos nesse hospício
(Quem n-o diria, olhando cá de fora...?!)
E o portão dança já no velho quício,
Dança, e faz entrar mais a toda a hora...

Trazem todos um sonho, um crime, um vício,
E foram reis lá muito longe, outrora...
E em seus rostos de espanto ou de flagício
Não sei que ausência atroz se comemora!

Faz medo e angústia olhá-los bem nos olhos;
E, lá por trás de grades e ferrolhos,
Estoiram de ansiedade desmedida.

– Meu corpo, ó meu hospício de alienados!
Abre-te aos meus desejos enjaulados,
Deixa-os despedaçar a minha vida!

Em vez disso, esse homem fisicamente pequeno aguentou-se e teve fôlego para escrever mais de trinta volumes de umas paulatinamente reeditadas Obras Completas – que ainda não incluem a colaboração jornalística (uns 1200 artigos dispersos) e uma volumosa correspondência (quase toda inédita).

A densa originalidade de Régio dir-se-ia seguir a eléctrica atracção dos contrários ao transmudar-se em poesia; nos dez volumes que nos deixou – ei-la se vaza, molda, *equilibra* em formas tradicionais. Ruy Belo via em Régio "o mais hábil e o mais culto versificador do último século da poesia

portuguesa. Poesia e versificação, que o modernismo tinha dissociado, a ponto de haver poeta e bom poeta que não saiba medir um verso, voltam... a mostrar-se indissociáveis, sendo uma o veículo indispensável da outra"[11]. No que Régio fazia contra-vapor aos modernistas que o precederam e, praticamente, explodiram a simbiose poesia/versificação. Dinamitadores-mores, os senhores: Álvaro de Campos, engenheiro naval por Glasgow; e Mestre Alberto Caeiro, pastor de pensamentos; sucursais heterónimas da multinacional poética Fernando Pessoa Inc (1888-1935). Curiosamente, comentando *Biografia,* Pessoa escreveu a Régio uma carta dizendo que dele se orgulhava (citamos, mantendo a *ortographya:)* "mysteriosamente" e que Régio lhe fazia saudades "do único grande amigo que tive – o Mário de Sá-Carneiro, a quem a leitura dos seus sonetos enthusiasmaria como uma boa nova. Sonhei sem querer – em um d'aquelles sonhos restrospectivos e erroneos – que estivessemos lendo junctos os seus sonetos, e reconheço a voz d'elle e a minha no consenso enthusiástico da apreciação"[12]. Mais explicava, pessoanamente: "Há uma íntima analogia entre o seu modo de sentir e o modo de sentir que distinguia o Sá-Carneiro. O modo de sentir o modo de sentir é que é differente, como convém a dois que são dois, e não commumente o terceiro que não é ninguém". Não há dúvida – *les beaux esprits se rencontrent toujours.* Encontram-se – e desencontram-se. Entre Régio e Pessoa, como Eugénio Lisboa o analisou e substanciou, houve um desses encontros que o tempo mais tornou desencontro.

Um pouco à maneira do que já antes acontecera entre Pessoa e Camões – antepassados desse que aos 17 de Setembro de 1901 veio ao mundo em "Vila do Conde, espraiada / Entre pinhais, rio e mar..." numa casa que, ficcionalmente transposta para a vizinha Azurara, centraliza a saga romanesca de certo fundo autobiográfico, *A Velha Casa,* de que publicou cinco volumes entre 1945 e 1966. Ia a meio do sexto quando a morte o apanhou – aos 22 de Dezembro de 1969, na forma de enfarte do miocárdio (nome clínico para *coração gasto).* Fez no Natal vinte anos. Não tem estado muito lembrado, convenhamos, esse que na década de sessenta era o *grand old man* das letras do

11 Ruy Belo, "Em Torno do Último Livro de Poesia de Régio" (8-9-70) *in A Cidade,* Outubro de 1984 [Citado em: Lisboa, *Régio,* p. 239].

12 "Duas cartas de Fernando Pessoa a José Régio" transcritas em: Lisboa, *Régio,* p. 209-10 [A carta que citei é a primeira, e data de 17-1-1930].

reino. Havia, na altura, muita gente que não lia literatura, nem, a bem dizer, uma letra tamanho de um comboio, e lhe conhecia os versos da rua e da rádio. Gente que — sociologicamente: — não lia *tout court;* Fátima, Fado e Bola, andava à esmola ou apregoava fados do ceguinho — o do *"grande e horrível crime!"* e o do "outro crime inda *melhor"* [13].

Como se a sua vida de fora deixasse entrever a constante dicotomia que lhe ia por dentro, Régio, sem nunca deixar de ser um filho fiel de Vila do Conde

> ("Vento de Vila do Conde,
> Que é minha terra natal!
> Nenhum remédio me vale
> Se me não vens cá buscar,
> Vento norte, ai vento norte,
> Que em sonhos sinto assoprar...")

e um homem do Norte (a ponto de nunca de todo lhe largar a pronúncia)[14] viveu bem meia vida, *vida cheia e vazia,*

> "[e]m Portalegre, cidade
> Do Alto Alentejo, cercada
> De serras, ventos, penhascos, oliveiras e sobreiros"

Lá coexistia mansamente o Dr. José Maria dos Reis Pereira, professor do Liceu Mouzinho da Silveira, com o poeta e escritor José nome de guerra Régio. O tal que, arrecadada a gravata professoral e montado num burrico, peneirava montes, povoados, vales à cata de Cristos e de outras figuras e objectos de arte popular – "em tudo que sai da mão do homem transparece um espírito", justificava-se[15].

---

13 Parte de dois versos de "Fado do Grande e Horrível Crime" *in* José Régio, *Fado* [(Coimbra, 1941); cito da 5ª edição;] (Porto, "Obras Completas", 1984). Os três poemas ("Romance de Vila do Conde", "Toada de Portalegre" e "Fado Português") que vou citar longamente nas próximas páginas também são de *Fado.*

14 Testemunho de A. Martins de Carvalho em *In Memoriam de José Régio* (Porto, Brasília Editora, 1971), p. 27 [Citado em: Lisboa, *Régio,* p. 47].

15 Últimas palavras de "A minha casa de Portalegre", *in* José Régio, *'Davam*

Em Portalegre vivia igualmente

"numa casa velha,
Velha, grande, tosca e bela,
À qual quis como se fora
Feita para eu morar nela..."

Nessa – hoje Casa-Museu José Régio, que era

"Cheia de sol nas vidraças
E de escuro nos recantos,
Cheia de medo e sossego,
De silêncios e de espantos"

– terá escrito a maior parte da obra. Ao retiro da velha casa de Portalegre (que, afinal, – depois de ele ter vencido o apelo do

"vento soão!,
Que enche o sono de pavores,
Faz febre, esfarela os ossos,
Dói nos peitos sufocados
E atira aos desesperados
A corda com que se enforcam
Na trave de algum desvão..."

– lhe dera "asas e raízes")[16] vinha o vento norte buscá-lo regularmente: Natal, Páscoa, Verão. Vinha buscá-lo a casa porque sempre era mais discreto, escusava de o embaraçar diante dos colegas e alunos, no liceu, ou diante dos amigos, no café. Pegava nele, que era leve, e trazia-o a respirar a brisa natal.

O voo, normalmente, incluía escala em Coimbra – cenário assumido de boa parte da saga *A Velha Casa* (a partir do seu terceiro volume, *Os Avisos do Destino)* e que, de forma velada e sugestiva, se insinua no *Jogo da Cabra*

---

grandes passeios aos Domingos' e Outros Contos (Livros Unibolso, s/d).

16 Parte do último verso de "Fado Alentejano" *in* José Régio, *Fado* [(Coimbra, 1941); cito da 5ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1984).

Cega. Em Coimbra, Régio estudara e vivera anos decisivos. Em 1927, aí encabeçara o movimento da *presença* – que, em incerta medida, o Grupo do *Jogo* arremeda e parodia quando proclama representar *"'o gosto do Movimento e o movimento do Gosto'*... na paz podre da terra. Por isso nos tratavam de filhos degenerados dela. Posto que estrangeiros, Celestino e eu fôramos enredados na mesma acusação. E odiavam-nos tanto quanto nos temiam. A origem deste medo – rancoroso – declamava o Zé Baía – *'perdia-se na noite dos tempos e nas obscuridades da alma humana...'*. À chegada, eu encontrara já três rebeldes; três rebeldes... e o Sombra: quatro. Breve me tinham associado a eles afinidades de gosto, de interesses, de linguagem, de ambições. Por exemplo: Todos sonhávamos correr mundo; ou, pelo menos, morar em Lisboa. Todos preferíamos dizer *uma mulher bela* a *uma bela mulher*. Todos tínhamos modos de vida mais ou menos precários, (se é que os tínhamos) vivendo ainda mais ou menos ajudados de pais ou parentes. Na realidade, todos esperávamos que se nos revelasse uma vocação omnipotente, ou se nos deparasse um acaso excepcional. E todos amávamos ou julgávamos amar a Arte: palavra que entre nós escrevíamos com *A* grande, e *a* pequeno perante os que abusivamente a *maiusculavam* " (pp. 27-28). O que parece ser auto-ironia à questão, que realmente existiu, de se maiuscular ou não o próprio título da *presença*. Revista literária interveniente, influente, pedagógica, para os hábitos portugueses (ou falta deles) mais que mediamente persistente – continuou a publicar-se até 1940. Saudavelmente, Régio, seu fundador e director, não a quereria levar demasiado a sério. Pelos vistos, continuava intrinsecamente fiel ao programa-manifesto que escrevera para a *presença*, contra a literatura livresca: "Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de vida própria. ... E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos ... que há mais força em catorze versos de Antero que num poema de Junqueiro; e que é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato"[17].

Bate certo com o Régio que escrevia numa língua antiga, e Amália cantava:

"O fado nasceu num dia
Em que o vento mal bulia

17 José Régio, "Literatura Viva" [Citado em: Lisboa, *Régio*, p. 66].

E o céu o mar prolongava,
Na amurada dum veleiro,
No peito dum marinheiro
Que estando triste, cantava.

(— Saudades da terra firme,
Da terra onde o mar acabe,
Da casinha, e das mulheres,
Guitarra, vem assistir-me,
Que a gente é bruto e não sabe,
Expressa-as tu, se souberes...)

Por esse mar além fora,
A guitarra, dim... dom, chora,
Tem pausas, ais e soluços.
E tão bem faz isso à gente,
Que o triste bruto valente
Chora sobre ela de bruços!

(— Mãe, adeus! Adeus, Maria!
Guarda bem no teu sentido
Que aqui te faço uma jura
Que ou te levo à sacristia,
Ou foi Deus que foi servido
Dar-me no mar sepultura!)".

É isso – já se adivinha, na melhor tradição do Fado castiço – o que vem a acontecer:

"(... Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal,...)

E as mães de filhos ausentes
Acordam batendo os dentes,
Torcendo as mãos, e carpindo, ..."

Fado de perdição – jamais perdido. Sempre acaba retomado:

"Ora eis que embora, outro dia,
Quando o vento nem bulia
E o céu o mar prolongava,
À proa doutro veleiro,
Velava outro marinheiro
Que estava triste e cantava."

A musicalidade e ritmos embaladores das composições acima citadas ("Romance de Vila do Conde", "Toada de Portalegre", "Fado Português"), característicos embora da poesia de Régio em geral, encontram-se particularmente apurados ou centrados no livro a que pertencem, o *Fado*. Publicado em 1941, nem só cronologicamente joga ao centro da obra de Régio, que explicou com todas as vírgulas: "Bem se enganará quem julgue o *Fado* uma espécie de excepção, ou coisa à parte, nas minhas tentativas poéticas. ... Sempre os heróis do Fado me interessaram. Sempre os infelizes de qualquer categoria ou espécie me atraíram, direi melhor: me seduziram; – o que profundamente se relaciona com o meu próprio destino (ou constituição físico-psicológica) e a doutrina evangélica na sua admirável amplidão. Não sei se já dei a entender que muito me embrenhara nos Evangelhos. Mas só mais tarde, conhecendo Dostoievski, aprofundaria ao ardente contacto desse Mestre genial uma intuição já então minha: a de que, na crise espiritual deste nosso mundo moderno em que todos os mais permanentes princípios morais, religiosos, até estéticos, (independentemente da sua cor) tantas vezes são atropelados ou se representam por letra morta, – ainda é talvez nos desgraçados, nos miseráveis, nos repelidos, nos malfadados, nos ignorados, nestes e não nos felizes superficiais, não nos príncipes de quaisquer poderes, não nos reconhecidos e constituídos *valores sociais* de qualquer ordem, que melhor perdura o eterno germe da redenção do homem; que sobrevive a mais autêntica virtualidade da Graça"[18].

18 José Régio, "Introdução a uma Obra (Posfácio 1969)" *in Poemas de Deus e do Diabo* [(Coimbra, 1925); cito da 7ª edição:] (Porto, "Obras Completas", 1969) – p. 116-117.

Mas: cuidado com (an)estesias de Fado e Graça – não se te enrede a rede nelas, ó leitor! Régio não se terá deixado levar. Em pleno reino de Salazar, escreveu de viva voz: "'O medo é que guarda a vinha', diz-se. Em grande parte, tem sido o medo que tem guardado a actual situação. ... [O] medo ... tolhe ... os impulsos mais generosos ... corrompe e assombra ... a mais clara visão da vida. Pelo medo fica a alma pequenina ... *Encolheu-se* – dizemos nós de quem teve medo de agir. E não há imagem mais justa. Não admira que cultivem o medo (pois até inconscientemente o cultivaram!) todos os regimes autoritários; todos os governos dum partido exclusivo"[19].

Não era homem de se encolher. Com o *Jogo da Cabra Cega,* num certo sentido, passou o próprio (agarrem-se, os desprevenidos) – Eça. Hom'essa!? Claro, não passou *tout court,* ou à justa, ou rés vés Campo d'Ourique – com ou sem chagas de Cristo. Terá passado ao lado, por cima, por baixo, depende das perspectivas – via Camilo, via aqueduto Almada Negreiros, viaduto Mário de Sá-Carneiro... Vi-o passar, pequeno, de gabardine, remexendo os lábios como quem reza baixinho, pareceu-me, farrapos do "Cântico Negro":

> "... desenhar meus pés na areia inexplorada!
> O mais que faço não vale nada".

Parou com guinchar de pneus um Chevrolet branco conduzido por uma mulher vestida cor de fogo:

> – Quer uma boleia para a estrada de Sintra?

Ele sorriu uma recusa delicada, porém firme – e seguiu por seu pé, ligeiro e determinado (lembrou-me o burro com que catava os Cristos) túnel Dostoievski abaixo. Vi isto numa televisão. Modelo americano, alemão, japonês? Não, foi numa dessas que o Bobo falava. Lembram-se?

---

19 José Régio, "O Recurso ao Medo" *in Depoimento contra Depoimento* [publicado pelos "Serviços Centrais da Candidatura" de Norton de Matos, em 1949, o livro incluía também textos de António Sérgio, José de Magalhães, João de Barros, Mário de Azevedo Gomes; transcrito em: Lisboa, *Régio*, pp. 223-26].

UMA AVENTURA INQUIETANTE

JOSÉ RODRIGUES MIGUÉIS E O OFÍCIO DE ESCREVER

MARIA FILIPA PALMA DOS REIS

A primeira edição completa de *Uma Aventura Inquietante* vem a lume sob o signo da viragem e da multiplicidade de visão (ou visões) que será a marca principal da modernidade[1]. Com efeito, corre o ano de 1959, está-se à porta do que vieram a ser os lendários anos sessenta, e o autor de *Uma Aventura...* José Rodrigues Miguéis encontra-se precisamente no país que vai ser um dos palcos fulcrais da grande mudança de mentalidades que já está em processo.

O mundo ocidental já saíra do rescaldo da Guerra de 39-45, e os cânones da moral tradicional tinham ficado irreversivelmente abalados. Em breve se instaurará no Ocidente uma nova moral, um novo olhar. Os novos valores são os da juventude: o pacifismo, a fraternidade, o desmantelar dos preconceitos e o assumir da responsabilidade individual na contestação e na luta contra a injustiça. Mas nada se passará de modo fácil ou completo. Os cinco anos que se seguirão à publicação, em Portugal, a partir dos Estados Unidos, do romance *Uma Aventura Inquietante* ficarão na História como os da eleição do mais jovem de todos os presidentes dos Estados Unidos, John Kennedy (em 1961), dos seus projectos de reformas no campo dos direitos civis, do seu assassinato em 1963. Quase ao mesmo tempo o líder pacifista negro Martin Luther King viria a ganhar o Prémio Nobel da Paz (1962) para vir também a ser assassinado dois anos mais tarde. Por sua vez em Portugal, depois da

1 José Rodrigues Miguéis, *Uma Aventura Inquietante* (1984 5) (1959 1) (Lisboa: Editorial Estampa, 1984). Em todas as referências posteriores neste trabalho esta edição desta obra será designada por *A. I.*.

vitória moral nas eleições de 1958, que teriam acabado com o regime de Salazar, o General Humberto Delgado viria a ser assassinado em 1963.

Enquanto isto, nos Estados Unidos e países desenvolvidos da Europa, desde o pós-guerra progredia a passo rápido a revolução tecnológica; o impacto dos *mass-media*, sobretudo da rádio e da televisão, alargava-se a cada vez maiores audiências, convidadas a consumir toneladas de informação facilmente contraditória. Tal como a Moral colectiva já desde o pós-guerra tendia a dar lugar à "moral=consciência de cada um", também cada vez mais as verdades de um dia se tornariam possíveis de ser negadas pelas verdades do dia seguinte, e as de uns grupos pelas de outros, perante a insegurança e a confusão da maior parte.

Do grau de influência que todos estes factores teriam posteriormente em manifestações humanas como a literatura não nos é dado abalizar, mas alguma seria. O crítico inglês David Lodge comenta sobre a escrita pós-modernista:

> A lot of postmodernist writing implies that experience is just a carpet and that whatever meaningful patterns we discern in it are wholly illusory comforting fictions. The difficulty for the reader of postmodernist writing is not so much a matter of obscurity, which might be cleared up, as of uncertainty, which is endemic.[2]

Mas voltemos atrás, que o ano é ainda só o de 1959, e *Uma Aventura Inquietante* não é um romance pós-modernista. Pelo que esta introdução estaria aqui deslocada se não fosse, por um lado, que os anos sessenta não nasceram no vácuo, e na década anterior se terá sentido sob a forma de inquietação o que mais tarde viria a frutificar e a tornar-se visível; por outro lado, que esta inquietação se lê na estrutura narrativa de *Uma Aventura Inquietante*, como se passa a mostrar.

Um homem de nome Zacarias, que nunca lê jornais e vive arredado dos destinos dos seus semelhantes, encontra um dia uma carteira, que guarda.

---

2 David Lodge, "Modernism, Antimodernism and Postmodernism", in *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth — and Twentieth — Century Literature*, edição brochada, (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982) p. 12.

Como é, ou se considera, um homem honesto, vai, logo que o pode fazer sem grande incómodo, entregá-la à Polícia.

A partir desse momento torna-se vítima de uma *cabala*, de um *complot*, porque a dona da carteira tinha sido assassinada, e os seus assassinos tinham deixado o objecto na rua como isco, para que alguém o recolhesse, e o entregasse ou fosse apanhado com ele – de modo a fazer derivar as investigações da Polícia para uma pista falsa, e incriminar um bode expiatório.

Dado que a fotografia da mulher que estava na carteira andava havia dias em todos os jornais, torna-se evidente que se Zacarias tivesse o hábito de os ler nunca teria sido preso, porque se teria livrado imediatamente do objecto incriminatório. Assim, de um modo geral, a sua indiferença pelo destino dos outros acabou por reverter em desgraça para si mesmo; de um modo mais particular, o seu mal resultou – e note-se aqui a ansiedade latente – de não estar correcta e suficientemente informado.

A partir do momento em que apanha a carteira (no que foi observado pelos assassinos da mulher) tece-se à volta de Zacarias uma teia de indícios acusadores. Aparecem testemunhas afirmando terem visto um homem com os seus sinais passeando com a vítima no dia e local em que viria a ser assassinada. O advogado da vítima diz reconhecê-lo como o amante da mesma, a partir de um retrato que ela um dia lhe teria mostrado. O viúvo da vítima reconhece-lhe a letra em tribunal.

À face da opinião pública e das instituições todos os indícios juntos fazem que se torne uma verdade absoluta que foi Zacarias o assassino. E o seu pasmo, e o seu drama, será não conseguir fazer coincidir aquela verdade pública de culpa com a sua verdade privada de inocência – e, a partir daí, ter de considerar culpável a sua anterior indiferença por discrepâncias desta natureza quando aconteciam fora da sua esfera privada.

> O que o preocupava (...) era pensar que estava em risco a liberdade dum homem, e ninguém parecia prestar-lhe atenção. "No fim de contas, não era eu assim (...)?" Sim, até agora tinha vivido à margem de todos os conflitos, de costas voltadas para o mundo. (...) de que se queixava então? Mas a sua liberdade ameaçada parecia-lhe um símbolo de outros perigos maiores. E que faziam os povos? Anestesiados pelo desporto, os negócios, o cinema, a música "popular", o conforto, a pacatez, ou sim-

> plesmente obcecados pelo imperativo do ganha-pão cotidiano, mostravam-se indiferentes à catástrofe iminente.[3]

Note-se acima a recusa do estatuto de *instalado na vida*, que viria a ser uma marca característica da contestação nos anos sessenta. Seguem-se tempos de prova para o herói, cujo resgate passará pelo assumir da sua quota-parte de responsabilidade pelo bem-estar da sociedade em que está inserido.

Poderia ver-se, portanto, neste romance publicado na íntegra em 1959, uma intenção pedagógica funcionando como porta-voz do que viriam a ser algumas das preocupações mais marcantes dos anos sessenta. Porém tudo se complica. Em primeiro lugar, sociologicamente, o ano de 1959 dos Estados Unidos não é o mesmo que o ano de 1959 de Portugal, em que se estava em pleno regime de Salazar. Depois, nem o 1959 de Portugal nem o dos Estados Unidos poderiam corresponder ao tempo interior de José Rodrigues Miguéis, que tinha recusado viver com as limitações impostas pelo regime do primeiro país, e não pertencia de origem ao segundo. Acresce ainda que, embora tenha sido refeito em 1957 e 1958, o romance *Uma Aventura Inquietante* fora escrito em 1934/35 (portanto, antes da Segunda Grande Guerra) – e fora publicado em folhetins no jornal *O Diabo*, sob o pseudónimo de "Ch. Vander Bosh, hipotético escritor belga" (*A. I.*, 275). Finalmente, para além do tempo da primeira versão escrita do romance, em Portugal, 1934/35, do ano de 1959, em que foi publicado na íntegra, e do tempo interior do autor, que terá sido uma versão híbrida dos outros, será ainda de tomar em conta o tempo e o espaço em que decorre a narrativa, que é um ano diferente de todos os referidos, em Bruxelas.

Uma Aventura Inquietante, trazendo embora, como se pretendeu mostrar nesta introdução, elementos precursores dos valores mais marcantes da filosofia de vida dos anos sessenta, é uma obra acontecida na encruzilhada de vários tempos e de vários espaços – igualmente presa a – e igualmente solta de – qualquer deles. É pedagógica, sem se pretender pedagógica. (No posfácio que intitulou "Começo e Fim de Uma Aventura", afirma José Rodrigues Miguéis em 1958 que com ela "Não tencionava reformar o mundo nem sublevar as almas". Numa edição posterior acrescenta: "Em 1980 nada tenho a acrescentar" (*A.I.*, p. 278). Não é uma obra circunscrita ao exílio, a sua

3 *A. I.*, pp. 207-208.

primeira versão foi produzida em Portugal; não é uma obra de, ou sobre, Portugal, foi reescrita e publicada a partir do exílio. Não está especialmente vinculada a Portugal ou aos Estados Unidos, já que a acção se desenrola em Bruxelas. É uma obra sem amarras, por tantas ter; e sem pretensões também – por isso em posição privilegiada de ser objecto de estudo da controversa questão do que terá sido para José Rodrigues Miguéis o ofício de escrever.

Retomando a questão da crescente consciência da complexidade da realidade que apontámos no princípio, e a consequente noção de que toda a apropriação do real terá de envolver um acto de selecção, que é pessoal, gostaríamos de particularizar dizendo, por exemplo, que a ficha de leitura que alguém faz de uma obra de outrém obedece a um critério de selecção pessoal baseado em afinidades electivas – ou seja, que talvez não seja possível valorizarmos na obra de outros senão aquilo que de alguma forma vem ao encontro do que já tínhamos dentro de nós. Nesta ordem de ideias parece-nos relevante referirmo-nos aqui a algumas notas tipo *ficha de leitura* sobre o assunto "Literatura de Intenções, Sobre a Forma, etc." incluídas no espólio do escritor José Rodrigues Miguéis, das quais consta, a traço largo, o seguinte:

> p. 104 Nemirovich-Danchenko knew that moral purpose must not be expressed in words, but presented with subtle art. It must be overheard, not heard.
>
> p. 110 ... true and complete artists have a double aim. They depict. They also create. On the one hand they depict reality as it spreads itself out before his eyes. On the other hand in the light of the accumulated experience of what is valuable and what is moral in the society in which they live, they aim at changing the "what is" into the "what ought to be" (...)
>
> p. 111 ... And after all, what great literature lacks purpose? Even if the artist endeavours merely to depict things as they are, he cannot escape the charge of being purposeful, though the purpose may be unconsciously felt and unconsciously expressed.
>
> p. 111 ... Good art is indeed always and powerfully purposeful, and more effectual by far for its purpose than cold

> straightforward prose, for it gets beneath the skin ... *It is the form which counts. Form is the artist's weapon for driving* his message home.[4]

Estas notas tomadas pelo punho do autor tornam-se tanto mais reveladoras quanto mais atentarmos em que não contêm nenhuma ideia especialmente original. Para a mente de Miguéis as ter seleccionado não terá talvez havido outra razão que não fosse a ressonância que há entre elas e a postura de Rodrigues Miguéis em relação à sua própria escrita. São, em todo o caso, facilmente ajustáveis ao que é posto em prática no romance de que tratamos.

A *Uma Aventura Inquietante* começa José Rodrigues Miguéis por atribuir duas géneses diferentes; uma é do domínio da experiência e aparece no posfácio do romance:

> Um dia, em Bruxelas (...) ao dobrar uma esquina, achei uma carteira num resto de neve lamacenta. Era perto da uma e eu ia a caminho do almoço. (...) Três dias depois entreguei-a numa esquadra policial do meu bairro, e o olhar de legítima deformação profissional que me atirou o agente de serviço deu-me o primeiro rebate de ficção. É claro que não cheguei a ser preso nem de outro modo incomodado, a não ser pela minha fantasia. Espero que a dona da carteira não tenha sido assassinada.[5]

A outra génese é atribuida ao romance já no domínio da ficção:

> Foi nessa tarde pesada e quente que eu encontrei o Personagem. E digo pesada e quente porque à intempéride, e a ela só, se deve

---

4 *Manuscripts & personal Papers of José Rodrigues Miguéis*: Reel M - 3 - depositados na *John Hay Library de Brown University*, sob custódia de Professor George Monteiro, do *Center for Portuguese and Brasilian Studies* de Brown University. Com o consentimento das Bibliotecas de Brown University foi concedida pelo Sr. Professor George Monteiro autorização de citar dos manuscritos de José Rodrigues Miguéis que nelas estão depositados – autorização que a autora deste trabalho muito agradece.

5 *A. I.*, p. 273.

> o encontro. Estivesse o tempo fresco e leve, e é quase certo, é certo mesmo, que não teríamos travado conhecimento, e a novela que se vai ler, à semelhança de tantas outras histórias autênticas que ficam no esquecimento por falta de intermediário oportuno que delas dê testemunho e fé, nunca teria sido escrita nem publicada.[6]

Não é difícil entrecouvir certo tom de mofa por detrás destas frases, um parodiar do lugar-comum que consiste em introduzir uma ficção narrativa em moldes que impressionem desde o início o leitor com uma forte sensação de verosimilhança – verosimilhança que aqui é anulada pelo uso da palavra "Personagem". Todo o expediente funciona como um aviso: o narrador vestiu o seu fato de Arlequim e o jogo de ilusões vai começar. Para o crítico que tenda a privilegiar a narrativa que se segue enquanto artefacto, e sobre ela discorrer nesses termos, fica o comentário bastante irreverente que imediatamente se segue: "Deixo as considerações filosóficas que o caso possa inspirar aos pensadores da nossa terra, abençoada para a proliferação de filósofos e nabos" (*A. I.*, p. 11). Frase sobremaneira ambígua, a última, pois não fica claro se o "caso" sobre o qual os pensadores da nossa terra poderão vir a fazer considerações filosóficas é o de ser esta uma ficção que desde o início se assume meramente como tal – pela subversão dos cânones da verosimilhança através do uso da palavra "Personagem" – ou se esse "caso" não será antes o existirem "histórias autênticas [subentendendo-se, 'como esta'] que ficam no esquecimento por falta de intermediário" – o que seria um assunto bem mais sério.

Como é típico do Arlequim, o narrador autoral deixa-nos – e deixa-se a si mesmo – numa incerteza assumida. Assim estabelece desde o início a ideia de que a ficção que se segue valerá pelo que for e pelo que contiver, que nada está pré-estabelecido, que a sua liberdade autoral é completa, porque sem pretensões.

No capítulo seguinte – o primeiro do romance propriamente dito – a *voz* transita para um narrador impessoal, que começa por funcionar como *olho de câmara de filmar* que regista o que vê e o transmite, para aos poucos se ir instalando no papel de emissor da perspectiva de Zacarias, ao longo da sua

6 *A. I.*, p. 11.

odisseia. Zacarias, nome um tanto insólito, de alguém a quem podem – e vão – acontecer coisas insólitas. Zacarias – nome bíblico também, porque a sua história poderia no fundo chamar-se "A parábola do homem que só se importava consigo mesmo". Como é costume nas parábolas, também desta se extrai uma *lição*, um *ensinamento*, e nela as personagens desempenham papéis *exemplares* – o que a própria simbologia dos nomes frequentemente sugere: ao verdadeiro assassino da mulher é, por exemplo, atribuído o nome de "Piorkowski". Isto é: o pior de todos, o verdadeiro *mau* – embora Zacarias não fosse também tão perfeito quanto poderia julgar.

Expedientes desta natureza põem à vista, em questões de pormenor, uma atitude que se repete a um nível bem mais profundo da narrativa, consistindo aí em se verter uma matéria séria – uma *intenção*, no sentido que a palavra tem em *literatura de intenções* – no molde que é próprio dos romances e dos filmes policiais: e parodiar com tal mestria os cânones da história policial, conseguir para a *intenção* um invólucro tão sólido e atraente, que o conteúdo acaba parecendo absorvido pelo contentor. Isto é tanto mais surpreendente quanto mais seria de esperar que as referências intertextuais, a denúncia frequente dos lugares comuns da narrativa policial, criassem junto ao leitor um certo efeito de distanciação que diminuisse a sensação de verosimilhança. Ora tal nunca acontece. Pelo contrário, apesar da frequentemente óbvia intenção pedagógica, apesar do molde de história policial escolhido se denunciar a cada passo como jogo ou artefacto, da imagem de *Poirot* sobrevoar vagamente os traços físicos de *Zacarias* e o carácter do ajudante *Rigaux*, apesar de Rigaux, no fim, desvendar o caso *Piorkowska* e expô-lo "com a precisão e a simplicidade do cientista que expõe as suas próprias experiências e conclusões". (*A. I.*, p. 202) – tornando-se assim de repente obviamente parecido com Sherlock Holmes, ou Maigret – e de haver até um *Bogaert* (Bogart), a credibilidade do narrado resiste, o contrato de verosimilhança mantém-se, a acção chega ao leitor com a força da experiência.

É que, como diz Rafael Gomes Filipe, "Miguéis sabe que antes de tudo é preciso interessar o leitor"[7]. No dizer do próprio escritor, "A Ficção (...) é

7 Rafael Gomes Filipe, "A Odisseia do Personagem na Ficção de Miguéis", in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhatan*, ed. Onésimo T. Almeida, Gávea-Brown: Revista Bilingue de Letras e Estudos Luso-Americanos A Bilingual Journal of Portuguese-American Letters and Studies, Vols 3 - 4 (Providence, R. I. Gávea-Brwon, 1984)

antes de tudo espectáculo"[8] – e, poderíamos acrescentar, Miguéis não esquece que o único espectáculo capaz de interessar os seres humanos é a vida. Faz-nos notar Rafael Gomes Filipe que Luís Forjaz Trigueiros definiu Rodrigues Miguéis como "a perseguição da realidade"[9]. E "perseguição da realidade" pode também chamar-se ao percurso de Zacarias em *Uma Aventura Inquietante*. Como *L'étranger* de Camus[10], também este *estranho estrangeiro* ou *estrangeiro estranho* (assim chama Eduardo Lourenço ao próprio Rodrigues Miguéis[11]) vê a vida através da vidraça do seu exílio interior, que é o único verdadeiro exílio. Mas enquanto *Meursault* (que por pouco não é *Meurt Seul* – "Morre Só"), o estrangeiro da narrativa que Camus publicou em 1942, não tem salvação porque se demitiu de compartilhar com os outros a sua humanidade, o percurso de Zacarias foi mais bem sucedido – ou não fosse Zacarias um dos muitos reflexos do próprio Miguéis.

A postura de Miguéis em relação à vida é de avidez; a expressão da preocupação social na sua escrita é uma das formas tomadas pela sua necessidade de imprimir ao material com que trabalha, a experiência, uma ordem que o torne inteligível. Precisa de ordenar para compreender, de compreender para poder possuir. Esse foi também o percurso de Zacarias, que de estrangeiro um pouco estranho se torna cidadão respeitado do país que o acolheu, casado, com família, e até dono de um café-restaurante a que, significativamente, deu o nome de "Au Grand Prix"[12].

Da personagem *Adélia* de *A Escola do Paraíso*[13], Maria Angelina Duarte diz que era caracterizada por "total dedicação à família e ignorância da

---

p. 135.

8 Rafael Gomes Filipe, opus cit.,p. 135, citando José Rodrigues Miguéis, *Onde a Noite se Acaba*, 4ª ed. (Lisboa: Estúdio Cor, 1968), p. 235.

9 Rafael Gomes Filipe, opus cit., citando Luís Forjaz Trigueiros, *Novas Perspectivas*, 4ª ed. (Lisboa: União Gráfica, 1969) p. 48.

10 Albert Camus, *L'Étranger* (Paris: Editions Galimard, 1942).

11 Eduardo Lourenço, "As Marcas do Exílio no Discurso de Rodrigues Miguéis", in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhatan*, p. 39.

12 *A. I.*, 267.

13 José Rodrigues Miguéis, *A Escola do Paraíso* (Lisboa: Estúdios Cor, 1960).

realidade política"[14]. À ignorância da realidade política poderia acrescentar-se no caso de *Claire Heymans* de *Uma Aventura Inquietante*, a ignorância de, na verdade, quase tudo. E no entanto, no percurso de Zacarias, Claire Haymans será o espaço onde acontece a solidariedade, a reconciliação do herói com a vida e com os outros.

Quando, depois do enigma policial resolvido, o detective Rigaux dá conta dos seus planos para o futuro, dizendo "A minha vocação foi sempre a biologia. Vou dedicar-me à genética." *(A. I.* p. 252) – Claire Heymans responderá de pura ignorância: "A quem?". *(A. I.* p. 252)

Esta resposta, revoltante para ouvidos feministas, é ao mesmo tempo inadvertidamente sábia, pois nela o *que* da genética (conotada com *impulso vital humano*, *subsistência da espécie*, etc.) é promovido a um *quem*, personificado, portanto. E, bem vistas as coisas, que há de mais poderoso que a vida, e a que mais valha a pena um homem dedicar-se? Por outro lado, poderia a sabedoria instintiva de *Claire* admitir que alguém quisesse dedicar-se a algo que não fosse uma pessoa, ou pessoas? Esta foi a aposta de Miguéis, que, às diversas formulações do *porquê* e do *para quê* da sua escrita, foi dando várias respostas, mais ou menos conciliáveis, para no fim comentar no seu diário pessoal: "O autor destas linhas não vê que a literatura possa fazer revoluções sociais, políticas ou outras, nem mesmo literárias, mas apenas a das confusões (17/Dez/79)"[15]. Das confusões, ou, àparte o desânimo pontual, a revolução da complexidade da experiência, que Miguéis não tinha podido equacionar na sua totalidade.

E prestes a terminar a sua vida física e a sua vida de escritor, Rodrigues Miguéis deixaria num seu diário a pergunta com que provavelmente terá entrado, e saído, dela – a pergunta que terá presidido à aventura inquietante de toda a sua escrita: **"Que fazemos nós aqui?"** (Começos de Março de 1980)[16].

---

14 Maria Angelina Duarte, "José Rodrigues Miguéis and His Women", in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhatan*, p. 109.

15 (Selecção de) Maria de Sousa, "Páginas de um Diário de J. R. Miguéis", in *José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhatan*, p. 196.

16 Id Ibid. Ênfase gráfica da autora do trabalho

A SIMBOLOGIA DA TERRA E DA ÁGUA EM *A SELVA* DE FERREIRA DE CASTRO

MARIA LUÍSA M. J. TEIXEIRA COELHO

> "E silêncio. Um silêncio de boca enorme que se abrira para soltar grito pânico e ficara muda e estarrecida para toda a eternidade. Se Firmino suspendesse o remo, o igapó pareceria uma fantástica necrópole de sereias e tritões." (134)

Oferecem-se-nos hoje como premonitórios estes sinais que precedem no tempo a presente, sistemática e galopante destruição da Amazónia, sentida como a tragédia mais gritante deste fim de século. "A Selva" de Ferreira de Castro surge-nos assim fisicamente tão próxima e provocante e simultaneamente tão misteriosa e simbólica que nos impele a uma navegação pelos líquidos corredores que a percorrem e que desaguam em rios que correm, fatalmente, para o olvido do mar, matéria prima de onde tudo provém e para onde tudo está condenado a regressar. É objectivo desta reflexão contribuir para uma leitura da recepção dos elementos simbólicos – a terra e a água – no domínio de uma estratégia de redescoberta do tempo intertextual, ultrapassando o tempo do enunciado e da enunciação e mergulhando no tempo psicológico e histórico-cultural do leitor.

Todo o mistério começa com a separação compulsiva do neófito. Alberto, o sujeito da narração, tem de abandonar a família e partir. Durante esta ausência forçada – que se vai arrastar pelo tempo de uma iniciação – ele vai ser submetido aos rituais da passagem da adolescência à maturidade. Inaugura-se assim um ritual de iniciação que tem como ponto de partida um cais, lugar tanto de partir como de chegar, que prefigura já aqui a saudade da

infância perdida e a sedução do desconhecido, e nesse cais Alberto deve, para poder empreender a viagem, pagar o lugar de um outro ele, para simbolicamente partir à procura de ele, outro.

Fica assim, a partir deste momento exposto a uma série de provas iniciáticas que o vão levar a defrontar o medo, o sofrimento, o encantamento e que o vão obrigar a assumir uma nova postura que é própria do modelo aceite como válido e que é ao mesmo tempo acompanhada pela revelação, quase simultânea, do sagrado, da morte e da sexualidade.

O leitor que aceita o convite de se deixar penetrar por esta experiência envolve-se numa cerimónia iniciática que vai ter lugar no coração da selva, junto ao rio – é à beira-rio que o sujeito contempla a vida – e esse rio é o Amazonas que simboliza as forças psíquicas estelares que flutuam nos espaços celestes em redor do Paraíso dos deuses para o guardarem e para protegerem as suas fronteiras. Estas águas deusas, guardiãs do Paraíso, é exactamente esse o nome dado ao lugar para onde o leitor se dirige, são seres que perturbam, que se dão e que se recusam, que salvam e que matam. Toda a iniciação para a vida se vai tecer à volta da dualidade simbólica que estes dois elementos – a terra e a água – assumem, como elementos paradigmáticos de toda uma visão referencial da vida e que vão conduzir ao reconhecimento de que uma coisa pode ser simultaneamente a coisa contrária, de que a realidade é captada em dois sentidos contrários e coexistentes, espelhados em tudo e em todos com que vai ter de interaccionar.

Esta sincronidade de existências expressa no símbolo da terra e da água é apresentada na obra através de longos capítulos narrativos onde o tempo da enunciação é extenso, e em que o tempo do enunciado se resume a poucas marcas porque a história em si não resulta do desenrolar dos acontecimentos mas do peso que a descrição dos elementos chave determina no avanço da narrativa.

O leitor é convidado a tirar gozo dessa descrição, a preencher os vazios do texto e a entrar no espaço do depois-da-obra.

Ao deixar-se apenas levar pelo gozo da descrição o leitor está a fazer aquilo a que se poderá chamar uma leitura "ingénua", é arrastado pela sua relação libidinal com o texto, num tempo de prazer sensorial em que se embarcará num navio para descer o rio e se deixará penetrar pelo terror e pela atração que se desprende do texto na descrição da exuberância da água e da terra

e dos mistérios que elas guardam. Esta dicotomia prazer/desprazer provocada pela dualidade simbólica dos elementos chave é que proporciona ao leitor a compreensão da sua própria duplicidade enquanto participante activo, e no momento em que ele começa a tomar consciência do seu sentir em relação ao texto e a analisar os porquês dos sentimentos fruídos, surge um primeiro momento de conflito e em seguida uma fase de construção. Como é que se processa essa construção? O leitor posto perante o prazer/desprazer sentido face à polissemia dos signos apresentados atribui-lhes determinadas propriedades. Tendo sido colocado face a uma realidade sobrenatural de que ele experimenta a força, a autonomia, a incomensuralidade desta *terra-mistério*

> "Dir-se-ia que a selva, como uma fera, aguardava há muitos milhares de anos a chegada de maravilhosa e incognoscível presa." (98)
> "A terra ia crescendo e a mata fechando-se cada vez mais" (78)
> "...assustava com o seu segredo, com o seu mistério flutuante e as suas eternas sombras..." (108)

Começa então a preencher os vazios sentidos no texto cumprindo uma tarefa pessoal e subjectiva de reconstrução dos elementos não ditos, apelando para todas as suas referências culturais. Encerra-se na cabana iniciática, que simboliza o ventre materno, em plena selva, e sente nesta simbologia do regresso ao ventre materno uma valência cosmológica – é o mundo inteiro que com ele regressa simbolicamente à noite cósmica para poder ser regenerado. E com toda a sua ambivalência, esta selva, encarna também o arquético da fecundidade, da criação exaustiva, varrida pelo vento, respiração do mundo, *terra-mãe*

> "Toda a terra se arrepiava, voavam milhões de folhas desprendidas." (174)
> "...a selva cada vez arfava mais, rangia por toda a parte..." (175)
> "Era fantástica e alucinante no sinistro ulular, a que só punha pausa o estampido do trovão, abalando toda a terra." (175)

E esta penetração, este acto de hierogamia é um acto de criação do Universo e da própria vida, em que as árvores desempenham um papel primordial como

percurso entre o espaço celeste e a terra, como uma ponte mística entre o sobrenatural e o natural ou melhor entre o representado e aquilo a que alude esta *terra-fêmea*

> "Depois, de algures, reboando com secura, chegava o alarido forte de grande tronco rachado de alto a baixo pelo raio, num estralejamento brutal..."(175)

E este real com tonalidades de irreal onde as cavernas e os labirintos se acumulam como teatro de iniciações, também eles equivalem a um regresso místico à mãe, *terra-útero*

> "...procurava descobrir a volta da estrada (...). Mas, na constante semelhança do que ia vendo, todas as curvas dir-se-iam pequenas e de caminho que vai para longe, jamais se fechando sobre o ponto de partida." (115)
> "...toda a estrada dá uma volta e vem ter ao mesmo sítio" (112)

Mas a lua transfigura a selva, é ela que fia o tempo e tece as existências humanas, desaparecendo periodicamente, morre para renascer. O simbolismo lunar sublinha mais uma vez que a morte iniciática, é a condição primeira para toda a regeneração desta *terra-lua*

> "... na noite enluarada, os olhos tomavam por sombra o que era tronco e por água os reflexos lunares."
> "O luar descia, peneirando-se por entre a folhagem adormecida (...) cobrindo de jóias extravagantes os troncos e os seus rebentos"
> "E sempre, sempre, a miragem deslumbrante da floresta copulada pela luz da quimera." (133)

E a noite e a lua e a união entre o céu e a terra provocam uma aproximação simbólica da mulher numa assimilação à terra, *terra-desejo*

> "faziam-no pensar em lábios carnudos de mulher, teimavam em sugerir-lhe orgãos secretos femininos" (171)
> "Fiapos e limos secos pareciam agora tranças de oiro, que

> sílfides fugidias tivessem deixado presas no arvoredo. (...)... viu (...) mãos invisíveis irem modelando um corpo feminino, esbelto e nu. E agora os olhos dele transportavam adormecida mulher, que uma nesga de luar envolvia cariciosamente , como um véu diáfano." (137)

E esta terra é percorrida pelo rio, água correndo, que simboliza o escorrer do tempo e que vai desembocar no mar, no encontro do individual com o absoluto, o rio como metáfora da morte, *rio-morte*

> "... estradas líquidas que cortavam a selva imensa..." (35)
> "... navegação feita em túnel destinado à barca de Caronte (129)

A terra inundada pelas chuvas que enchem o rio com uma força perpetuamente rejuvenescente, *rio-imortalidade*

> "A água morta... presa... durante o Verão, ressuscitava, movimenta-se novamente, perdendo a sua cor de limo negro, ao contacto com a outra, que vinha ligar-se a ela expandir-se por toda a parte."

O rio que dá vida às terras por onde passa, mas que também as pode devastar, o rio que é caminho, ponte de ligação entre sítios longíquos, mas que é difícil de atravessar, transporta águas diferentes, *rio-vida*

> "A água negra tornara-se senda de oiro onde a ramaria desenhava vultos estranhos e alucinantes" (133)

O rio vivo, existência real dos deuses na terra, tanto sobre eles como sobre o leitor, o eterno fogo pesa. Seguindo a inclinação do chão, o fado, corre para desembocar no mar, na morte, aonde, onde e quando decidem as Parcas. Teme-se o destino, melhor seria não ter consciência da sua existência, tal como o rio que não tem medo, nem pavor, é calmo, o rio lava, *rio-purificação*

> "... despia-se à beira do rio e atirava-se à água. O banho era o poder moderador." (155)

Rio da Morte, rio Madeira, abismo líquido, espelho de ecos que nos devolvem enunciados de outros que se fazem ouvir pela selva através da água que corre e da terra que treme, e cuja linguagem simbólica assume aqui um papel de intercâmbio de vozes que são transmitidas, reproduzidas, recriadas, e que vão acabar por se introduzir no próprio fluir comunicativo alterando comportamentos.

Fiquemos atentos aos ecos do silêncio amazónico que nos diz que

> "A selva parecia querer castigar aquele que ousava violar o seu mistério" (79)

BIBLIOGRAFIA

Bachelard, Gaston — *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1988.

Bachelard, Gaston — *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1989.

Benoist, Luc — *Signes, Symboles et Mythes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.

Barthes, Roland — *O prazer do texto*, Edições 70, Lisboa, 1980.

Eco, Umberto — *Leitura do texto literário*, Presença, Lisboa, 1983.

Eco, Umberto — *Sobre os espelhos e outros ensaios*, Difel, Lisboa, 1989.

Eliade, Mircea — *Mythes, rêves et mystéres*, Gallimard, Paris, 1989.

Ferreira de Castro — *A Selva*, 36ª Edição, Guimarães Editores, 1986.

Prado Coelho, Eduardo — *Os universos da crítica*, Edições 70, Lisboa, 1982.

Todorov, Tzvetan — *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1985.

A ORALIDADE DA FICÇÃO: CARDOSO PIRES, SARAMAGO, OLGA GONÇALVES, MÁRIO DE CARVALHO

FERNANDO VENÂNCIO

Principiemos por duas citações, retiradas de dois romances portugueses. A primeira passagem:

> *Ouvia-se contar histórias enternecedoras, a par de outras de aterrar. Por exemplo, lembram-se da Adelina, a filha do feitor dos Olivais? Pois a rapariga, que até era bem jeitosa, casou por procuração e lá seguiu com a foto do marido para o reconhecer no cais de desembarque; e não encontrou ninguém que se assemelhasse ao retrato, ninguém a quem se pudesse dirigir e perguntar: "É consigo que vou viver o resto da minha vida?" A Adelina, veio a saber-se por portas travessas, que essas coisas transpiram sempre, as más notícias têm asas, afinal tinha casado com um preto, ainda por cima aleijado, que é no que dá esses casamentos por correspondência.*

O segundo trecho:

> *— A sua "indecisão" faz a minha tortura. Creia em mim. Confie em mim, peço-lhe. Porque me repele, porque se não confia? Que interesse pode ter em prolongar o meu sofrimento? Que receia de mim? Diga-mo com franqueza... Nunca me julguei assim... desvalido, assim amesquinhado...*
> *— Sabe... tenho medo de acreditar – confessou constrangida. – É tão... perigoso hoje confiar nos homens! Se soubesse como*

eu sei! Quantas coisas sei! Cada vez as suas falsidades se manifestam mais. Eu bem desejaria pensar diferentemente, confiar mesmo em si, mas... surgem obstáculos.

Esta última passagem encontra-se em **Sedução** de José Marmelo e Silva. A primeira foi retirada do romance de Ângela Caires **Daqui em diante só há dragões**, de 1988.

O texto de Ângela Caires é um excerto de uma **narração**. É portanto o narrador que tem a palavra. Mas reparou-se, com certeza, na frescura, na agilidade da linguagem. Em contraste, está aquele penoso trecho de **diálogo** de Marmelo e Silva. Foi de propósito que tomei este último exemplo, visto **Sedução** ter sido, no seu tempo (o livro saiu em 1937, e foi refundido em 1948), saudado como inovador na linguagem, em particular (como sublinha Arnaldo Saraiva, num estudo de 1972) no que se refere à reprodução da fala.

Estamos aqui perante um aspecto curioso da prosa de ficção. Com efeito, um texto **narrativo** pode apresentar a desenvoltura da comunicação directa, enquanto que um texto com estatuto **oral** acaba por falhar a nível comunicativo.

Nem Ângela Caires nem Marmelo e Silva (dois, de resto, interessantíssimos ficcionistas) fazem parte do grupo de autores que nos irão ocupar aqui nesta apreciação do que se passa, em termos de oralidade, na nossa prosa de ficção. Mas citei-os para sublinhar a latitude do tema em questão.

*

Façamos uma primeira ronda de reconhecimento.

No último livro de José Cardoso Pires, **A República dos Corvos**, (1988) lemos a seguinte passagem: *Dão-se muito bem, sempre se deram muito bem um com o outro. Dum modo geral a galinheira recebe-o com um sorriso e muda logo para o trágico, levando a mão ao peito e voltando os olhos para o céu: "Sabes, vizinho, este meu coração..." Com isto quer dizer muita coisa, o Corvo sabe. Angina de peito, tonturas, medicações. O Corvo sabe. Faltas de ar, também. Um dois três mate, um dois três laça, ultimamente as faltas de ar têm sido constantes, e a infeliz balança no cadeirão verdadeiramente angustiada* (p. 11).

Sublinhe-se, antes de mais, o que chamarei o 'descosido' da narração.

Esta procede não tanto por sucessões lógicas, como principalmente por 'acumulações' da informação. Por exemplo: *Dão-se muito bem, sempre se deram muito bem um com o outro.* Em seguida: *Angina de peito, tonturas, medicações,* frase esta que prossegue – saltando por cima duma intermédia – com *Faltas de ar, também.* E é necessário voltar a saltar por cima de um membro de frase para encontrar ainda este adiamento: *ultimamente as faltas de ar têm sido constantes.* Não há aqui rasto de subordinação, e a própria coordenação é escassíssima. São características da expressão oral, aqui utilizadas em plena narração.

Um exemplo de outro tipo. Ouvimos agora a fala de uma personagem, o rei Afonso Henriques, na **História do Cerco de Lisboa** (1989), de José Saramago. Diz o rei, a certa altura, dirigindo-se aos Cruzados: (...) *Ainda por cima tivemos a pouca sorte de nos terem cabido estes mouros, gente de escassa riqueza, se vamos a comparar com Granada e Sevilha, por isso mais vale tirá-los daqui duma vez para sempre, e neste ponto é que se levanta a questão, um problema, que passo a submeter ao vosso critério, e que é o seguinte. A bem dizer, a nós o que nos convinha era uma ajuda assim para o gratuito, isto é, vocês ficavam aqui um tempo, a ajudar, quando isto acabasse contentavam-se com uma remuneração simbólica e seguiam para os Lugares Santos, que lá, sim, seriam pagos e repagos (...)* (p. 139). É uma linguagem abertamente 'descuidada' (e ver estes dizeres na boca do Fundador é só um dos lados picantes da questão). Repare-se nos chavões *ainda por cima; se vamos a comparar; mais vale; a bem dizer.* Repare-se igualmente no impreciso de expressões tais como *tirá-los daqui duma vez para sempre; neste ponto é que se levanta uma questão; uma ajuda assim para o gratuito; quando isto acabasse.* Sobre a 'autenticidade' de tal linguagem não sobrarão dúvidas. Ela é banal, é quase ordinária, mas, como anotação, exacta.

Um terceiro exemplo, retirado de **Armandina e Luciano, o traficante de canários** (1988), de Olga Gonçalves. A protagonista, também narradora, empregada em casa de patrões ricos, está deitada, atenta aos ruídos que lhe chegam da sala. Diz para consigo: *O Miguel até gostaria que lhe segurasse o presunto para o cortar, queira Deus que não se aleije. Alguma vez ele dá com a faca maior, a que está na gaveta da esquerda, que é mesmo boa para tirar lascas fininhas, alguma vez a encontra se não sou eu a dar-lha? E até pode ser que esta noite consiga, estão lá os outros, por mim não*

chamou. Não chamou, e estou em crer que não chamará, com os amigos deve parecer-lhe mal. Com os amigos não precisa da criada, não precisa de mim nestas pândegas (p. 103). Reencontramos, neste monólogo interior, um princípio de construção que já apreciámos, mas aqui mais patente ainda: o pensamento desenvolveu-se 'por acumulação', recorrendo a um mínimo de coordenação e a uma subordinação implícita. Talvez mais interessante ainda: a informação recebeu um tratamento repetitivo, em que o avanço se vê constantemente 'travado'.

O quarto autor que aqui se destacará é Mário de Carvalho. Tal como nos três casos anteriores, cita-se da última obra publicada. Neste caso, **Os Alferes** (1989). Tem a palavra o major, que se dirige ora a um sargento ora a um alferes: — *Sempre as escalas, as putas das escalas... Eu assino, pá, mas é à sua responsabilidade (ó alferes, sente-se homem!), tá a perceber, ó nosso primeiro, se houver alguma bronca eu lixo-o, hã? (e o alferes, quer café? Há para aí café...) Pronto, mais uma ! Agora não me apareça antes do fim do mês que eu não assino mais essas merdas (e o alferes, satisfeito, cá no batalhão?). Adeuzinho, pá!* (p. 15). É impossível não atentar na carga 'teatral' deste trecho. A linguagem caracteriza perfeitamente o diferente estatuto dos interlocutores do major. Ao sargento, destina ele a ordinarice, ao alferes uma solidariedade mais ou menos displicente.

*

Antes de prosseguirmos, algumas considerações de ordem metodológica.

Em primeiro lugar: esta apreciação não ultrapassa o âmbito da **prosa de ficção actual**. A oralidade, sabemo-lo, é tudo menos um fenómeno recente. (E importa sublinhar que a nossa atenção não se confina ao 'diálogo', estendendo-se, antes, ao conjunto da narração). Sabemos, igualmente, quantas marcas orais há em muita da nossa narrativa. Pense-se em Fernão Lopes ou em Fernão Mendes Pinto. Importante é, também, a redescoberta da oralidade, que se opera em pleno século XIX com as **Viagens na minha terra**. A sempre decantada frescura deste livro tem a ver exactamente com isso. Outro ponto de interesse: quando Castilho ou Camilo insistem na 'vernaculidade', o que o mais das vezes têm em mente é a 'fala autêntica' da província. A partir

desse momento, opõem-se a **oralidade citadina** de Garrett (e mais tarde de Eça) à **oralidade rural** de Castilho e de Camilo. Mas, por autêntica que seja, esta última já não é a dos seus leitores, acabando por ser lida por eles como 'escrita'. Ela transformou-se para eles numa linguagem sisuda, bem comportada. Em contrapartida (e voltaremos a este ponto), quando a 'oralidade do leitor' penetra na narração, ela vai adquirir um irresistível efeito lúdico. Será este o caso de Almada, com a sua escrita *naïve* (sobretudo em **Nome de guerra**). Será o caso, também, de Mário-Henrique Leiria.

Outro ponto. Deixam-se aqui de parte considerações sobre a oralidade na **poesia**, no **teatro** e na **não-ficção**, mesmo que dos autores aqui considerados. No que à poesia se refere, já houve quem assinalasse o reencontro por parte da poesia dos nossos dias com "um tom de linguagem oral". (Vd. Fernando Pinto do Amaral, **'O regresso ao sentido'**, in **Um século de poesia**, p. 161). Mas uma investigação sobre a oralidade na poesia poderia iniciar-se já por Sena, por O'Neill, Cesariny ou Fernando Assis Pacheco.

Quanto à não-ficção, já tive oportunidade (in **JL**, nr. 381 de 24.10.89) de assinalar a penetração, também nela, de uma oralidade, com destaque para a escrita colunística de Clara Pinto Correia nas **Histórias Naturais** e para o estilo-da-casa de um jornal como o **Independente**.

*

Retomemos os nossos quatro autores.

A técnica de 'oralizar' a narração é particularmente curiosa em Cardoso Pires. Um exemplo mínimo, para começar. O narrador em **Alexandra Alpha** diz: *Quando a sobrinha chegasse, não teria voz para a receber. Como não teve* (p. 412). Em vez de utilizar um registo escrito, e dizer *'E de facto não teve voz'*, o narrador recorre a uma sintaxe oralizante e diz: *Como não teve.*

Um dos aspectos mais conseguidos da oralidade em Cardoso Pires é a fusão (a quase 'confusão') do que seja 'narração' e do que seja 'discurso indirecto livre'. Este como que é diluído naquela. Alguns exemplos.

> *Elias (...) parece aborrecido com a presença do chefe da secretaria, não está a ver muito bem o papel daquele*

> ***mangas** numa reunião de polícias, a não ser para apor o carimbo e **ir besourar** aos ouvidos do directos. Otero, inspector de homicídios, faz uma introdução acerca do homo politicus, **se assim se pode exprimir. Se não pode, pior para os outros, ele exprime-se*** (Balada da Praia dos Cães, p. 138).
>
> *(Recorda Elias:) Diz-se que o primeiro exemplar (...) teria chegado à Pide (...) por mão dum tipógrafo arrependido. **Diz-se. Estas coisas nunca se provam. Era o que faltava*** (ib., p. 184).
>
> *Proibir de voar, foi a sentença da polícia benemérita. E já que lhe cortavam as asas, tiravam-lhe o passaporte, **que não era preciso para coisa nenhuma*** (Alexandra Alpha, p. 190).

Estamos, aqui, a um passo duma pura e simples 'intervenção' do narrador. Nos últimos três exemplos, ainda havia o álibi da instância pensante ou discursante. Mas em muitos outros casos, já esse álibi não existe. Assim, damos, em plena narração, com ditos como estes, respigados da Balada: ***Quando lá lhe lembrava; É uma arte, então não é; O major, que tinha cá uns pulmões** de leão; **Mas o cavalheiro nem isso; Até aí chega o Roque**; porque, lá está, nem neste calabouço a deixam em paz.*

Mais dois curtos exemplos, se possível mais claros ainda. *Subiram ao miradouro de Santa Luzia. **Bonito, deixemo-nos de coisas*** (Alexandra Alpha, p. 119). *Ninguém diria, O Sebastião Opus Night a ir-se abaixo como um aprendiz de meias doses. Mas ia, **a verdade é para se dizer*** (ib., p. 396).

Como é do geral conhecimento, a intervenção do narrador no corpo do relato, constitui, em José Saramago, quase uma imagem de marca. Ele próprio se encarrega de fazer referências à *voz desconhecida* que costuma entrar-lhe pela narração adentro, e que, a certa altura do **Memorial do Convento** dizia (cito de memória): *Ópera só há em Lisboa. Para o cinema ainda faltam duzentos anos. Como o tempo custa a passar.* Já não se trata aqui apenas de um narrador omnisciente. É autenticamente um narrador intrometido. Sem dúvida: Camilo também o era. Mas esse intervinha na

primeira pessoa. Saramago tem outros refinamentos.

Na **História do Cerco de Lisboa**, damos como ditos deste género: *É a poeira do tempo, e está tudo dito; Por muito favor, três anos antes [o papa] lhe deu o tratamento de dux, e vai com sorte; Tomou a palavra para dar as boas-vindas aos comissários, em latim as deu, claro está, que não ficam piores que as outras; Lançando ao desprezo o reles Guilhão, que de nome vai realmente bem servido; A senhora Maria foi à janela espreitar, depois voltou para dentro, tornou a ligar a televisão, tinha perdido nem cinco minutos da telenovela, que é isso.*

É impossível não reparar no teor atrevido, gozão, irreverente, por vezes provocador, ordinarão, mesmo, destes apartes do narrador, tanto em Saramago como em Cardoso Pires. Tudo se passa como se recursos tipicamente orais dessem expressão a uma 'atitude de autor' onde a fé na instância 'narrador' acabou. É uma hipótese.

Facto é que, nesses contextos interventores, o bolcio oral se torna, em Saramago, mais insistente. Veja-se o seguinte exemplo:

> *Chamam-lhe menina Sara desde sempre, ficou assim, apesar de ter casado e enviuvado, há pessoas com muita sorte, mulheres, evidentemente, que os homens, no geral, pouco tempo tiveram para ser meninos, e alguns não o foram nunca, como se sabe e escreveu, e outros ficaram assim para sempre mas não se atrevem a dizê-lo* (História, p. 168).

*

Em Olga Gonçalves, vamos encontrar 'a oralidade em estado puro', e isso desde **A floresta em Bremerhaven**, de 1975, até **Armandina e Luciano**, de 1988. Tecnicamente falando, tudo é discurso directo nos livros mais extensos de Olga, o que permite efeitos curiosos. Veja-se a seguinte passagem, em que no discurso directo da narradora-protagonista se vem incrustar um discurso directo segundo e, mesmo, um discurso indirecto, sem sinalização gráfica que os delimite.

[discurso directo primeiro] *E voltei lá a entrar com as rodelas de limão na tacita. Acabaram por não as querer,* [discurso indirecto] *que não valia a pena,* [discurso directo segundo] *mas deixe ficar, deixe, ficam aqui,* [discurso directo primeiro] *cheios de caprichos.*

Um ponto alto deste virtuosismo, atinge-o Olga Gonçalves em **Este verão o emigrante là-bas**. Teremos de limitar-nos aqui a um trecho curto, embora o seu conseguimento merecesse ser pormenorizado. Nele relata um homem a sua saída de Portugal a uma personagem silenciosa (que se sabe coincidir com a narradora). Aqui e ali ele interrompe o relato, a fim de dirigir-se à própria esposa, que igualmente não ouvimos, mas cuja intervenção é deduzível da fala do mesmo homem.

> *Eu? Vim a salto. Foi a salto, foi. Dei mil escudos para me passarem em Vilar Formoso. Uma viuvinha. Foi um homem que falou comigo antes de eu me avistar com ela. Oh, mulher, sei lá agora se nunca te disse que ela era viúva, que me importa a mim que fosse, era mulher que sabia o ambiente da fronteira. Que tive de gramar um dia inteiro para as autoridades espanholas me darem o salvo-conduto. Até foi ela que me arranjou aonde eu dormir. Também não te contei isso? E teve alguma dúvida? Ele um homem tem de contar as passadas todas que dá? Ficaste agora a saber, pronto. Não, minha senhora, não estou a arreliar-me, ela é que já está a engendrar lá coisas, ela tem a mania que é fina. Tens, tens, não te lembra a cena que fizeste ainda há pouco com a do dezanove por eu ficar um bocado à taramela quando lhe fui saber da pomada prò cão? Fizeste. E sabendo tu que fui sempre um homem limpo, um homem de vergonha. A rapariguita é amiga de rir, o homem dela teve de ir fora, a outra obra, fui ajudá-la a tratar do animal. Vai ela ofereceu-me um copo de vinho americano, de uva moranga, são também dos nossos sítios, por sinal, uma boa pinga. E quem é que começou a falar? Não, mas já estavas a dizer que nunca te disse que a outra que era viúva* (**Este verão**, pp. 108-109).

São várias, são muitas as estratégias que cooperam no 'efeito de

autenticidade'. Queria pôr aqui em destaque uma, a que chamarei 'informação modificada'. Trata-se da repetição do já afirmado, quer por variação mínima, quer por uma insistência, quer — em casos mais complexos — por uma matização do conteúdo.

No texto anterior, encontrava-se uma ilustração relativamente simples dessa modificação: *Vim a salto. **Foi a salto, foi.*** Alguns exemplos mais em Olga Gonçalves: *Ela lê e escreve, ensinaram-lhe de tudo no asilo, mas não a mandaram ao exame, **não fez os exames**, de que valeu? Pensaram mal, **foi mal pensado*** (**Este verão**, p. 80). *Enganou-me bem enganada, **isso é que ela me enganou*** (**Armandina**, p. 121). *Lá em casa quem resolve sou eu, e ela segue. Contente!, porque não? **Porque não havia ela de estar contente** se segue a minha vontade?* (**Este verão**, p. 175).

Quase sempre é possível decompor este processo nas seguintes duas fases: um 'núcleo' inicial e o seu 'desenvolvimento'. O processo é razoavelmente comum nos autores que temos vindo a abordar. Ele é frequente em José Cardoso Pires e em Olga Gonçalves, frequentíssimo em Mário de Carvalho.

Alguns exemplos de Cardoso Pires, recolhidos na **Balada da Praia dos Cães**: *Mena suspira. Espantoso. Abana a cabeça, vencida. **Verdadeiramente espantoso*** (p. 130). *Admiro-me, Fontenova. **Palavra que me admiro*** (p. 135). *E se por exemplo, Covas, **se por exemplo** (...) eu lhe dissesse (...)* (p. 176). *Você no fundo tem uma esperança, você **lá muito no fundo** ainda acredita que o gajo se vai escapar* (p. 193).

Vejamos só mais um caso, que pode considerar-se espectacular, deste efeito de real. Encontra-se novamente em **Este verão o emigrante là-bas** e reproduz a fala, em francês, de um contínuo de museu. Repare-se na sucessão de núcleos, seguidos do respectivo desenvolvimento.

> *Estou apoiada ao tampo de vidro de uma peça de mobiliário. Attention, madame. Là vous pouvez voir des lettres de Monsieur Monet. Lisez, lisez, se elles vous intérèssent.* [núcleo] *Cent ans!* [desenvolvimento] *Écrites il y a une centaine d'années!* [núcleo] *Il demande de l'argent, vous vous rendez compte,* [desenvolvimento] *un tel homme, que doit demander des sous!* [núcleo] *Et un artiste,* [desenvolvimento] *un vrai artiste!* (pp. 114-115).

*

Já se sublinhou atrás a mestria do discurso directo em Mário de Carvalho. Dos quatro autores de que nos ocupamos, é ele quem maior domínio demonstra na autenticidade do diálogo. Enquanto que em José Cardoso Pires se observa uma quase osmose da narração e da fala directa, por acção do discurso indirecto livre; que em José Saramago essa osmose se opera pela presença dominadora de um narrador exterior à acção; e que em Olga Gonçalves o discurso directo preenche, ele próprio, o campo de visão — Mário de Carvalho só raramente abandona a tradicional incomunicabilidade dos dois âmbitos (narração e discurso directo), mesmo no caso de um narrador participante da acção. Só muito de longe em longe as marcas orais transbordam para a narração. (Exemplo: *Afinal não era tão mau como isso, ir sozinho por ali fora. Passarinhos pipilavam nas árvores, eu era jovem, e* ***essas coisas todas...*** (Os Alferes, p. 18).

Dissemos que a estratégia oral que se denominou 'informação modificada' era em Mário de Carvalho bastante frequente. Mais, porém, do que a quantidade, é patente a expressividade que ele arranca a esse recurso. Alguns exemplos, extraídos de **Os Alferes**: *Olhe, tem aí os planos,* ***não se esqueça dos planos*** (pp. 16-17). *Deixou cair o punho fechado no tampo, com estrondo: — Sacanas!* ***Refinadíssimos sacanas!*** (p. 31) *E as cavalariças do nosso coronel?* ***Vocês resolvem o problema das cavalariças?*** (p. 35). *Tinham ganas de matar, era o que era.* ***Tinham necessidades de matar*** (p. 73).

Noutra obra, **E se tivesse a bondade de me dizer porquê?** (escrita de parceria com Clara Pinto Correia, livro – seja dito – de uma certa indigência), encontra-se grande número de exemplos da mesma estratégia oral. Alguns mais particularmente felizes: *Pois disse que estava farto das baboseiras de académicos compendiosos. Estás a ver?* ***Chamou compendiosos aos nossos académicos*** (p. 23). *É capaz de ser daquela cúpula.* ***Da porcaria daquela cúpula*** (p. 38). *Não tentei? Olha não tentei...* (p. 116). Houve momentos em que me perguntei porque não escreveria Mário de Carvalho teatro, o mesmo valendo evidentemente para Olga Gonçalves. Mas acabei por dar-me conta de que a escrita de ambos é, a seu modo, literatura

'dramática'.

*

Algumas noções terão de ficar aqui menos definidas do que eu desejava. A uma quereria, porém, dar alguma atenção mais: a de **autenticidade**.

É evidente que nos casos aduzidos temos a ver com uma 'fala autêntica', que no entanto é necessário distinguir de uma fala 'radicalmente autêntica'. Esta – que é a que inclui hesitações, partidas em falso, frequentes anacolutos – obtém-se transcrevendo registos magnéticos da linguagem espontânea. A autenticidade de que, nos casos estudados, se trata passa por um tratamento que, com certo cuidado, podemos comparar à estilização da 'entrevista'. Nos melhores casos, este género jornalístico capta (e conserva) o movimento básico da expressão falada. Só assim a fala é económica, eficaz e, para mais, quase sempre interessante. (O reconhecimento de autenticidade à fala deverá assentar numa competência linguística. Uma 'descrição' da oralidade será possivelmente fornecida pela 'Gramática do português falado', que integra o projecto do Português Fundamental, do Centro de Linguística da universidade de Lisboa).

Disse-se **quase**, pois há, nos nossos autores, casos de utilização de uma fala 'desengraçada'. Aí se debitam trivialidades, que mais não são, sabemo-lo, do que um risco calculado. Dois exemplos.

Na **Balada** de Cardoso Pires encontramos o seguinte segmento de diálogo, em que o protagonista Elias faz observações destituídas de qualquer funcionalidade, puras piadas para empatar.

> *Otero: Serviço. O Serviço não perdoa.*
> *Coronel: Evidentemente.*
> *E Elias Chefe, entre a porta:* ***Serviço à lista só nos restaurantes e mesmo assim sai mosca.***
> *Coronel, sem tirar os olhos da biqueira dos sapatos: Como?*
> ***Digo eu que serviço à escolha só nos restaurantes,*** *responde Elias.*
> *Ah, faz o coronel* (p. 116).

Nos **Alferes**, Mário de Carvalho recorre até a uma certa crueldade. Perante uma qualquer complicação com um motor de avião, um major vai produzindo as observações mais óbvias, e portanto mais banais, que possam imaginar-se. Sentado no seu lugar no avião, grita para o piloto, que desesperadamente procura a causa para o desarranjo do motor: *Está frio não, ó Gomes?* Quando, em seguida, o motor já há um bom tempo está a funcionar, grita de novo: *Então, parece que pegou!* Aprecie-se, igualmente a insipidez desde diálogo final, após o voo:

> *O piloto (...) aproximou-se de nós com um pedaço de fio eléctrico na mão:*
> *— Eu bem me parecia – disse alegremente –, o malandro do motor estava a responder mal. Olha para isto, olha, meio queimado...*
> *E exibia o fio calcinado, para que todos pudéssemos ver.*
> *— Safámo-nos de boa, hem? – observou o major.*
> *— Ora, isto é preciso é calmaria... – respondeu o piloto* (p. 96).

Diálogos deste teor só se escrevem ou por incapacidade ou por astúcia. É suficientemente claro que estes dois autores serão tudo menos incapazes.

Ainda no domínio da autenticidade, merece atenção a reprodução de giros que sabemos caracterizadores inequívocos, quase diria, impiedosos, da expressão falada. É o caso de anacoluto. Dois exemplos. Na **Balada**: *O cabo vê-se que conhece o caminho* (p. 224). Ou em **Armandina**: *Há aspectos que não sei se podemos ter confiança em ti* (p. 264).

É, também, o caso da captação 'fotográfica' da fala real, de que estes autores não abusam, e bem. Um ou outro exemplo, para além de tantos que já aqui passaram em revista.

> *Digo-te eu, e mais não sou de intrigas* (**Alexandra Alpha**, p. 199).
> *"Para Espanha?", perguntou Alexandra. "Em Espanha também só pensam em cadeias, **calha bem**"* (ib, p. 289).
> *Ao outro nunca lhe faltam juízos nem causas para discursos, **perdeu-se ali um advogado*** (**Armandina**, p. 214).

*Para ser franco, não vou meter-me em trapalhadas... **Não tenho paciência, percebes?*** (**E se tivesse a bondade**, p. 37).

Mas quem poderá adivinhar o dia de amanhã, sólidos para a eternidade pareciam os Pirinéus, e afinal (**Jangada de pedra**, pp. 41-42).

*

Será por acaso que os melhores re-criadores da fala – como são possivelmente, entre nós, estes quatro – são igualmente os criadores do melhor **humor** na ficção portuguesa contemporânea? Suponho que tal não sucede por acaso. A razão pode estar nisto: este investimento na fala real contém uma inerente ironia, ao abrir brechas no reduto ficcional. A manipulação a que se submete a fala pode torná-la tão impossivelmente 'autêntica' que denuncia o **artefacto** da escrita e, portanto, quebra o contrato de ilusão em que a ficção assentava. Trata-se – e isto é importante – de uma quebra estritamente implícita. A superfície do texto mantém-se inocente, incônscia de quaisquer 'fundos falsos' e, por essa razão, não se banaliza. Relativada deste modo a escrita, está livre o campo para a relativação do próprio real. E o humor outra coisa não é.

O investimento na fala autêntica pode, assim, revelar-se sobretudo isto: um acto de inteligência de quem sabe, e insinua, que a literatura não é tudo na vida. Um estímulo intelectual, como é este, lisonjeia a nossa perspicácia, acaricia o nosso discernimento. E não é segredo para ninguém que nós, leitores, somos seres sensíveis a estes afagos.

QU'EST-CE QUE LA BEAUTÉ?

(A PROPOS DE *UM AMOR FELIZ* DE D. MOURÃO-FERREIRA)

GÉRARD et PIERRETTE CHALENDAR

Le roman de David Mourão-Ferreira porte un titre énigmatique et se conclut par cette interrogation mystérieuse: Não será tambim psicótica a própria Belisa? Não será antes psicótica o amor da Belisa" (p. 299).

Enigme et mystère sont cependant deux notions hétérogènes: la première s'emploie pour qualifier une situation de fait à laquelle il faut trouver une raison d'être; ainsi l'énigme est-elle au centre de l'oeuvre d'un Simenon ou d'une Agatha Christie en ce que la personne et les mobiles du criminel, inconnus du lecteur lorsque débute l'histoire, finissent par lui être révélés à la fin du livre. On peut identifier en ce sens l'énigme au problème en tant que ce dernier "est quelque chose qu'on rencontre, qui barre la route. Il est tout entier devant moi. Au contraire, le mystère est quelque chose où je me trouve engagé, dont l'essence est par conséquent de n'être pas tout entier devant moi. C'est comme si dans cette zone de *l'en-moi* et du *devant-moi*, le moi perdrait sa signification"(1).

(1) Gabriel Marcel, *Etre et avoir*, Paris, 1935.

L'ILLUSION D'UN AMOUR HEUREUX

Voyons d'abord l'énigme. Le titre même du roman est problèmatique. On sait qu'un poème de Louis Aragon(2) s'intitule "Il n'y pas d'amour heureux". C'est à vrai dire une idée-force, issue d'une tradition judéo-chrétienne – tradition selon laquelle l'amour authentique ne peut être vraiment réalité que dans la mort des amants(3) et qui est devenue banale pour avoir été exploitée jusqu'à satiété par le film ou la littérature. Le titre même de l'ouvrage paraît donc provocateur puisqu'il s'inscrit en faux contre cette conception. Oui, l'amour heureux existe. En page 16, l'auteur nous en donne la recette: pour vivre un amour sans nuage, il faut a) reúnir "uma pessoa casada... só com outra pessoa casada". (On devine que les deux ne sont pas mariés ensemble et que leur relation amoureuse se développe hors des liens matrimoniaux), b) l'homme doit être plus âgé que la femme (dans l'histoire, il a vingt et un ans de plus qu'elle). Idées communes: le mariage tue l'amour, dit-on courament.

Voilá donc la clé de l'énigme: il faut aimer clandestinement (un chapitre décrit l'appel des sens chez les deux amants durant une réception mondaine, alors qu'ils ont chacun leur partenaire légal à leurs côtés). L'adverbe est d'ailleurs surfait: le mari de l'héroíne, comme la femme du narrateur est parfaitement au courant de la situation: l'épouse du narrateur avoue à ce dernier "estava apaixonada por um tal senhor" (p. 183).

La recette est-elle efficace? Le récit répond – l'énigme trouve ainsi son point final – par la négative. La dernière page du roman parle de "a ilusão de um amor feliz" (p. 299). Les deux amants devront mettre un terme à leurs rencontres; Y (la femme) ne pouvant supporter plus longtemps cette duplicité, partagée qu'elle est entre son mari, (pour lequel elle éprouve une grande tendresse) et son amant. Le narrateur confesse: "O meu grande erro com Y foi o de ter parvamente sonhado a idílica perspectiva de uma existência a dois: a partir daí tudo começou a desagregar-se" (p. 295). Le bon sens populaire s'en trouve conforté: l'aventure amoureuse est sans doute le temps

(2) Il n'est pas incongru de citer ce poète puisque D. Mourão-Ferreira rappelle d'autres vers de L. Aragon en page 298 de son texte.

(3) L'étude la plus fouillée en la matière reste celle de Denis de Rougemont: *L'amour et l'Occident*, Paris, Edit Plon.

du plus grand bonheur mais ce temps-là est passager: le mariage finit par l'emporter. L'individu qui mène une double existence finit par choisir l'union conjugale, même s'il lui reconnaît de multiples avatars. Après avoir subi le pire des affronts – l'entorse au pacte marital – la morale est sauve puisqu'elle retrouve ses droits.

Au cours de ce périple romanesque, on voit donc que l'enigme – c'est là un trait majeur du roman policier – se dévoile sur un fond éthique; le coupable est immanquablement démasqué; l'ordre moral (qui passe pour être naturel) est rétablit car l'intelligence (celle du détective où de Y dans le livre) parvient à contourner les ruses de la passion. Les amants, dans le cas qui nous occupe, ne sont pas diaboliques; ils rentrent dans la légalité. La norme ne leur est plus étrangère.

L'IDÉE DE BEAUTÉ

On quitte par contre le sens commun quand on examine "le personnage" de Y. Les guillemets s'imposent ici car du point de vue de la sémiologie littéraire, la notion de personnage renvoie à l'esthétique réaliste du siècle dernier qui le concevait à l'image d'une personne réelle, insérée dans un milieu historique parfaitement déterminé, doté d'antécédents personels, d'une psychologie fouillée à l'extrême et de gestes ou de pensées s'expliquant par ses rapports (de soumission ou de réaction) avec son entourage. Dans le texte qui nous concerne, ces éléments sont réduits à l'extrême: l'amante ne porte ni nom ni prénom; seulement une lettre: "o nome é o que menos interessa" (p. II) car chez elle, ce n'est pas tant son intériorité, son existence sociale (elle est poétesse) qui ont de l'importance, c'est d'abord son paraître car il invite le narrateur à s'engager dans la voie d'une réflexion philosophique sur le beau.

A y regarder de près, cette réflexion se tient à égale distance entre un certain classissisme et une conception résolument moderne de la beauté.

a) **L'harmonie**: Remontons à Platon, dans l'*Hippias Majeur*, l'interlocuteur de Socrate l'assimile d'abord à "l'or qui pare toutes choses et les rend belles" en s'y ajoutant (288 d). Socrate demande alors si Phidias a eu raison d'employer également l'ivoire et le marbre; Hippias reconnaît que ces matières

suscitent l'impression de la beauté quand elles sont utilisées à propos (290 d). Le sophiste découvre alors que le beau ne peut être saisi au niveau sensible (ce n'est pas une question de matière) mais qu'il réside dans "la convenance". Cette notion doit être entendue comme une relation parfaite entre le tout et les parties dont la multiplicité s'offre aux sens comme une totalité savamment organisée. "La beauté est un accord et un tempérament si juste de toutes les parties ensemble qu'il n'y en doit avoir aucune qui l'emporte sur les autres" écrira Descartes.

Le narrateur adopte cette conception en remarquant la perfection de chaque partie du corps de Y, que ce soit la poitrine (que les autres femmes estime magnifique (p. 12)), les épaules, "um irisado volume de cabelos" (p. 59), les yeux "ilogicos" (p. 65) tout cela rend l'amant orgueilleux à l'idée de jouir de "uma formas tão enxuta e tão harmoniosamente distribuídas" (p. 65).

Rien dans la plastique de Y ne jure sur le reste; aucune partie du corps de Y n'est anormalement accentuée comme c'est le cas chez l'épouse du narrateur dont "o perimetro das suas aucas triplicado desdo que há trinta anos nos casámos" (p. 26). Le beau s'adresse donc à la fois aux sens et au jugement, ce qui nous renvoie à Bossuet: "la beauté, c'est à dire la justesse, la proportion de l'ordre, ne s'aperçoit que par l'esprit dont il ne faut pas confondre l'opération avec celle des sens, sous prétexte qu'elle l'accompagne"(4).

b) **Eloge de la beauté froide**: Cependant, lá s'arrête le continuum entre l'esthétique classique et la description de Y. Car chez le narrateur, la contemplation de la femme perçue comme réalisation de la beauté ne débouche nullement sur l'idée de la grandeur du créateur (lequel, pour les classiques, est évidemment à l'origine du Beau); pas plus qu'elle ne fait de la chair l'archétype de toute beauté sensible (voir Diderot qui s'extasiait sur les couleurs avec lesquelles Boucher ou Rubens rendaient les nuances de la chair féminine).

Certes, dans ses poésies, David Mourão-Ferreira traite longuement du corps de la femme mais sans jamais écrire une pédagogie érotique comme l'ont fait en France le Marquis de Sade, Restif de la Bretonne ou encore Guillaume Apollinaire. Ce dernier, par exemple, ouvre ses *Calligrammes* par

(4) Cité par Jean Grenier, *L'Art et ses problèmes*. Lausanne. Edit. Rencontres, 1970, p. 30.

ces vers:

"J'ecris seulement pour vous exalter
ô sens, ô sens chéris
Ennemis du souvenir
Ennemis du désir
Ennemis du regret
Ennemis des larmes
Ennemis de tout ce que j'aime encore"

David Mourão-Ferreira adopte un point de vue où la sensualité, certes, n'est pas absente, mais où elle est jugulée par une sorte de retenue naturelle. Lorsqu'il note: "E os ombros nus... estou a pensar também as nudes de tudo o resto" (p. 12) il ne développe pas cette suggestion. Les zones corporelles les plus sexualisées ne sont l'objet d'aucune description étoffée. Il parle de "os olhos imensos" (p. 14), non de la qualité du regard qui est un canal par où s'exprime le désir amoureux. L'amant a une prédilection pour les genoux de Y (p. 80) mais il ne s'étend pas sur cette attirance; il ne fait que l'enregistrer. Les seins sont objet de caresses (p. 65) mais ils ne suscitent pas de commentaire particulier.

De même, les scènes d'alcôve sont carrément passées sous silence: les préludes amoureux, les manifestations du désir, les épanchements sensuels sont gommés du récit, c'est tout juste s'ils sont mentionnés. Le romancier ne cherche pas à *écrire* le désir moins encore sa réalisation dans la possession de la femme aimée. La figure charnelle de la beauté ou de la femme (les deux termes sont bien sûr identiques) est pour ainsi dire absente chez l'auteur, lequel ne la décrit pas comme un lieu de jouissance mais comme l'incarnation d'une différence qui, lorsqu'elle est saisie comme telle, donne à l'existence masculine, un assise inébranlable.

En ce point, David Mourão-Ferreira rejoint les surréalistes français qui demandaient que l'image de la femme soit dégagée des turpitudes sociales et quotidiennes, il n"a pas de mots assez durs pour fustiger ceux qui ne comprennent pas que "o Amor é o centro do Mundo". "A Mulher – para eles nunca rainha, muito menos Deusa – apenas a conseguiriam situar com num arrabalde; e nesse arrabalde, apenas lograriam entendê-la como um armazém,

quando muito um parque de diversões. Que ela seja, pelo contrário, o centro do centro, o eixo da vida, a porta do céu e do inferno, a chave de tudo, a redenção do nada – eis o que decerto sem alma, para estas almas sem testículos" (p. 98).

La référence au vocabulaire sexuel ne doit pas nous égarer. On constate par ailleurs qu'il s'allie à celui de la religion ("l'âme", "déesse") et c'est là l'important. Car ce passage montre de manière évidente que la femme aimée manifeste une hyper-humanité (ne parlons pas de surréalité), un être-là absolument différent, une altérité radicale. Quand, dans une réception, l'auteur compare Y aux autres femmes, celle-là "ganhava subtamente uma auréola mais luminosa, uma como que dimensão de absoluto" (p. 100). Par son maintien, elle tranche sur l'entourage féminin dans lequel elle paraît "uma nublada divinidade expectante" (p. 107). Son pas est comparé à "a marcha ritual de uma deusa triste" (p. 59).

Y incarne une beauté figée, qui n'est jamais en proie au moindre débordement passionnel et moins encore au délire érotique. Celles qui la connaissent ne s'y trompent pas: l'une d'elle déclare qu'elle ressemble à la mort(5).

L'amante ne révèle jamais d'excentricité sensuelle; et pour le narrateur, elle est objet de fascination, non de jouissance purement physique.

c) **L'ornement**: de ce point de vue, des critiques comme Oscar Lopes ont raison de voir dans *Um Amor Feliz* une oeuvre de texture classique. Car ce roman défend une conception gréco-latine de la beauté. Néanmoins, on ne saurait contester l'autre dimension du beau, laquelle est alors résolument moderne. Ceci pour une double raison:

(5) On se souvient que Maria Eduarda dans *Os Maias* est elle aussi comparée à une déesse lorsqu'elle apparaît pour la première fois aux yeux de Carlos: "Elle passa devant eux avec la démarche souveraine d'une déesse, merveilleusement bien faite et laissant derrière elle comme une clarté, un reflet de cheveux d'or et un parfum dans l'air" (d'après la traduction française de Paul Teyssier). Et lorsque Carlos la revoit en rêve, c'est " dans un manteau blanc en velours de Gênes, plus grand qu'une créature humaine". On retrouve une vision similaire dans *Um Amor Feliz* mais la thématique de l'ensemble est profondément différente: alors que le rapport amoureux chez Eça est vu sous l'angle tragique puisqu'il débouche sur la reconnaissance de l'inceste et sur la rupture qu'elle entraîne chez les amants, chez D. Mourão-Ferreira cette relation, également éphémère, permet au narrateur de mener une expérience sur le soi et le beau.

- Si la sexualité n'est pas matière à d'importantes glosses, elle n'en pas moins diffuse tout au long du texte; les "formas tão harmoniosamente distribuidas" de Y ne peuvent manquer de faire naître sous le plume du narrateur une écriture fortement travaillée par l'érotisme; "entre ses cuisses, il y avait le monopole du plaisir; je voulais ce monopole" (p. 38). Bien que disséminé, ces observations scandent le récit même si elles n'en constituent pas la matière thématique et si la femme est aimée plus pour son paraître que pour sa capacité à satisfaire le désir masculin.
  C'est là un premier point de rupture avec l'esthétique traditionelle.
- Il y en a un second, plus important peut-être: la beauté se révèle au travers du vêtement ou plus largement de l'ornement. Diderot das ses *Essais sur la Peinture*, s'emportait contre "la platitude de nos manches retroussées, de nos culottes en fourreau, nos basques carrées et plissées, nos jarretières sur le genou, nos boucles en lacs d'amour, nos souliers pointus... je défie, concluait-il, le génie de la peinture et de la sculpture de tirer parti de ce système de mesquineries"(6). Le philosophe séparait donc irrémédiablement l'ornement, jugé par nature inesthétique, de la plastique corporelle. Il faut attendre Baudelaire pour trouver la défense des éléments ajoutés au corps. Il conçoit le paraître (vêtement, bijoux, parfums) comme "un essai permanent et successif de reformulation de la nature". L'artificiel pour lui, possède une beauté spécifique qui, loin d'être contraire au beau corporel, peut, dans certains cas, souligner tel ou tel aspect du physique. Ce point est merveilleusement illustré par le livre qui nous occupe.

L'OBJET ÉROTISÉ

La relation amoureuse est entretenue chez l'amant par un petits nombre d'objets de parure qui focalisent pour lui désir de la femme et beauté. Le châle

(6) Diderot, "Essais sur la peinture" in *Oeuvres Complètes*, Edit Garnier, 1968, p. 710.

que porte Y – c'était un cadeau de son père au retour d'un voyage en Italie – est le centre d'une rêverie active et toujours renaissante sur le pouvoir du paraître féminin, pouvoir qui apparaît aux yeux de l'homme comme la quintessence de la femme. Il en va de même pour un collier, une paire de boucles d'oreilles, un sac à main. Car ces quolifichets font corps avec l'individu qui les porte, ils sont inséparables de sa plastique à laquelle ils semblent consubstantiels tant ils sont en harmonie avec les lignes et les volumes de sa personnalité corporelle.

Ce n'est pas que le héros développe un fétichisme de l'accesoire: nulle part, il n'éprouve une jouissance pour l'objet érotisé en lui-même et jamais ce dernier ne subsume celle qu'il rend si désirable; les éléments de la parure sont pour le protagoniste le moyen obligé par lequel il cerne sa relation à Y. Ils sont pour lui source d'une vibration et d'une réflexion intense que Breton a longuement decrites dans *Najda* et qu'il nomme "la beauté convulsive".

En fait l'amant accorde moins d'importance à Y en tant qu'undividu qu'à la comtemplation de son être physique et de son paraître ornemental. A travers cette contemplation, il découvre l'*idée* de la beauté et pour lui, celle-ci est gage d'un bonheur que rien ne peut altérer car elle "empolygar-me e fazer-me pairar acima do mundo" (p. 299).

La relation amoureuse vécue au plus fort de son intensité exige une rupture totale avec le milieu ambiant. C'est parce que les amants oublient durant un hiver leurs obligations conjugales ou professionnelles qu'ils vivent "um amor feliz". Et c'est dans ce temps désocialisé que le narrateur parvient à cerner ce qui peut être nommé Beauté. Ce profond travail de réflexion se conclut par cette interrogation déroutante: "Neurótica, a Y? Ou até psicótica? Se assim for, poderei acaso gostar menos dela? Não será também psicótica a própria Beleza? Não será antes psicótica o amor da Beleza?" (p. 299).

Dans sa volonté d'atteindre la Beauté faite chair, le narrateur a dévié vers un rapport fermé entre lui et lui-même. L'amour de Y lui aura permis de toucher son but: déterminer et vivre l'essence de la Beauté. En définitive, il aime moins la femme dans Y que la sensation de vivre un absolu. Là où Aragon, Apollinaire, Eluard voyaient un enchantement des sens, il discerne une idée dont la délectation est a-temporelle et a-sociale. Cela à ses yeux suffit à le justifier: même si l'amour heureux n'est qu'une illusion, cette illusion, qui n'est pas un mensonge en tant qu'elle est saisie comme telle par

celui qui la forge, enferme son auteur dans une vague indicible de félicité.

Pourquoi est-ce ainsi? Là est tout le mystère de l'amour humain. Et l'auteur, parce c'est un mystère irréductible à tout entendement, se garde bien d'apporter un semblant de réponse. Toutefois, il porte témoignage: vivre l'amour vrai pour une femme, c'est vivre dans la règne de la Beauté, même si l'identité entre Bonheur et Beauté ne dure qu'un temps.

A CRÓNICA: CONTRIBUIÇÃO PARA A DEFINIÇÃO DE UM GÉNERO A PARTIR DE TEXTOS DE IRENE LISBOA, MARIA ONDINA BRAGA E LUÍSA DACOSTA

CATHERINE DUMAS

A Crónica ganha reconhecimento como gênero literário ao ser publicada em volume. O meu propósito é tratar de três destes volumes como corpus de base do meu estudo: *Folhas Soltas da Seara Nova* de Irene Lisboa(1). *Angústia em Pequim* de Maria Ondina Braga(2) e *A-Ver-o-Mar* de Luisa Dacosta(3).

Ao serem transferidas das colunas dum jornal ou duma revista para as páginas dum livro, as crónicas perdem certa actualidade, mas conservam todo o seu poder comunicativo, o seu impacto jornalístico de observação do mundo. Tenciono mostrar aqui, a partir primeiro da teorização que dela fez Irene Lisboa, como a Crónica, à margem de toda a forma curta de ficção, pode impulsar uma escrita bem além do marco dum artigo de jornal.

---

(1) Irene Lisboa. *Folhas Soltas da Seara Nova* (1929-1955). Antologia. Prefácio e notas de Paula Morão. Biblioteca de Autores Portugueses. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Abril de 1986.

(2) Maria Ondina Braga. *Angústia em Pequim*, edições Rolim. Lisboa, 1988.

(3) Luisa Dacosta. *A-Ver-o-Mar*. Figueirinhas. Novembro 1980.

DEFINIÇÕES

A intenção de Irene Lisboa e a definição do Larousse

A definição que o Larousse dá da palavra Crónica pode ser um ponto de partida rico em desenvolvimentos. Diferenciando-se de versões mais antigas, a definição de 1982 introduz o termo "récit" justaposto a "histoire", inscrevendo assim a crónica dentro do corpus favorito da reflexão teórica da Narratologia. Mas eis a tal definição:

> "histoire, récit dans lequel les faits sont simplement enregistrés dans l'ordre de leur sucession et sans grand souci de leur importance relative".

Irene Lisboa, ao fazer da crónica o centro de sua produção, define assim a primazia dos factos e o realismo do cronista:

> "o seu realismo deverá ter, quanto a mim, um aspecto e uma filiação documental, concreta."(4)

Tanto como as coisas, o facto faz-se objecto da observação e é assim que os títulos dum grande número destas crónicas são "Coisas Poucas" ou "Coisas Infantis". As coisas são sinónimo dum mundo, dum espaço artístico. Empenhada na defesa dum "realismo integral"(5), a autora de *Folhas Soltas* encontra na Crónica a corrente que prende a arte à realidade. Parece que ela teima por conservar, tal como Goya na figuração última dos seus **Caprichos**, a naturalidade de notações "veristas". A própria Irene Lisboa fala neste "verismo" como intenção primeira da sua criação, abrangendo a mesma pessoa do escritor:

> "o 'realismo' que não contraria, enfim, a imaginação, é aquilo que de si tira de experiente, assimilado e julgado, o escritor"(6).

(4) "Notas Breves" in *Folhas Soltas da Seara Nova*, op. cit., p. 507.
(5) "Divagações sobre Literatura". idem, p. 357.
(6) "Notas Breves", ibid., p. 508.

Este realismo bem "presencista" adere à forma que escolhe por uma aptidão a "contar certo e claro, justo, incisivo"(7). Quem diz **intenção** faz intervir a subjectividade, o sentimento, a interpretação não só como agentes da observação, senão também como o próprio objeto da mesma observação, sendo o cronista portador de todas as interpretações possíveis das "coisas" deste mundo. A definição seguinte do objeto literário inscreve Irene Lisboa numa "vanguarda":

> "o poder de a manejar (a arma do realismo), como todos os nossos poderes mentais, mostra-se-nos terrivelmente interessante, terrivelmente curioso"(8).

Os factos, as "coisas", o mesmo escritor são realidades que permitem a Irene Lisboa a expressão **da sua intenção** artística. Não é por acaso que ela fala nas suas crónicas como se fossem telas: "telas de impressões"(9). Analisa repetidas vezes obras literárias. Pois a intenção da escritora é realçar a realidade denotada pelo próprio material tal como o pintor Stefanelli citado em exemplo pelo filósofo americano Arthur Danto:

> "J'ai vu des tableaux de Joseph Stefanelli, qui fait partie de la seconde génération des expressionistes abstraits, où la toile est censée respirer à-travers la peinture: elle n'est pas seulement destinée à servir de support à la couleur, mais se bat, pour ainsi dire, contre cette dernière pour affirmer son identité et gagner ainsi une espèce de **Lebensraum** ("espace vital") artistique. Elle fait donc partie de l'oeuvre, et cela vaut même pour les plages de toile qui ne réussissent pas à percer à-travers la peinture"(10).

(7) Ibid., p. 509.
(8) Ibid.
(9) "Notas", ibid., p. 358.
(10) Arthur Danto, *La Transfiguration du Banal*, trad. de l'anglais par Claude Harry-Schaeffer, col. Poétique, Seuil, Oct. 1989.

A sua "vocação para o texto curto" da qual fala Paula Morão[11] leva Irene Lisboa a lutar para revelar as vozes que não ou mal se ouviam na ficção da época, as de "todos os humildes que do fundo de todos os tempos têm aspirado à valorização das mais ínfimas, mas reais virtudes humanas". Trata-se aqui, mais do que de "consciência", como escreve Paula Morão, duma **intenção** de conhecimento. A crónica de Irene Lisboa é um relato, mas que se recusa a ser relato de ficção: "não existe o mínimo embrião de novela na minha frase", é o aviso que encontramos no princípio de "Os Reformados"[12]. A autora opõe o cronista ao romancista. Este opera a base de persuasão. Procura a verosimilhança do seu relato para evacuar dele toda a veracidade. O cronista, ele, é "um simples contador de histórias"[13]. O seu papel é relatar. Voltemos à definição do Larousse que indica que "les faits sont simplement enregistrés". Notemos a similitude dos termos "simples" e "simplement" para lhes darmos toda a sua importância no combate travado contra a forma romanceada que "lavra". O Larousse precisa, aliás, que o narrador das crónicas não é mais do que um observador ou escriba de testemunhas oculares, o eco da lenda no máximo.

Irene Lisboa leva, pois, um combate de vanguarda sem estrépito, mas com uma persistência sem concessões, bem exemplificada pelos campos semânticos dos títulos das suas crónicas. Seja pela errância de "Ao Acaso" ou "Divagações", pela escolha deliberadamente redutora de "Coisas Poucas" ou de "Momentos", pela brevidade absoluta de "Notas Breves", está em ruptura. Quanto a "Jogo de Disparates?"[14], esta expressão merece um comentário à parte. Voltamos a encontrar disparates como sub-título duma das crónicas intituladas "Momentos" juntamente com a definição do Petit Larousse: "Disparate: manque de suite, d'harmonie". Irene Lisboa brinca com a etimologia e com a similitude aparente das palavras. Na primeira ocorrência, o ponto de interrogação pode incidir tanto na palavra jogo como na palavra **disparate**. Se incidir no conjunto, **disparates**, sendo a palavra portadora do título, é a mais tocada de sentido. Na segunda ocorrência a cronista obedece à

(11) Paula Morão, *Irene Lisboa – Vida e Escrita*. Editorial Presença, Lisboa, 1989.

(12) "Os Reformados", *Folhas Soltas da Seara Nova*, op. cit., p. 300.

(13) "Divagações sobre Literatura", idem, p. 352.

(14) Ibid., p. 146.

exigência de exactidão e esclarece o sentido do desafio aparentemente lançado no primeiro título. Existe uma subversão da palavra portuguesa por juxtaposição. O jogo de linguagem serve o combate contra a aparência errônea dum mundo harmonioso que nos é oferecida pela forma acabada do romance. Uma vez liberto um espaço de expressão, Irene Lisboa pode adiantar títulos como "Mulheres-a-Dias"(15), "O Cão"(16) ou "O Burro Coxo"(17) sem ser taxada de romancista "miserabilista" ou "animalista". Tudo faz-se lícito e a maleabilidade da crónica aproxima-se duma escrita poética como o havemos de ver mais abaixo. Em todo o caso, a porta fica aberta para relatos múltiplos determinados também pelo tom do cronista.

A *Intenção* de Maria Ondina Braga e de Luísa Dacosta

Maria Ondina Braga, quando testemunha da realidade vivida no Ultramar, não sente a necessidade de criar um quadro de expressão. Dispõe do olhar e do discurso do cronista deslocados numa **Peregrinação** que reata com a tradição lusitana. O "eu" do cronista é portador dum Portugal ancestral que entra em relação com o mundo observado, seja Paris, Angola, Goa, Macau, Pequim. Estes relatos podem entrar tanto na categoria dos contos (*Eu vim para Ver a Terra* (18), *A China Fica ao Lado* (19), *Angústia em Pequim* (20) apesar de ter sido escrito para ser publicado em crónicas nas colunas do Diário de Notícias), como na das novelas, ou das crónicas. Encontramos até o intitulado "Crónicas – ou quase poemas" em *A Revolta das Palavras* (21).

Luisa Dacosta apaixonou-se demoradamente pela obra de Irene Lisboa. Num artigo publicado na "Gazeta Musical e de Todas as Artes" intitulado "O Estilo na Obra de Irene Lisboa", analisa a oralidade das *Crónicas da Serra*. Em

(15) Ibid., p. 308.
(16) Ibid., p. 478.
(17) Ibid., p. 425.
(18) Maria Ondina Braga. *Eu vim para ver a Terra*. 1965.
(19) Maria Ondina Braga. *A China fica ao Lado*, Livros Unibolso. Editores Associados, Livr. Bertrand. 1968.
(20) Op. cit.
(21) Maria Ondina Braga. *A Revolta das Palavras*. Livr. Bertrnd. 1975.

A Ver-o-Mar [22], encontramos a mesma preocupação estilística a caracterizar desta vez a crónica de Luisa Dacosta. A oralidade cria um espaço no qual as vozes se fundem. "A minha saudade, poita das que lançais para a fanega, não está a mais de uma braça de vós, pescadores de sargaço"[23]. Desde o Prefácio, o tom é dado duma crónica de aldeia de pescadores miseráveis em simbiose absoluta com a miséria humana da qual a dor experimentada pela autora se quer a expressão: "os filamentos multicelulares e cruciformes da minha dor".

Estamos a tempo agora de tratar dalguns aspectos técnicos que permitem a estes autores situarem-se nas suas crónicas com respeito à literatura de ficção. Referirmo-nos-emos aos dois grandes aspectos que caracterizam o romance: o tratamento do tempo e do espaço assim como a definição da pessoa, tanto a do narrador como a sua reconstrução em personagens.

A PROBLEMÁTICA TÉCNICA

O tempo e o espaço

O TEMPO DA PERCEPÇÃO

"A minha análise é repentista", podemos ler em *Solidão*. O termo **repentista** significa muito menos uma ilusão de improvisação que Irene Lisboa quereria dar do que uma vontade de privilegiar o instante no que tem de fragmentário, de violento na sua revelação. O tempo da percepção é dilatado e preenche o espaço da página. Já não se trata, a bem dizer, do tempo, pois não se desenha vector nenhum nem existe sinal. Eis como a crónica citada mais acima, começa:

> "Isto começou-se a passar no verão; mas não é nenhuma novela... Nem novela nem história".

(22) Op. cit.
(23) *A-Ver-o-Mar*. op. cit., p. 11.

O ponto e vírgula que une os dois predicados da primeira frase chega a lhe tirar o conteúdo do tempo fictício dum verão lembrado ou imaginado. Depois de um parágrafo de teorização sobre o romance e a recusa de romancear, Irene Lisboa pergunta se deve continuar com as justificações. Regressa ao tema anunciado pelo título e, para isso, estabelece a ligação entre a análise que tem dado do tempo romanesco e as suas personagens dos reformados negando-lhes qualquer situação no tempo:

> "o facto de ser verão ou de ser inverno não tem importância nenhuma para o resto do que hei-de escrever. Na cidade, que é onde vivo e creio que as pessoas de quem me vou ocupar, não há a bem dizer verão nem inverno; há épocas.
> Estas épocas de interesse urbano podem coincidir ou não com as do calendário, cair fora ou dentro delas.
> Voltemos, porém, ao meu ponto de partida: no verão passado, sem que o tempo seja para aqui minimamente significativo, começaram os **reformados** a sair para mim do seu nada. Tudo o que mal se conhece se mantém nas confusões do **nada**, inaparente, numa espécie de nebulosa..."

Tanto como o tempo, todo o espaço-reflexo dum espaço real é recusado. Existe uma cidade, sem dúvida, mas é "a cidade onde vivo". A anulação do tempo e a invasão de todo o espaço pela máquina de percepção que é o cronista ficam patentes pois os reformados não saem **para a rua** como poderíamos esperar, senão "para mim" e eles vêm "do seu nada" e não **de casa**. Consequentemente, o "Verão passado" já nem remete para a memória de factos passados por verídicos que sejam. A única matéria do cronista é a "realidade psicológica (...) que vai ao fundo das aparências, que é movediça mas procura sempre o constante"(24).

A percepção é observação e, em última instância, análise. Passa, antes de tudo, pelos olhos. Desde a "madalena de Proust", sabemos que o gosto e o olfacto nos levam de volta à infância. Na obra de Irene Lisboa, não cabe regresso nenhum. O grande "melting-pot" dos instantes não permite tal fenómeno. Os olhos, "janelas da alma", facilitam uma percepção sempre

(24) "Notas". op. cit., p. 366.

renovada e instantânea. Por isso, multiplicam-se as alusões ao olhar, às cenas vistas desde a janela e às nas quais as passagens entre o interior e o exterior tecem o relato, constituindo os acontecimentos. Só darei como exemplo estas poucas linhas tiradas de "O Cão":

> "Bom! Será este o melhor modo de eu começar a contar? Talvez não...
> Tinha eu chegado à janela para ver as obras – àquelas eternas, confusas e laboriosas obras da minha vizinhança, construção de palácios – enfim para lançar os olhos para fora, o que descansa tanto!"

Existe nas crónicas de Irene Lisboa um vai-e-vem constante entre o **dentro** e o **fora** pelo intermédio da janela, do limiar. O limiar leva para a rua num deslocamento efetivo, neste caso. Intervém então outro sentido além da vista que é o ouvido. Irene Lisboa capta os pregões da rua em crónicas intituladas "Notas"(25) integrando a oralidade à sua escrita, traço que ganha com as obras de Maria Ondina Braga e de Luisa Dacosta características novas.

Para Maria Ondina Braga, o tempo da percepção também é o do olhar. Mas trata-se, a bem dizer, dum olhar de dois tempos. Aqui, como em Irene Lisboa, o olhar do cronista é preponderante. É condicionado por um processo de aproximação que não consiste num vai-e-vem entre o interior e o exterior, senão na apreensão do mundo em toda a sua extensão espaço-temporal.

> "Aterrei em Pequim no Ano do Cão de 1982: um pobre rafeiro malhado de castanho e branco, cabisbaixo, olhos presos a uma carocha que se esgueira pela secura do chão. A saudade de avistar um cão, um gato em Pequim!"(26)

No que toca à filiação com Irene Lisboa, notaremos a temática do cão. Fica inscrita primeiro numa marcação temporal: "Ano do Cão" de 1982" que só significa aqui uma realidade verídica, de reportagem. Com efeito, o cão do calendário chinês está concretizado pela vista dum cão real prolongada pela duma carocha rente ao chão. Finalmente, da notação falsamente temporal do

(25) Idem, p. 360.
(26) *Angústia em Pequim*. op. cit., p. 21.

começo, só fica a marca simbólica do signo do zodíaco que impregna a visão que segue. O espaço, aqui, é definido fora de toda a temporalidade. Predomina a valorização do mais ínfimo como na escrita de Irene Lisboa: de Pequim, visto de avião, o olhar da cronista pára no insecto rente ao chão. Mas, tal como acontece para Luisa Dacosta, Maria Ondina aterra na "secura do chão" que parece destinada a durar a eternidade toda, como a sua "saudade". Trata-se agora do segundo tempo do olhar de Maria Ondina Braga ao qual aludi mais acima, o que a liga a um passado, além das gerações e das fronteiras. O itinerário que a leva a aterrar em Pequim só se pode perceber se for também regresso às origens. Existe, pois, um vai-e-vem como em Irene Lisboa, mas talvez mais presente ainda no texto de Maria Ondina já que condiciona a sua escrita. São os cheiros da China, muito mais do que os espetáculos que este país lhe oferece que permitem a Maria Ondina estabelecer a ligação com a infância. A "Colina Perfumada" começa assim:

> "Pequim traz-me os velhos armários da infância: nas dobras dos cobertores de papa bagas de eucalipto e bolas de naftalina"(27)

Com as linhas a seguir, podia-se tratar de uma crónica medicinal sobre as mezinhas. Maria Ondina regressa logo ao tempo presente:

> "Vamos à cidade após o jantar, o comércio aberto, vira-se uma esquina, uma loja de chás, a essência do chá repassando a rua".

Os cheiros de Pequim invadem, então, o relato e a marcação temporal tende mais uma vez a desaparecer na sintaxe. Se o imperfeito surge ainda, aplica-se da mesma maneira aos primos que "morriam tísicos" e aos monges budistas da lenda que "tranquilamente expiravam, bêbados do elixir-da-imortalidade". O imperfeito, aqui, não é ficcional, mas bem lícito num relato de realidade já que narra a lenda e serve assim o propósito do cronista segundo a definição do Larousse citado mais acima. O marco temporal só pode ser o infinito da percepção como o mostra o fim desta crónica:

(27) Idem, p. 113.

> "Estava a imperatriz de parto do herdeiro do trono, depois de haver consultado o mago do convento e haver tomado a complicada mezinha de estames de peônia branca com estames de açucena, e estames de loto branco que floresce no outono com os da ameixoeira que floresce no inverno, tudo seco ao sol do dia do equinócio da primavera do ano imediato ao ano em que se tinham apanhado as flores, e misturado com um pó importado da Ilha dos Imortais, e pulverizado no almofariz. Tudo, por fim, dissolvido em doze dracmas da água da chuva que cai nos Dias de Chuva do segundo mês, mais doze dracmas de orvalho do dia de Orvalho Branco do nono mês, e doze dracmas de neve do Nevão Mais Pequeno do último mês. Tudo em pílulas... O imperador ali a agradecer aos santos e aos frades. Saíam dos arcazes conventuais raizes de **ginseng** com um século de idade: preito do abade à Sua Alteza Imperial: para que o viço de sua juventude inebriasse até os céus, para que vivesse mais anos que a montanha sul".

Os cheiros, as cores, passam por uma escrita que, ao querer-se fiel à percepção pela escolha minuciosa dos pormenores, pela exactidão levada até à deformação da qual já não se sabe se é imaginada ou verídica (Irene Lisboa abria o "realismo total" ao imaginário, que não podemos esquecer), trabalha a sonoridade e o ritmo da frase introduzindo a oralidade do contador.

Eis o ponto em que a escrita de Maria Ondina Braga junta a existência da observação verídica com o fascínio da ficção primordial que é o conto oral. Do "relatar" de Irene Lisboa, passamos para o "contar" de Maria Ondina Braga. A magia do verbo opera até fora de toda a significação escrita; a oralidade actua valorizando o som em si mesmo. Maria Ondina confere assim à Crónica, além da valorização do instante da percepção, além da subversão temática outro minimalismo que é a captação do fonema. A pureza do som não está vazia de toda a significação. Bem ao contrário, abrange o imaginário, a aceitação do mistério. É assim que a crónica chega a ser, para Maria Ondina Braga, a tradução de sons em palavras. É o caso de "Dentes-de-Uva"(28), crónica feita a partir da experiência duma aula de português a estudantes

(28) Ibid., p. 23.

pequineses. A docente, Maria Ondina, coloca-se no cruzamento das vias que conduzem das palavras **Portugal** e **Pu Tau-ia** (a sua tradução chinesa), à tradução literal de Pu-Tau-ia: **Dentes de Uva**. Porta-voz do imaginário chinês, a cronista confunde os espaços míticos e emite várias hipóteses explicativas sem, finalmente, escolher nenhuma delas. É que a tradução dos sons em palavras chega a ser impossível. É o sentido de uma crónica. "A Carta"(29), que relata (conta?) o abrir duma carta desde o "tc..." do quebrar do selo de cera até à imcompreensão dos ideogramas chineses.

A percepção da voz leva-nos naturalmente às crónicas de Luisa Dacosta. Em *A-Ver-o-Mar*, a fala dos pescadores não se apresenta como fictícia, mas sim captada ao vivo por um observador que usa o grito como se tivesse um gravador. Já na obra de Irene Lisboa actuava este efeito na transcrição de pregões ou na fala das mulheres-a-dias. Luisa Dacosta encontra a motivação essencial da sua crónica num registo de língua bem marcado. A Introdução do livro leva o leitor a passar da percepção visual do objecto das crónicas anunciado no título, *A-Ver-o-Mar*, para a omnipresença dos gritos dos pescadores. É o tesouro de que nos fala Luisa Dacosta: "soube sempre guardar". Do mesmo modo que para Irene Lisboa os títulos eram emblemáticos da sua intenção temática e formal, Luisa Dacosta encontra o seu emblema nos nomes dos barcos: "Feliz Ventura", "Esabel" ou "Salvai-nos Senhor Aliaz Para Sempre". O efeito de gravador também está presente aqui pois se trata de nomes ouvidos em vez de lidos. Para a lírica moderna, esta intenção vanguardista de oralidade nunca fez problema. Lembremo-nos de Cesário Verde cujos poemas deambulatórios tomam tantas vezes o tom da crónica. A cena de pregões na crónica de Irene Lisboa retoma intencionalmente, às vezes palavra por palavra, o poema de Cesário "Num Bairro Moderno"., fazendo da oralidade o objecto de uma escrita fiel. Luisa Dacosta chega até a transcrever as deformações dificilmente compreensíveis. Eis um exemplo que conjuga a gaguez e a deformação de linguagem: "-S-empre foi um d-des-g-gosto! Já tinha feito *inzame*... E aquilo é qu'era f-fino! Era um f-financeiro!"(30). Na sua Introdução, Luisa Dacosta reclama-se duma escrita poética retomando à sua conta os versos de Bernardino Gomes da

(29) In "Tigre 5", travaux ibériques de l'Université de Langues et Lettres de Grenoble.

(30) *A-Ver-o-Mar*. op. cit., p. 32.

Ponte, o poeta incompreendido de A-Ver-o-Mar. Ela reclama-se ao mesmo tempo da tradição oral, pois o que há-de ficar destes versos, aliás medíocres, é a declamação que deles faz o

> "Manuel Neto, que não sabia ler, mas lhe conhecia de cor os queixumes de exílio, sentidos na carne:
>
> **O lar... o lar... Quem me dera**
> **Nunca do lar ter saído!**
> **Apartado do que adoro,**
> **Morrerei sem ter vivido!"**

É uma maneira para Luiza Dacosta de evocar a figura desaparecida de Manuel.

Acabamos de ver neste estudo do impacto da percepção na Crônica que ele é indissociável do acto de escrever pois o escritor não se distingue, no cronista, do testemunha.

O TEMPO DA ESCRITA

"Parece-me que só posso pensar abordada a exemplos", escreve Irene Lisboa(31). Já analisámos o significado dos exemplos: demoremo-nos no "pensar" que pode tomar a forma tanto duma comunhão com os protagonistas miseráveis como dum comprometimento na denúncia da miséria da condição humana.

Os Sentimentos

No que toca à obra de Irene Lisboa, os sentimentos que presidem à escrita são de mágoa e de dor. Apesar da dita "objectividade do cronista", fica implícito o pacto tácito entre a autora e as suas personagens. Trata-se de um pacto de compaixão, mas muito mais ainda de pacto existencial que faz com que a mulher-a-dias Adelina se substitua à própria cronista para fazer a crônica do bairro de Irene Lisboa. Enfrentamos mais uma vez o problema do impacto do efeito de gravador que significa, muito além duma **intenção** de verismo,

(31) "Notas". op. cit., p. 368.

uma **intenção** confissional da Crônica. O magnetófono grava as vozes exteriores e mais ainda o eco delas no escritor. É assim que se pode dizer que na dor dos desconhecidos, dos não-reconhecidos da qual Irene Lisboa se faz o eco, ecoa a própria dor da autora enquanto "filha das ervas" que não chegou nunca a ser reconhecida pelo pai. E por que não ecoa também a dor da escritora ao ser reconhecida só por uma elite, ao ter de se editar tantas vezes a si própria? Um livro de pungentes acentos diarísticos como *Começa uma vida* (32) não se pode, portanto, desligar das crónicas de Irene Lisboa porque o pacto do cronista com a vida abrange a confissão autobiográfica.

A dor de Maria Ondina Braga faz-se Angústia nas noites de Pequim. Também acontece com ela uma perda de identidade até à sua última consequência que é a morte como anulação. A Angústia acontece à noite, no pesadelo. Lemos na crônica "Angústia em Pequim": "esta noite acho que chamei pela minha mãe, ouvi-me chamar por ela no sono"(33) O sonho é matéria das crônicas. Cabem nelas as interpretações da sabedoria familial ("a mãe") ou livresca ("o meu livro dos sonhos"). "Sonhar com água, minha filha, águas revoltas a tolher-nos as passadas, é sinal que estamos sós no meio de estranhos, fomos atraiçoados pelos amigos". Este pesadelo com águas revoltas é recorrente na obra de Maria Ondina Braga. Podemos, neste caso também, referir dados biográficos como a morte do pai e a do tio que substituia o pai, mortes que deram lugar a uma solidão sentimental tão tremenda que parece que a escrita da autora consiste num confuso diálogo-monólogo em vias de reatar uma ligação sentimental.

Luisa Dacosta, "ave de arribação", também é a cronista dos laços de família que a prendem ao "lebensraum" de *A-Ver-o-Mar*. São laços em perpétuo perigo de ruptura. Lembrando a janela de Irene Lisboa, a de Luisa Dacosta dá para o mar tal como a vida dá para a morte ou a morte para a vida. A alternância dos dias e das noites marca a periodicidade dessas crónicas. Mal chega a noite, a solidão da praia atira a cronista para a morte que é o Mar:

> "O negrume é um clamor chicoteado pelo vento. Avoluma-se como um coro de viúvas chamando os corpos à praia, ou como a voz, perdida, do náufrago chorando os que hão-de um dia

(32) Irene Lisboa. *Começa uma Vida*. Seara Nova, Lisboa. 1940.
(33) *Angústia em Pequim*. op. cit., p. 153.

descer aos jardins do mar.

.....

.....

Ao lume de água vem um apelo de morte. Chama. Talvez por mim."(34)

Portanto, acontece também aqui uma integração por parte do cronista ao mundo do qual testemunha, integração que não pode ser senão patética já que o mundo é, para as nossas três cronistas, a expressão patética da condição humana. Na transcrição dos seus pesadelos, Luisa Dacosta já não analisa, senão encena a sua dor utilizando o microcosmo de A-Ver-o-Mar como o só quadro possível para a agonia duma vida sentimental.

"Subitamente o dia agoniza. É como se de algum modo eu participasse desse morrer, queria guardar, em amálgama fundente, estes rostos gretados de riso e lágrimas, o choro das crianças, estes penedos, a marca dos remos, o mosquiteiro das redes, o peso das âncoras, as serpentes inofensivas do rodame, os lençóis escuros das algas que emurchecem, as línguas de espuma, estes céus, o escrameado das nuvens, quando as há, a liberdade, ilusória, dos papagaios de papel, o risco dum vôo, a mancha branca e alada das pombas, o negro silêncio esburacado das estrelas – tudo que é lastro em mim e que me corre no sangue. Para sempre, para além dos séculos, sem que a terra o gastasse, sem que os vermes o roessem.

Mar nocturno, distância, mistério, cerração sem caminhos, mágoa infinda e soluçante, que de ti me levará?"(35)

Parece que, com as crónicas de Luisa Dacosta, chegamos ao fim dum percurso, o duma escrita que procura reatar com a vida, fora de toda a complacência estilizante, numa exigente intenção de verismo ficando à margem da mimesis com Irene Lisboa, de universalidade estabelecendo pontes espirituais e sentimentais com Maria Ondina Braga, e de "melancolia"

(34) *A-Ver-o-Mar*. op. cit., p. 120.
(35) Idem, p. 200.

contando o desespero de viver para ter de morrer com Luisa Dacosta. Para todas as três, a observação reata com os laços familiares. Estas considerações levam-nos a definir uma **intenção** última patente na importância que estas escritoras dão ao tempo da escrita: o seu comprometimento.

O Compromisso

Tanto para Irene Lisboa como para Luisa Dacosta, trata-se da denúncia do escândalo da miséria, do sofrimento na marginalização. Enquanto Irene Lisboa desvenda, valorizando-o, o lado vendado do mundo, como já vimos, Luisa Dacosta foge a toda a subversão para revelar o perigo de morte duma comunidade humana. A-Ver-o-Mar é ameaçado pela pesca industrial, pelo desenvolvimento dos adubos químicos e pela força económica do turismo. Falando da Rita, a autora denuncia:

> "Que lhe dará a vida como prémio? O amor físico, que terá de pagar, como a mãe, com a dor de dezoito filhos e a angústia de ter perdido dez? Um trabalho que começa com estrelas e madrugada, e afinal não as tira do lixo?(36)

Isto de reatar os laços familiares será afinal um **pacto** do cronista com o leitor (parodiando Philippe Lejeune) que implica que a crónica literária seja, tal como pode ser a crónica jornalística (e aqui, mais uma vez, não podemos esquecer que estes escritos foram destinados na sua origem a ladear a informação da actualidade), a maneira de reencontrar o homem.

Humanismo, o do cronista, que leva Maria Ondina Braga a definir o seu livro *Angústia em Pequim* como "a expressão do **reconhecimento** ao povo chinês, a tantos títulos digno de admiração, quer ao longo das vicissitudes históricas quer no esforço colectivo que actualmente realiza para firmar o seu caminho".

Seja em pro do povo chinês ou do povo português, tanto Irene Lisboa como Luisa Dacosta ou Maria Ondina Braga escrevem na intenção de vencer a ignorância, de levar o leitor ao conhecimento: "há um resíduo de ignorância difícil de transpor e tanto mais denso quanto maiores são as distâncias e as

(36) Ibid., p. 101.

diferenças. Algo, porém, criativamente estimulante porque faz parte do próprio imaginário"[37]. Maria Ondina Braga define *Angústia em Pequim*, enfim, como uma "dívida contraída (...): dívida, isto é; compromisso".

Pessoa e personagem

Tratarei deste segundo aspecto da problemática teórica abordando três modalidades de escrita ficcional com as quais se pode confrontar a Crônica: o Diário, a Autobiografia, o Romance.

O DIÁRIO

O diário tem em comum com a Crónica a periodicidade. Como exemplo flagrante, lembremos a alternância dos dias e das noites em *A-Ver-o--Mar* de que já tratámos. *A-Ver-o-Mar* podia ser apresentado como um diário sintético de vários verões de férias passados naquela praia. Apesar disto, a autora anuncia a sua **intenção** com o subtítulo de *Crónicas*. Desta maneira, Luisa Dacosta abre a sua escrita ao mundo, recusando privilegiar a expressão do "eu".

Maria Ondina Braga, num texto publicado pelo Diário de Lisboa sob a rúbrica "Auto-Retrato"[38], compara o seu "processo" ficcional com a "plantação por estaca":

> "O golpe que o jardineiro dá no pé do gomo amputado e a semente que ali introduz – o mais humilde grão, um feijão-fradinho que seja, cuja seiva arraigara, contudo... o ramo desenraizado."

A autora insiste na importância da metáfora, da fabulação que diluem a escrita narcísica, "sinal certo de morte próxima", num espaço onde o espelho se faz "túmulo de família". Mais uma vez prevalece a noção da unidade afetiva plural contra a solidão do indivíduo, contra a própria morte, como se o

(37) *Angústia em Pequim*. op. cit., p. 7.
(38) Diário de Lisboa. 22 de Março de 1990.

"processo" criativo do cronista fosse uma alquimia sabiamente reveladora do mundo fantástico do espírito. Remetemos aqui para o desenvolvimento ulterior que se encontra no capítulo "Uma poética do objeto" no que toca àquilo da magia da palavra na Crónica. Também interessa estabelecer uma ponte com outro cultor da Crónica que é Sebastião da Gama. Numa das suas "Cartas de Estremoz" escritas para o Jornal do Barreiro, ele acaba preenchendo o seu espaço artístico com uma só palavra que é tanto do falar popular do "hortelão" como da escrita filosifico-poética do escritor:

> "Imponderável, mínima, era nossa mais uma palavra. "Pra aí os tenho a enfezarem, **coitadinhos!**"
> Imponderável. Mínima. E de um peso, e de um tamanho, como nenhuma outra naquele dia..."(39)

A AUTOBIOGRAFIA

Quanto à Autobiografia, já tratámos do assunto quando evidenciámos a intenção implícita ou explícita das cronistas em questão de reatar laços familiares. Mas aqui tampouco podemos de maneira alguma confundir estas crónicas com umas páginas autobiográficas. A nossa paródia da expressão de Philippe Lejeune, "o pacto autobiográfico", não era vã. Definimos um "pacto" entre o cronista e as personagens que encena, o que impede que o leitor possa aderir a uma só história que seria a de um escritor omnipresente e omnipotente em pessoa. Uma crónica não é a narração duma história, senão de "casos" (como teoriza Irene Lisboa). O compromisso do cronista não é exclusivamente consigo mesmo, mas sim com o mundo. A unidade ficcional da Autobiografia espalha-se na Crónica em múltiplas unidades narrativas.

A PERSONAGEM DE FICÇÃO

As múltiplas unidades da Crónica não são ficções paralelas de personagens que poderiam constituir uma novela construida como tal. As

(39) Sebastião da Gama. *O Segredo é Amar*. Edições Ática, Lisboa, 1969, pp. 85-86.

denegações de Irene Lisboa quanto a escrever novelas apoiam-se em alicerces sólidos na elaboração das suas crónicas. Quando trata da Adelina, fá-lo num diálogo contínuo com a sua personagem. A visão que o cronista tem da personagem fica integrada ao próprio discurso da Adelina de maneira que, quando desaparece a réplica do cronista-inquisidor e só fica a palavra da Adelina, acontece que lemos este discurso sem nos importarmos com quem diz, mas sim com a mensagem que leva. Do diálogo, passamos para um monólogo plural que serve a **intenção** de compromisso assumida pela cronista.

Não existe na crónica, como no romance, a ilusão de um mundo de vozes várias. O discruso, sendo verídico, faz-se plural e estabelece com o mundo uma ligação real.

Fora de toda a ficção, os cronistas assumem um papel didáctico. Além de informar, educam-se a si próprios e educam o leitor para uma captação do mundo mais completa. Notamos mais uma vez que o tempo da escrita não pode existir, para o cronista, fora do tempo da percepção: eis toda a característica do gênero e a finalidade do seu cultor. Se cabe na Crónica o imaginário, só pode ser numa poética do objeto, não na criação de personagens ficcionais.

UMA POÉTICA DO OBJECTO

Tal como Camus, o cronista acorda de manhã com uma só motivação para viver: a curiosidade do dia por vir. Depois do pesadelo da noite, o sol ilumina as "coisas". Irene Lisboa transmite a alegria que lhe proporciona o "sol da manhã, o sol que permite **ver**, que permite **viver**".

Para Luisa Dacosta, também a manhã dá cores ao mundo de A-Ver-o-Mar. O objeto é bem marcado por um sector geográfico-sócio-cultural. Trata-se da "poita", da rede, dos barcos sempre denominados com a maior exactidão, assumindo a autora o risco de não ser compreendida. O objeto é-nos transmitido através do deleite de nomes que, sendo estranhos ao leitor, despertam a sua curiosidade. Trata-se também da flora misteriosa do fundo do mar e de cada objeto pertencente ao quotidiano de A-Ver-o-Mar:

> "O mar ali estava. Igual e diferente. O dia enfusqueceu. Não voltarei a sair. Disponho-me a uma vaga tarefa: aumentar a fiada do meu colar de beijinhos com um resto de linha de pesca da que o Carias usa para os papagaios e me cede. A furar as conchas e a enfiá-las dobarei as horas."(40)

Nesta passagem, Luisa Dacosta apropria-se de objectos recorrentes no universo de A-Ver-o-Mar: beijinhos, linha de pesca, papagaios. Nova fiandeira, junto do mar, com o fio da pesca e o fio da criança (morte, vida e nascimento). É pela poética do objecto que a cronista reencontra o tempo que não tinha "perdido" senão anulado. Este tempo é-lhe próprio e é também o tempo mítico e universal do dobar as horas. O objecto funciona, pois, aqui, como referente (do mundo verídico da crónica) e referência (a um mundo cultural coincidente com o mundo íntimo da cronista, no qual a passagem das horas significa a caminhada para a anulação que é a morte). O objecto, indissociável da palavra que o denomina, remete para uma lembrança e também para sonoridades ternas ("beijinhos", "papagaios") que já não proporcionam só o conhecimento do mundo referente, mas sobretudo um prazer sensual e mórbido perdido.

Maria Ondina Braga utiliza a simbologia chineza do zodíaco, da farmacopéia, da religião e da superstição. Mas além desta simbologia dum âmbito cultural que a cronista se empenha em revelar, encontra-se em *Angústia em Pequim* uma simbologia própria. O objecto é, para Maria Ondina Braga, marcado por uma circularidade eufórica. Pode-se tratar duma circunferência com um ponto central ou também do centro duma agrupação circular. No primeiro caso, trata-se da reunião à volta duma bebida:

> "Os amigos vão passando; para a terra dos fantasmas (...) De saudade nos vamos encanecendo./ Se nos encontrássemos para beber uma taça / E rirmos nos olhos um do outro?"(41)

Esta citação que a autora faz dum poeta chinês alude ao objecto circular que é a taça. Noutros casos, o bule é que fica ao centro da agrupação circular,

(40) *A-Ver-o-Mar*. op. cit., p. 173.
(41) *Angústia em Pequim*. op. cit., p. 25.

centro de um rito de comunhão que permite mais uma vez a Maria Ondina operar o sincretismo das culturas e das épocas (Braga e Pequim, infância e idade madura). Do bule, sai o fumo em espirais, e a escritora recupera, tal como Luisa Dacosta ao dobar as horas, o tempo na sua forma universal de infinito.

É assim que a circularidade não significa apenas o centro do mistério senão o espaço total preenchido pelo mistério. Vemos na crónica "O Soldado que se atrasou"(42) a actuação mágica do pão quente na mochila.

> "A avó quem cozera aquele pão de propósito para o neto, que os deuses lhe perdoassem, pondo-lhe dentro uma fruta de caroço e escura e húmida, como a hora do adeus."

Junto ao coração do soldado, o pão quente actua como o coração do mundo com o seu encaixamento de circularidades: pão fruta, soldadinho a passar da recordação das "coisas íntimas" para a consciência da infelicidade de "todos os soldados do mundo".

Do sol à quentura do pão passando pelo mundo do mar, parece que a poética dos objectos nestas crónicas leva-nos ao eterno recomeçar do mundo tal como a crónica é repetitiva no tempo, programada inexoravelmente com a sua periodicidade. "Ave de arribação", ela deve marcar o encontro do leitor com o nó da vida, dar-lhe a consciência do essencial, da essência do mundo tão mal apreendida fora de toda a intencionalidade.

(42) Idem, p. 35.

REVISITAÇÃO DE IRENE LISBOA

MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA

A razão pela qual trago para este 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas a "revistação" de Irene Lisboa, eu já o denunciara no resumo de apresentação, ao qual acrescento um dado mais instigante: lembrar algumas constantes da sua prosa singular que, afinal, fazem dela uma escritora sempre contemporânea, embora para muitos desconhecida. Para estes eu darei outro título à minha comunicação: a revelação de Irene Lisboa. Em qualquer hipótese e sem dúvida, serei breve, procurando imitar a própria autora.

Sua obra, como se sabe, dividiu-se entre vários géneros, desde o conto até à novela reunindo crónicas, em grande número, e poesia. Há, entretanto, em todos eles alguns elementos fundamentais comuns que fazem dos seus "casos" aparentemente simples, pretextos para revelação de dramas existenciais de ampla significação. Como diria ela própria em seus *Apontamentos*, era "um nó de vida com todas as suas ramificações" que importava surpreender. Ou ainda na visão de Emilio Sosa Lopez, ao falar de Virgínia Woolf, "fijar ese instante total que todo lo incluye, ese sesgo de infinitud com que la eternidad transciende su sentido a las cosas y que solo parece mostrarse através de lo fugaz y lo perecedero".

Esse gosto de reter o momentâneo como episódio significativo ou revelador de todo um drama talvez explique as suas reiteradas observações de que a literatura, pelo seu instrumento de expressão, jamais se poderia comparar em fidelidade representativa à expressão pictural. Raymond Sayers, ao escrever sobre a prosa de ficção da escritora, chama a atenção para o fato de raramente surgirem na sua obra referências à cor da paisagem. Esse comportamento, aparentemente estranho numa escritora que tanto prezava a

reprodução exata do momento fugaz, e para o qual todos os elementos objectivos poderiam acorrer em auxílio, resulta de suas convicções acerca da reprodução artística: o que a pintura realmente lhe trazia como arte redentora de uma luta pela expressão, muito mais do que seus aspectos – cromáticos, era estabilizar e transmitir o movimento passional, em toda a sua pureza e simultaneidade. "Se eu hoje pintasse e não escrevesse (a literatura parece-me uma arte muito menos simbólica que a pintura)" – diz ela – "como representaria esta espécie de nebulosas mentais em que mais ou menos vivemos?" E logo a seguir: "Em suma, pintadas, tornadas plásticas, talvez que nossas impressões e memórias resultassem mais sóbrias e mais nítidas que descritas." (*Começa uma vida*, p. 56-57). Em resumo, aspiraria ao que Lukács, no mesmo sentido aponta em seus *Ensaios sobre Literatura*, isto é, que só ela (a pintura) "possui meios de fazer com que as modalidades corporais do homem se tornem expressões imediatas do seu caráter." (p. 74).

Estabilizar a sensação, reter o movimento passional são virtudes que reconhecia na pintura, mas não lhe negavam reconhecer as diferenças entre o escritor e o pintor, determinadas por um objectivismo – ou objectividade – peculiar da sua literatura que traduzia da paisagem seu potencial dramático. E nisto segue a linha da escritora inglesa que citamos. Não só o incidente exterior anima-a frequentemente a um desdobramento subjectivo (e não "ao desdobrar dos acontecimentos"), mas a notação do cotidiano, o registro das impressões, solicitadas ou não pela memória involuntária, ou a fixação de um momento privilegiado pela atenção da narradora podem originar-se de um fugidio movimento interior que se amplia até ao conhecimento do drama total, ocasião em que ou o pretexto é desconhecido para o leitor (às vezes, revela-se no meio da narrativa) ou deriva das sensações da protagonista, com as quais constrói uma atmosfera de divagações. Em *Fazer novelas*, onde mistura ficção e crítica, tem esta observação lapidar, um pouco proustiana, acerca da origem da sensação: "De uma palavra, pode ser que de uma palavra! De qualquer coisa pequena." (*O pouco e muito*, p. 261). A partir daí, é o movimento subjectivo que desencadeia uma sequência de associações ou divagações em torno do fato vivido. Em qualquer hipótese, revela-se a preocupação de apreender o momento fugidio, de transcender depois a rápida eventualidade em busca do eterno e imperecível.

Ora, ao abandonar-se à sequência de associações, à divagação e às

reflexões que intercala por vezes, os farrapos de pensamento, a desordem interna que intenta uma ordem externa, as ideias que se organizam mercê de frequentes hesitações caracterizam a maioria e a conexões subjectivas. Recurso, aliás, preferido de muitos escritores da primeira metade do século XX, segundo Nelly Cormeau, observáveis em Proust, Huxley e até Sartre, e qual a crítica define como "petites poussées contigues et distinctes" (*Physiologie du Roman*, p.202). Irene Lisboa sentiu-lhe a força expressiva, embora modestamente: "A minha análise" – diz ela – "é repentista e a minha composição muito fraccionária; inadaptáveis, portanto, à serena estrutura da novela" (*Solidão*, p. 19).

Na verdade, ao adotar um andamento assistemático e arbitrário, cujo "correr nem sempre é ameno", como ela própria afirma em *Apontamentos*, (p. 106), Irene Lisboa talvez intentasse conseguir o que mais de uma vez desejou estivesse a seu alcance: "apreender, definir a sensação, o pré-pensamento". Ao voluntário e espiritual que, segundo a própria Escritora, envolvia esforço, mas esforço de outra qualidade, mais incondicional e mais livre que o racional. Para ela muito mais tentador.

Diz Câmara Reis numa carta dirigida a Irene Lisboa a propósito da crítica que ela fizera a dois livros publicados na época: "Terá você a ingenuidade de supor que os seus próprios livros e produções não são também calculados, ordenados, etc., embora com preferência pela assimetria, a dissonância, o capricho rítmico, o arbitrário?". Responde-lhe, então, a escritora: "Não eu não tenho essa ingenuidade. Tanto eu conduzo os meus livros, como me deixo conduzir por eles. Não os considero desregrados, nem acidentais. Mas não está aqui a nossa questão. Artifício não é diretriz. O nosso motivo de discordância ainda é outro. É mais profundo. É mais de espírito que de técnica". (*Apontamentos*, p. 156).

É por essa razão que a interferência da narradora nos casos contados por Irene Lisboa tem como mais o espírito que a técnica. Não busca a "naturalidade" da observação, é ela própria o testemunho dessa naturalidade porque paralelamente à narração se vão revelando as impressões da narradora, protagonista envolvida, não obstante secundária, e sempre implicada com o objeto dos seus relatos. Basta trazer a propósito *O pouco e o muito*, obra em que somente quatro das vinte e oito narrativas recorrem à 3ª pessoa. É, portanto, através das impressões da narradora que o leitor experimenta, ele

próprio, os sentimentos que suscitaram a história. "Voir quelqu'un en image - diz Jean Pouillon (*Temps e roman*, p. 79) c'est donc le voir dans le sentiment, lequel constitue alors ce qu'on voit directement", circunstância muito propícia às narrativas da autora, pois como dela diz Vergílio Ferreira, ao defender sua constante presença nas narrativas, ela o faz pela "afirmação de uma naturalidade". São fatos realmente acontecidos" – diz ele –, "o eu que assiste a eles é disso garantia". Naturalidade, enfim, que parece ser a causa da constante intervenção do solilóquio, a quebrar a monotonia do monólogo interior: "Mas a Ermelinda é alguma desgraçada?" pergunta ela num suposto diálogo com alguém ausente. E continua; "Muito longe disso! Será então uma princesa encoberta? Nem siquer fabulosa, efabulada como a gata borralheira ou de sua espécie. Nada disso." (*O pouco e o muito*, p. 229). Toda a novela *Voltar Atrás para quê?* é, aliás um interminável solilóquio, a começar pelo título, em que a narradora se coloca na situação de quem interroga, frequentemente a si mesma ou a "imaginários leitores".

Extraindo as narrativas o seu material da realidade cotidiana, dos fatos rotineiros, do dia-a-dia, dos "casos banais" como a escritora os intitula, ela mostra-se constantemente preocupada em explicar a sua obra em todos aqueles aspectos que contrariavam os padrões tradicionais da obra de ficção. Ao iniciar a segunda parte *A Adelina, etc...*, a extraordinária novela que distribui por três capítulos de *Esta Cidade*, a narradora assim se expressa: "Houve quem lesse a primeira parte desta narrativa e achasse que não acabava bem, que lhe faltava relevo. Hoje retomando-o tenho só de acrescentar: aceitem-na assim mesmo." E continua: "A verdadeira Adelina, a de carne e osso, é uma pobre criatura cuja vida não dá um romance. Não se espere pelo menos que à sua conta eu o invente. Irei continuar a ocupar-me dela como até aqui e é muito possível que pare num dos pontos mais fracos de sua história onde nada de dramático se me ofereça. Mais que possível, natural. (p. 130-131)

A esta altura, para concluir, podemo-nos permitir o resumo das constantes da prosa ou da ficção de Irene Lisboa, isto é, as suas narrativas e novelas se reduzem a dois tipos essenciais: aquelas que extraem o seu material da realidade cotidiana, mais explicitamente, dos seus fatos rotineiros, dos seus tipos comuns, das cenas do dia-a-dia, sendo ela ouvinte ou espectadora do incidente, e aquelas que revivem um caso submetido aos vaivéns da memória de que surgem reflexões, a divagação, o monólogo interior. Dito assim, talvez

pareça que sua obra insere-se numa forma de contar que se disseminou entre muitos escritores da época, quer dizer os que viveram entre 1926 e 1958. Entretanto, Irene Lisboa, de fato, inaugura uma forma diferente e nova de narrar desde os temas escolhidos (e muito portugueses) até a maneira como acompanha o fato narrado. Dessa condição, teve ela consciência a partir mesmo do título dado aos géneros que cultivou, isto é, novelas, noveletas, crónica urbana ou historietas em vez de simplesmente conto e romance, como que a separar deles uma possível identificação, principalmente no que respeita à tensão dramática, a efabulação ou a um desfecho adrede preparado. Contrária aos processos tradicionais da efabulação do romance, não se preocupava com movimentar elementos de intriga que conduzissem suas histórias a um determinado desfecho. Por efabular entendia Irene Lisboa teatralizar ou compor a narrativa em termos de intriga empolgante, o que viria contrariar sua inclinação pessoal para observação objectiva e denunciar uma atitude orientada e artificial. Por essa razão, não evoluem em tensão dramática suas novelas *Começa uma vida* e *Voltar atrás para quê?* A primeira novela representa um exemplo típico. A narradora que reconstitui a infância vivida com o pai e a madrinha, compõe alternadamente a narrativa com o relato dos fatos, o perfil das pessoas com quem conviveu e o julgamento que a perspectiva do tempo lhe permitia formular, aos quais acrescenta as frequentes perplexidades que a obra de ficção lhe oferecia. Em *Voltar atrás para quê?*, a narrativa acena concessões a um tipo de construção mais novelesca, quer dizer, os acontecimentos vão concorrendo para a situação final de que é vítima Açucena: a perfídia e a traição das intrusas.

O que ocorre com as novelas, poder-se-ia do mesmo modo apontar em grande parte das narrativas curtas, guardadas as diferenças de extensão porque, realmente, a diferença entre elas é, por vezes, apenas a da extensão do relato. Razão, talvez, do subtítulo de *Título qualquer serve*: "para novelas e noveletas."

Em *Começa uma vida* coloca em epígrafe as seguintes palavras em francês: "nouvelle: composition littéraire de petite étendue, qui tient le milieu entre le conte et le roman". Como nas novelas, as narrativas não dispõem de um "momento crítico" que denuncie a composição dramática ou imaginativa da história: "Penso às vezes que fazer romances é difícil... e de outras vezes que é fácil." E mais adiante: "Como disse, não estou trabalhando uma ficção,

estou a desfiar sedimentos e raizes de uma vida" (p. 124-125).

Às narrativas curtas chamava-as "reportagens". Por quatro vezes em *O pouco e o muito* assim as denomina para explicar, talvez, o seu amor à veracidade na reprodução dos fatos. "É o desejo vivo – segundo ela – de captar e traduzir... fugindo o mais possível aos subterfúgios dispersivos." (*Apontamentos*, p. 158).

Assim se compreende por que as suas histórias guardam a aparência de esboços, – diga-se de passagem, já denunciada pela escritora –, procurando Irene Lisboa tirar o máximo proveito da narração suspensiva, e se resolvem sem tensão ou lances dramáticos, em que importa menos o epílogo do que as ilações proporcionadas ao leitor, ao longo da narrativa, e das observações feitas pela narradora.

Ora, se de um lado as suas narrativas nos trazem o instantâneo de um incidente cotidiano, se são em grande parte o registro das reacções emotivas e imediatas da narradora ou da protagonista diante de um acontecimento corriqueiro, se aproveitam temas de circunstância, se se caracterizam pela ausência de enrêdo, mas por outro lado acusam certos recursos narrativos típicos da literatura da sua época, como sejam, a presença do monólogo e do diálogo interior, o resgate do passado pela memória, o aspecto acronológico do andamento narrativo e a fixação dos "movimentos interiores", é natural que se situem nas fronteiras de dois géneros, – a crónica e o conto, especialmente o conto psicológico, deles haurindo, simultâneamente, recursos que contribuirão para defini-las como uma nova forma de contar.

O problema da definição das narrativas sempre a preocupou, e não se terá ela lembrado, – possivelmente por não participar da ideia –, de enquadrá--las dentro de uma área convencional entre a crónica e o conto. Vergílio Ferreira, ao comentar a natureza híbrida das suas narrativas, a se dividirem entre o conto e a crónica, com alguns ingredientes da novela, revela que "sobre o conto deixou ela a afirmação da sua suficiente simpatia. Sòmente opõe à sua sedução e desejo invencível de *observar*."

Na verdade, ela própria se considera "uma contadora de casos", empenhada em fazer vingar uma nova e original forma de contar, em perfeita consonância com a sua visão e o seu temperamento, motivo que a leva a explicar insistentemente a própria obra e a proclamar "foros de existência e direitos de cidadania a outro gênero literário".

AS NARRATIVAS EXEMPLARES DE CERVANTES E DE *SOPHIA*

RAINER HESS

No ano de 1962 foi publicado, pela primeira vez, o volume de *Contos Exemplares*, da autoria de Sophia de Mello Breyner Andresen. O título do seu livro faz lembrar sem dúvida o outro de *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes (1613). A imitação intencional do título português é confirmada pela epígrafe que consiste numa frase tomada do prólogo da obra castelhana. Deste modo, "Sophia" insere-se numa tradição literária que tem a sua origem precisamente em Cervantes e que perdura até à literatura actual[1]. Torna-se, assim, possível escrever uma pequena história dum título literário através da análise e interpretação das respectivas narrativas[2]. Por enquanto, porém, esta contribuição para uma romanística histórico-comparativa, quase inexistente, embora ofereça amplos conhecimentos altamente interessantes, tem que se limitar à análise das duas obras mencionadas nas primeiras linhas.

Cada título, contanto que seja a imitação mais ou menos exacta de outro título, pode ser considerado numa relação tipológica. O conceito de tipologia é derivado da exegética medieval da *Bíblia*[3]. Aí, figuras e aconte-

---

1 Além dos contos de "Sophia", chamo a atenção para as seguintes obras somente da moderna literatura narrativa: Miguel de Unamuno, *Tres Novelas Ejemplares y un Prólogo* (1920); Dalton Trevisan, *Novelas Nada Exemplares* (1959); Juan Ramón Sender, *Novelas Ejemplares de Cíbola* (1961); Joaquim Paço d'Arcos, *Novelas Pouco Exemplares* (1967); Manuel Vázquez Montalbán, *Tres Novelas Ejemplares* (1982).

2 Cf. o meu estudo: *Exemplarisches Erzählen bei Cervantes und Dalton Trevisan*, em Festschrift für Leo Pollmann, no prelo.

3 Cf. L. Goppelt, *Typos. Die typologische Deutung des Alten Testaments im*

cimentos do Velho Testamento são tipos que encontram a sua plena e definitiva revelação em acontecimentos e figuras do Novo Testamento; estes são, portanto, antitipos. O antitipo mais importante é Cristo, em cuja pessoa converge todo o Velho Testamento. No entanto, a aplicação do conceito religioso de tipologia à história da literatura, embora já tenha começado,[4] não se pode fazer senão com uma certa impropriedade porque não se pode dizer, por exemplo, no caso que interessa aqui, que as "novelas" de Cervantes tenham adquirido a sua revelação definitiva, ou seja, a sua plena consumação (em latim *adimpletio*) pelos contos de "Sophia". Tão-pouco parece adequado falar de intertextualidade, termo lançado por Júlia Kristeva para designar originariamente as relações linguísticas e semânticas que existem dentro dum mesmo texto[5] visto que esse termo não é susceptível de caracterizar as particularidades de tais relações. Sendo assim, é preferível, pelo menos no caso presente, falar de original ou modelo e de réplica, isto é, de uma resposta literária que conserva do modelo elementos de mais ou menos importância e remete, ao mesmo tempo, para o facto de se tratar duma transformação criadora dos elementos originais.

A réplica de "Sophia" conserva o título original de Cervantes quase na íntegra, ao passo que o conteúdo dos seus contos não responde em nada ao das "novelas". Apesar disso, a epígrafe cervantina do livro de "Sophia" reza: "Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna [i.e. novela] de quien no se pueda sacar un ejemplo."

Cervantes ele mesmo pronunciou-se várias vezes sobre o carácter exemplar de uma e de outra das suas "novelas" e sobre o conjunto delas, no prólogo ao leitor, sem esclarecer, no entanto, o seu conceito de exemplaridade. Também os resultados da investigação científica não são unânimes. Podem ser distinguidos quatro aspectos[6]: o primeiro aspecto de exemplaridade estético-literária é dado por uma nova técnica narrativa que combina a tradição

---

Neuen (1939). Reimpressão, Darmstadt, 1969.

4 Sobretudo na investigação anglo-americanista; cf. F. Link (editor), *Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments*, dois tomos. Berlin 1989.

5 J. Kristeva, *Problèmes de la structuration du texte*, na colectânea de estudos: Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, pág. 311 e segs.

6 Para mais pormenores cf. o meu estudo citado na nota 2.

da novela italiana com a moralidade do exemplo medieval. – Segue-se daí o segundo aspecto: o de moralidade pedagógica e moral. Muitos protagonistas das "novelas" acusam um defeito de carácter ou de conduta de vida. No decurso duma novela até ao fim, porém, eles são susceptíveis de correcção moral. O leitor, por seu lado, pode aprender, como nos exemplos medievais, o que é justo e o que é errado na vida. – Cervantes não descreve um mundo intacto. Antes pelo contrário, a sua crítica social denuncia a "miseria hominis", os factos negativos na sociedade humana. De acordo com esta visão do mundo, as personagens vivem um processo de conhecimento que as leva do engano ao desengano. Este processo constitui o terceiro aspecto que é o aspecto moralista. – Daí vem um quarto aspecto: a exemplaridade filosófica e idealista. Cervantes reconhece a caducidade da realidade social e do homem individual. O fim reconciliatório das "novelas" exprime o desejo de Cervantes de estabelecer um mundo intacto que nunca tinha existido. Faz-se sentir, em Cervantes, a ideia cristã de harmonia e de cósmos que ele transpõe para a ordem social. Mas, como a realidade da sociedade não admite tal estado intacto do mundo humano, a solução literária a que Cervantes recorre, testemunha o seu pensamento idealista.

"Sophia", por seu lado, não é idealista, e os seus contos são exemplares de outra maneira. Cada um, tal como as "novelas de Cervantes, apresenta, como este ainda diz no prólogo, "algún misterio [...] escondido que las levanta". Vê-se isto, mais facilmente que nas "novelas" cervantinas, pelo facto que a leitura literal, ou seja, textual dos contos não pode satisfazer o leitor, porque este repara logo que demasiados elementos ficam incompreensíveis. Os contos exigem uma compreensão complementar ao nível do sentido figurado ou alegórico[7].

O livro de "Sophia" abrange sete contos e mostra uma nítida arquitectura: o primeiro e o último conto é tripartido, enquanto o quarto, no centro da colectânea, se revela como sendo o conto mais importante. Provisoriamente falando, a essência de cada conto é a seguinte: *O Jantar do Bispo*, utilizando muitas alusões bíblicas, descreve o conflito entre o poder temporal e o poder espiritual e a oposição contra os dois em nome da justiça social. –

7 Neste contexto, chamo a atenção para o estudo estruturalista e semiológico de: Clara Crabbé Rocha, *Os "Contos Exemplares" de Sophia de Mello Breyner*, Coimbra 1978.

A Viagem é a viagem dum velho casal para o fim da vida, constituindo assim uma réplica do tema já bíblico da vida como peregrinação do homem na terra. – *O Retrato de Mónica*, que é capaz de fazer lembrar de certo modo a Marta solícita da Bíblia, é a reprodução satírica e irónica da caridade assídua e pública, mas sem compaixão e, por isso mesmo, sem alma. – O quarto conto, intitulado *Praia*, merece uma atenção especial; é o conto central, segundo a ordem numérica, mas é-o, igualmente, em virtude da envergadura significativa; o tema pode ser cifrado, por enquanto, no problema do tempo e da realidade. – O conto a seguir, *Homero*, evoca, ao mesmo tempo, a figura dum rapsodo da antiguidade grega assim como a figura de São Francisco que fala às criaturas da natureza; os dois modelos possíveis estão integrados numa terceira figura como réplica literária, que leva uma vida estreitamente ligada à natureza, de modo que ela pode representar a união do poeta arcaico e religioso. – *O Homem*, título do sexto conto, parece ser, à primeira vista, uma réplica de Cristóforo que leva ao colo o Menino Jesus no meio dos "rios de gente" (pág. 156)[8]; mas, o Homem revela-se, muito antes, como a personificação do homem solitário e sofredor em geral que tem, porém, o seu original ou modelo em Cristo com quem se parece, aliás, pelo aspecto físico e espiritual do rosto, tal como foi criado na tradição da arte cristã. – *Os Três Reis do Oriente*, título do último conto, são representados nas condições em que viviam antes de seguirem a estrela de Belém; eles são três renegados, no sentido positivo da palavra, visto que renegam o materialismo e o capitalismo, a ciência e a poesia e, por fim, a abundância do luxo; a estrela que vão seguir é o símbolo da justiça social e da alegria religiosa.

Este resumo temático não pode satisfazer, porque os contos contêm múltiplos símbolos ambíguos, alusões bíblicas e reminiscências literárias, de maneira que elas todas constituem outras tantas réplicas aos originais. A ambiguidade semântica ou polissemia faz com que os contos possam ser considerados alegorias, ou meio-fechadas ou meio-abertas, conforme[9]. Deste modo, os contos sugerem uma atmosfera de mistério e até de conto de fadas moderno ou de conto fantástico, pois que, mais de uma vez, o irreal se torna

8 Citações segundo a 8ª edição dos contos, Portugália Editora, Lisboa, 1970.

9 Cf. H. Lausberg, *Elementos de Retórica Literária*, tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa 1966, parágrafo 423.

real e o impossível possível[10]. Tal presença de acontecimentos extraordinários e inexplicados é comparável, na sua índole significativa, às "novelas" de Cervantes o qual põe em relevo, repetidas vezes, o "extraño caso" (*La Gitanilla*), o "ejemplo [...] de simplicidad jamás oída ni vista" (*El Celoso Extremeño*), "tan extraño acontecimento" (*Las Dos Doncellas*) ou ainda o "caso portentoso y jamás visto" (*El Coloquio de los Perros Cipión y Berganza*).

A atmosfera geral de mistério, nos contos de "Sophia", é reforçada pelo estilo, ou seja, discurso. Ao contrário das construções sintácticas complicadas de Cervantes, o seu estilo barroco, o discurso de "Sophia" é simples. As frases são curtas, muitas vezes lacónicas. Ela escreve uma linguagem poética em que prevalecem os recursos da retórica literária, de maneira que muitos trechos dos seus contos podem ser lidos como verdadeiros poemas em prosa. Prefere a narração de casos concretos e particulares, facto esse que se pode depreender já a partir dos títulos dos seus contos. Mas o caso particular é de vigor universal, narrado numa marcada linguagem imagética.

O conto mais característico respeitante a estas averiguações é o quarto conto, *Praia*, colocado no centro da série. É, ao mesmo tempo, o conto mais "fechado", ou seja, mais enigmático. A leitura atenta mostra, no entanto, que este conto encerra, mais do que outros contos, a "chave" de descodificação do conjunto narrativo. Esta "chave" consiste em numerosos elementos que provêm da chamada Filosofia da Vida e, ainda mais concretamente, da radicalização dela, isto é: a Filosofia da Existência e o Existencialismo, tal como fora exposto pelo dinamarquês Sören Kierkegaard, na primeira metade do século XIX, e depois, no século XX, por Heidegger, Jaspers, Sartre, Camus ou Gabriel Marcel[11].

São do maior interesse, no quarto conto, os conceitos de tempo e de história, dado que são conceitos-núcleos também na Filosofia da Existência. A figura mais importante, a este respeito, é o homem do relógio. Parece ter "rejeitado todo o destino, toda a vida vivida, como uma coisa alheia, exterior e falsa", e era como se "lhe bastasse aquele momento" (pág. 131). "Era como se

10 Cf. M. Lüthi, *Märchen*. Stuttgart 1962; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.

11 Cf. O. F. Bollnow, *Existenzphilosophie*. Stuttgart 1964; F. Zimmermann, *Einführung in die Existenzphilosophie*, Darmstadt, 1977.

ele tivesse querido guardar o seu ser à margem do vivido, por não haver na vida acto nenhum onde o ser pudesse ser cumprido e a existência concreta fosse apenas deturpação, falsificação, profanação" (pág. 131-132). "Ele era como um limite, como um marco [...]" (pág. 133). "Nele a vida vivida" era "apenas acaso sem nexo, desencontro, acidente sem forma e sem verdade, acidente desprezado" (pág. 134). Depreende-se destas citações centrais que o homem assim caracterizado tem feito a experiência existencialista da vida como alheamento, estranheza, confusão, paradoxo. O limite, o marco exprime a vivência da finitude do querer e do poder e é a vivência mais dolorosa do homem, segundo a Filosofia da Existência[12]. Além disso, o homem do relógio personifica o tempo medido e, por isso mesmo, objectivo, ou seja, a vida inautêntica[13]. As outras personagens do conto falam mais do tempo passado e mal pensam no futuro que se lhes apresenta como um tempo velado e até sebastianista (pág. 129), ao passo que a Filosofia da Existência presta a maior atenção ao tempo presente. Quer dizer: elas também vivem uma vida inautêntica, o que sucede com a mesma narradora fictícia sem nome. As informações que lê sobre a Segunda Guerra Mundial ficam irreais porque os acontecimentos estão afastados da própria actualidade. Só quando ouve, nas notícias da rádio, que o general alemão Rommel recuava no deserto norte-africano, "para mim", isto é, para a narradora fictícia, "pelo poder dum nome, a guerra se tornou real" (pág. 137). Por consequência, a narradora tem a vivência dum momento existencial, proporcionado por um homem extraordinário, um herói, na concepção existencialista da história. O tempo que até este momento parecia abstracto e irreal, converteu-se no tempo subjectivo, porque vivido e, portanto, existencial. Para a Filosofia da Existência só contam acontecimentos de historicidade concreta e homens de vulto invulgar[14]. A narradora, por seu lado, representa, neste momento da vida vivida, o contrário do homem do relógio; representa a vida autêntica.

Não é a finalidade desta comunicação apresentar uma análise exaustiva do conto *Praia* nem dos outros. O que importa, principalmente, é o seguinte: uma vez descoberto o fundo existencial deste conto-chave, não é difícil detectar a mesma feição filosófica nos outros contos. Fala-se, por exemplo, de

12 Bollnow, pág. 47.
13 Bollnow, pág. 104.
14 Bollnow, pág. 115, 121.

"abandono" do homem (pág.s 67, 188, 189), de "medo" (pág. 91), de "homem revoltado", conforme Camus (pág. 125), de "céu sem resposta" (pág. 155), seguindo o rasto dum Antero de Quental, para só falar da literatura portuguesa[15], fala-se ainda de "condição do homem" (pág. 184) e da "nudez" dele (pág. 187), o puro existir[16]. No conto *A Viagem* surge a noção já proustiana do "tempo perdido" (pág. 129): o casal que está n' "o meio da vida" (pág. 81) e vai atravessar uma floresta (pág. 96 e segs.), como Dante formulou nos versos iniciais da sua *Divina Commedia*, perdeu o norte; a desorientação corresponde à falta de conhecimento a que o homem está exposto na vida, segundo a Filosofia da Existência; todos os encontros com homens e coisas que tiveram lugar no tempo passado ou "perdido", não se podem recuperar senão na memória; mas perduram invisíveis e impalpáveis e não possuem por isso realidade concreta; o casal que viaja num presente impenetrável, aproxima-se duma situação-limite, conforme a expressão de Karl Jaspers ("Grenzsituation")[17], quando, no fim do conto, chega a um abismo que é a morte prometedora de salvação.

Várias personagens dos contos são heróis, no sentido existencialista, porque são homens excepcionais que dão provas do seu empenhamento religioso ou social; assim o Padre de Varzim que luta pelos pobres e faz lembrar (pág. 37) o socialismo cristão dos padres operários, sobretudo na França dos anos de cinquenta; assim "Homero" que se entrega à pureza da poesia e da natureza, assim "O Homem" que incarna a humanidade sofredora; assim, por fim, "Os Três Reis do Oriente" que protestam contra vários modos do abuso do poder. Todos eles são exemplos dum empenhamento positivo, lutando contra diversas formas do determinismo e do conformismo, seja religioso, seja social. Desta maneira, correspondem ao conceito do *homme révolté*, de Albert Camus. Só Mónica, a mulher assídua, mas sem amor, é um exemplo de empenhamento negativo, porque inautêntico.

Além das ideias existencialistas, é notável o facto que todos os contos de "Sophia" são escritos desde um ponto de vista pronunciadamente cristão,

15 Cf. R. Hess, *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal (1865-1890)*, München, 1978, pág. 39 e 45 (versão portugesa, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, no prelo).

16 Bollnow, pág. 33.

17 P. ex. em: *Einführung in die Philosophie*, München 1955, pág. 20 e segs.; cf. Bollnow, pág. 61 e segs.

articulado em respectivas ideias e fórmulas. Predominam valores éticos e cívicos tais como honestidade, sinceridade, humildade, justiça. Estes valores, na maioria dos casos, são enunciados de maneira indirecta, de modo que a narração do caso negativo implica o contrário positivo. Assim é que uma primeira exemplaridade dos contos reside justamente na descrição da negação. O denominador comum dos diversos fenómenos negativos é originado, na maior parte dos contos, pelo tema geral da ausência de solidariedade humana.

Apesar desta índole dos contos, eles são comparáveis às "novelas" de Cervantes, parcialmente. Este descreve também um mundo defeituoso, mas no fim das suas narrativas, todas as personagens chegam ao estado de desengano, demonstrando o desenvolvimento positivo do seu carácter ou das suas acções inicialmente mais ou menos negativas. Eis porque as "novelas" são exemplos edificantes e moralizadores, assemelhando-se aos exemplos medievais, os quais são, no entanto, duma óbvia intenção doutrinária. Os contos de "Sophia" não são exemplos edificantes. É significativo e decisivo, a este respeito, que "Sophia", na frase citada por ela do prólogo de Cervantes, omita o adjectivo "provechoso", ao passo que Cervantes escreve: "[...] sacar un ejemplo provechoso". O autor castelhano criou, em última consequência, "novelas" de exemplaridade idealista. "Sophia", através da réplica dos seus contos, não fez assim . Ela dá exemplos negativos de implícita moralidade positiva, mas não moraliza nem edifica; expõe factos e situações problemáticos sem oferecer soluções; deixa, dum modo geral, as conclusões a tirar ao leitor. Assim, o leitor pode concluir dos contos que estes exemplificam tudo o que não é autêntico, mas deve sê-lo. Portanto, trata-se dum segundo tipo de exemplaridade, o da autenticidade existencialista.

Em remate: Cervantes, autor idealista da época barroca, aspira a superar os elementos negativos que representa; crê, no fundo, numa exemplaridade positiva. A autora portuguesa do século XX, que é céptica e crente ao mesmo tempo, integra a implícita positividade cristã no ateísmo explícito da Filosofia da Existência. Os *Contos Exemplares* de "Sophia" ilustram a exemplaridade existencialista de feição cristã.

COLORS, THREADS AND A READING OF *NOTÍCIA DA CIDADE SILVESTRE*

CARMEN CHAVES McCLENDON

> Lembro-me de minha mãe ao montar os pedacinhos de uma tapeçaria. Eu também gosto de estender os capítulos na cama para montar a narrativa.
>
> Lídia Jorge à Cremilda de Araújo Medina (490)

In Lídia Jorge's first three novels, *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), and *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), the thematic mechanism for developing the narrative has been a constant search for meaning surrounding the present. In an effort to interpret reality as they see it, characters fail to connect with each other or with their surrounding circumstances – dialogues seem to miss their goal in a constant *desencontro.* Indeed, the word "desencontro" perhaps best summarizes the narrative thrust in this author. In *O Dia dos Prodígios*, Jorge presents a simple fact – a snake is killed in the town's central square – and the inability of the townspeople to understand, and explain the mystery. Her second novel, *O Cais das Merendas*, presents an effort to search for cultural identity within the anguish of every day frustations. The idea of what is culturally ours and what belongs in the realm of survival techniques is explored from different viewpoints in a phenomenological approach. Because of this constant search for societal meaning, and because Jorge, herself, admits to being politically committed, most criticism of her work, to date, has debated her social consciousness and

the political message found in her narrative. Indeed, the message of a return to a "portugalidade esquecida" is not subtle and should not be discarded.

The message is intended for members of Jorge's generation. Those who recognize allusions to the Beatles, to Jack Nickolson, and "One flew over the Coockoo's Nest", to Mick Jagger, to the Rolling Stones, to Erlichman of Watergate notoriety and to Polanski's filmaking. Indeed, the message is for the "thirtysomething" generation. My purpose here, however, is not so much to dwell on the message but rather on the medium – or more specifically yet, the structure of the medium.

In all three of her novels, Jorge delineates in the first few pages, the entire narrative sequence as in a cinematographic preview of the coming atraction. The reader is introduced to the main characters, to the entire sequence of events, and indeed to the final scenes of the story. However, just as in the movie preview, much is left unsaid; and, in the same manner, the reader is left with an impression rather than a knowledge of the events. We might say that Jorge presents to us the initial color scheme, the threads of the narrative and the basic pattern for development in the initial pages of her novels, and it is up to us to decipher how the little pieces were put together, how the knots were tied, how the thread was cut, and how the right side corresponds to the other side.

I believe that *Notícia da Cidade Silvestre* best illustrates my point here. This novel presents a multidimensional pattern filled with color, light, temporality, and simbolism. The narration, in the third person, points to the unfolding, or should we say "unraveling" of events much as in a play of mirrors in wich images reflect each other and reproduce manifold. Jorge starts with an *advertência* concerning the main character, Julia Grei, followed by what I have called the preview of the rest of the story. The narrator here, obviously omniscient, does not appear again in the entire novel. This narrator however, is the mirror on which the events will reflect. Or to put it another way, this passage will unfold so that each thread is linked to another. As Jorge, herself points out, she is extremely concerned with linking all details, as she states to Cremilda de Araújo Medina in an interview, "Se um anel desaparece em cena, preocupo-me, mais tarede, em dar a indicação de onde foi parar, de que aquele não foi gratuito na estória" (490). This being the case, each person, event, and idea presented in these two pages will be connected in

the end of the novel to each other person, event, and idea. Indeed, as the narrator states in the conclusion of the two-page preview, "bem podia Julia Grei alinhavar a lembrança com alguma ordem e mais algum proveito" (17).

This configuration is best described in terms of what Louis O. Mink calls the "Configuracional act," or way in which all developments in the narrative become a single mental act. The idea that one can *see* the narration and capture all of it at once. "To comprehend temporal succession means to think of it in both directions at once, and then time is no longer the river which bears us along but the river in aerial view, upstream and downstream seen in a single survey" (120-121). In Jorge's words, "o tempo era um estranho a correr, duas carroças em sentido contrário, puxando a mesma carga" (86). It is true that the narration can be seen all at once – or at least in two pages–providing the reader with a configurational succession that mirrors itself. More interesting in Jorge's narrative, however, is what Paul Ricoeur calls the tripartite structure of time experience. In *Notícia da Cidade Silvestre*, we find temporality, historicity and intratemporality.

Unlike many experimental novels, this one has a linear progression that may be followed logically. Indeed, Jorge is careful in providing temporal punctuation so that the reader is always aware of the time in question: "Era dia do Natal... fevereiro estava chegando... O mês de maio sempre me apetece... etc." We know from such clues that the entire narrative occurs in aproximately three years, punctuated by historical events – historicity.

Within this structure, we find interspersed eleven letters, dated, and written from March 31 through May 2 of the last year of the text, these temporal threads in the pattern correspond to what Ricoeur would label intratemporality. In the case of Jorge, we find the existential time inserted within the historical time. But, again in a mirror-like image, the texts reflect each other and are written to you (*Você*). *Você* becomes the sounding board, not only for the main characters or the story, but also for the narrative structure itself. This technique brings the reader into the text in a false sense of participation. The "*você* " to whom a narrator addresses questions is really the omniscient writer of the two-page preview of the narrative. In a flash of understanding, Julia states, "Durou uma espécie de eternidade instantânea" (25). "Foi nesse momento que eu tive a certeza, e por um brevíssimo instante, inexplicável instante, qualquer coisa me pareceu descer do tecto e

poisar sobre a mesa como uma sombra fosforescente" (28). This aerial vision of reality will be repeated throughout the narrative to describe feelings as well as events. The author insists on giving the reader a "total picture" of structure by describing events, to their minutest detail, as if from an airplane.

Given this configurational act, let us turn now to the mirror game that Jorge uses to develop the narrative so that the reader is guided through the narrator's personal search for identity in what Jacques Lacan has described as the mirror-stage in development. The development observed here is that of Julia Grei, whose very presence, Lídia Jorge warns us, is configurational. "Julia porque é nome de paixão e Grei porque significa gente ou povo. Atendendo ao apelido dado, não se pense contudo que constitua uma parábola a história que acompanhará o leitor neste romance. ... Ora o testemunho de Julia Grei, aproximando-se da vida com suas eloqüentes inutilidades, encaminha o leitor para aquele canto da perplexidade onde nada é majestoso, nem simbólico, mas tudo é importante" (11). Thus, we establish both sides of the narrative, as in a tapestry, both important, each mirroring the other.

The idea of the two sides is underlined quite often in the text, indeed, the reader is confronted with a game of oppositions that Jorge describes as hate –the driving force in the universe: "Só o ódio é capaz de dar à pessoa o limite da sua dimensão de gente. Só ele é capaz de defender, de preservar, robustecer a pessoa... O que é uma parede mais do que uma agressão contra a gravidade da terra? ... A construção é um jogo de oposição, de ódio" (264). As the narrative is constructed, we pass from one side to the other as in the act of producing a tapestry.

The threads go from one side to the other bringing to life the pattern outlined during the first two pages of the text. As the thread passes from one side to the other, the narrator affirms, "creio que ainda sou capaz de reconstruir uma a uma as frases que me ia dizendo do outro lado da mesa" (41). Julia realizes that she is one in opposition to the others. She searches for meaning and concludes that friendship is the missing link in reality, "só a capacidade de dar e fazer amizade conferia nobreza à vida. Se ainda ninguém tinha dito, dizia-o ela – que a política era um complexo de Freud, a maternidade um erro de contas, o amor uma troca de hálitos, e que pesquisa, como o saber, apenas um latejo de têmporas" (58). Finally, the pattern becomes visible, the narrator is aware that the two sides must be tied: "Era contudo necessário

pegar uma ponta da fantasia e uni-la a uma ponta do real" (263). At this point, we are faced with the Lacanian mirror stage, Julia Grey, the ethereal narrator, begins to connect, and tie the threads. The connection is expressed by physical touch as well as by psychological touch. The protagonist is linked with her son by the fact that both of them touch a dog at the same time. She is linked with her friend Anabela by touching her hand. She is linked with a self-awareness by the ultimate phallic symbol – a butcher knife that she carries near her breast and strokes as she realizes that the capacity to control others, and the capacity to complete oneself comes from instilling fear. "Meto medo, logo existo, logo existo, logo existo" (321). As she becomes aware that she exists as a total being, the Lacanian mirror stage is complete, the child realizes that those limbs, those body parts are really parts that make up the whole. Julia Grei, the passion of the people, has gone back to her beginning and she states, "e eu achei que era um bom dia para recomeçar" (322). As in the last sentence of the beginning of the narration, "Mas acrescentu que se revia e achava, por inteiro" (17).

We now have the tapestry complete. We see that both sides are finished and the threads are tied and cut, albeit with a butcher knife. What remains now is to link, as I suggested in the beginning, this meticulously woven narrative texture with the political message that we all encounter in Jorge. Here again, Jorge does not disappoint us. The carefully constructed tapestry has two predominant colors – red and green. The story itself is written in a yellow note book, placed often between the two colors as a shield. These, not so subtle reminders of the Portuguese flag, bring us back to the message as well as cut the last threads of the narrative tapestry. The configurational act is completed through a Lacanian description of a mirror stage. The threads are cut with a symbolic sword, the butcher knife, but forever protected behind the yellow shield (*escudo*) placed prominently between the "odores vivíssimos como o vermelho e o verde" (132). An ironic detail is the fact that most of the action, or lack thereof, takes place in a bar – o Bar Aviador, later renamed Together/Tonight where one could go drink a few beers and listen to "Strangers in the Night" as background music. The characters far from being "together tonight", are still "strangers in the night". It is not difficult to see why most critics have debated Jorge's political message. It should not be forgotten, however, that this message has been

presented to us in a purposefully detailed pattern whose threads pass back and forth through a framework of colors. The colors, the threads and their interaction provide the medium for Lídia Jorge' message.

WORKS CITED

Jorge, Lídia. *O Cais das Merendas*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.

Jorge, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1980.

Jorge Lídia. *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1984.

Lacan, Jacques. "The Mirror Stage", *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. Tavistock and Norton, 1977.

Medina, Cremilda de Araújo. *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. São Paulo: Nórdica, 1983.

Mink, Louis O. "History and Fiction as Modes of Comprehension". *New Directions in Literary History*. Ed. Ralph Cohen. London: Routledge and Kegan Paul, 1974. 107-24.

Ricoeur, Paul. "The HUman Experience of Time and Narrative". *Studies in Phenomenology and the Human Sciences*. Ed. John Sallis. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities, 1979. 17-34.

LITERATURA BRASILEIRA E
LITERATURAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

APROXIMAÇÃO AOS PARATEXTOS NA LITERATURA ANGOLANA: OS PRÓLOGOS DE AUTOR

FRANCISCO SALINAS PORTUGAL

INTRODUÇÃO

Na nossa cultura, achegar-se a um texto literário é fazê-lo a um livro impresso, portanto a um produto artesanal ou industrial no que o discurso literário vem enquadrado por uns significantes linguísticos, visuais – e hoje até podemos dizer sonoros – que condicionam a minha leitura como já antes condicionaram talvez a minha escolha. Um prólogo, uma dedicatória, uma capa, etc. vão constituir o "suplemento", o enquadre, aparentemente trivial, do discurso que definimos como literário. Mas esse enquadre, esse suplemento, como já assinalou Derrida pode tornar-se, como prática significativa, em elemento essencial e não em simples aderência.

O paratexto como diz Genette (*Poetique*) é um campo de práticas tão desconhecido como eficaz, pois, pelo lugar estratégico que ocupa e o seu efeito dissimulado, é o receptáculo natural da ideologia. O discurso do paratexto, ao utilizar a retórica no seu sentido mais tradicional de elaborar um discurso persuasivo ao tempo que enganoso, constituir-se-á em modelo de discurso perverso (Derrida).

A concepção da literatura como sistema semiótico de significação e de comunicação conduziu, no plano teórico, a pôr uma série de problemas e a fixar a atenção em elementos que até então eram considerados irrelevantes ou alheios à obra literária. Se, aliás, hoje é universalmente aceite a importância do leitor, do sujeito cognoscente que converte em objecto artístico o artefacto que a obra literária é sempre (Aguiar e Silva, pp. 34 e ss.), explica-se a

importância crescente daqueles elementos que visam esse receptor assim como as relações que se estabelecem com a mensagem objecto de decodificação. Prólogos, dedicatórias, títulos, epígrafes, capas, lapelas, elementos icónicos, etc. em quanto que integrados numa unidade industrial, passam a integrar-se também, e "par cause", na unidade da obra literária, constituem-se em práticas significativas. Estudos como os de L.H. Hoeck sobre os títulos, ou os de G. Genette sobre esses textos de "umbral" são bem significativos.

No que diz respeito aos prólogos e àqueles textos que lhe podem ser assimilados como Prefácios, Notas Prévias, Aviso ao Leitor, etc. foram sempre objecto de estudo, mais na perspectiva da história literária, do estudo das fontes ou do conhecimento biográfico do autor, que pela sua relação com o texto propriamente literário. Pensemos, e a título de exemplo, nos versos iniciais da *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (La Celestina) ou, mais conhecido ainda, a "Preface" do *Cromwell* de Vitor Hugo, textos que desencadearam uma abondosa exégese de interpretação.

Talvez convenha sugerir a possibilidade de vermos estes textos prefaciais como um elemento de ligação e diferenciação entre o autor empírico históricamente existente e biograficamente documentado, e o autor textual, o autor entendido como instância literária ou se quisermos, seguindo a Booth, o autor implícito, embora este conceito seja discutível. A existência destes textos permite evidenciar assim a relação de implicação (Aguiar e Silva, p. 215) que entre os dois se estabelece. Além disso, talvez se possa notar como muitos desses textos já não vão assinados pelo nome e apelidos do autor que figura na capa, mas pelo "Autor" de tal maneira que embora a relação conscientemente estabelecida, e que o leitor, aliás, estabelece entre ambos, se mantenha, aparece um responsável da enunciação de carácter ficcional. Consoante a "assinatura" desses textos, a mesma designação - ou no seu caso de ausência de designação - que podem receber, o tipo de discurso que adoptam e até a sua ubicação tipográfica, estes paratextos podem ser encarados desde vários pontos de vista. Em qualquer caso eles estam dirigidos ao leitor e a condicionar a sua leitura. Eles abrem a obra, mas muitas vezes também a fecham, "impõem" estratégias de leitura, dão informação suplementar ao leitor que quer queira quer não terá em conta; enfim, que muitas vezes constituir-se-ão em "ruído" que dificulta a comunicação, embora esse ruído possa ser integrado como informação tornando mais complexa a estrutura da obra de arte

(Lotman, p. 142 e ss.).

Vemos, pois, como estes textos na fronteira do texto põem problemas teóricos extremamente apaixonantes, mas não é nossa intenção enveredar agora por esse caminho, tão só quisemos de forma muito rápida, com o perigo que de qualquer simplificação deste teor comporta, chamar a atenção para a importância de paratextos que como os prólogos se integram na obra de arte embora com uma relação que muitas vezes não deixa de ser paradoxal mesmo que a pertinência do seu estudo esteja constatada.

O "CORPUS" ANALISADO

Escolhemos a literatura angolana, e mais concretamente textos narrativos, por se tratar duma literatura relativamente recente, cuja origem não pode ser situada para além do final de século, por ser também uma literatura que surge num espaço cultural dominado pela oralidade e por ser, finalmente, uma literatura que esteve, e em certa medida continua a estar, intimamente ligada aos processos políticos que conduziram à independência da ex-colónia portuguesa. Para além de preferências de ordem pessoal ou se se quiser de ordem profissional, achamos que as circunstâncias citadas fazem extremamente atraente o estudo desta literatura e em consequência fazem também necessária uma abordagem aos paratextos prologais.

A escolha do "corpus" foi essencialmente aleatória, embora tentámos de incluir "prólogos" de diferente factura, alguns que apresentam características originais, como teremos ocasião de ver, e que acompanham obras de três grandes períodos em que podemos dividir a história mais recente de Angola (antes da guerra de libertação, guerra de libertação - independência, e período pós independência). Oito autores e dez obras com os seus prólogos permitir-nos-ão ver algumas particularidades da literatura e tirar algumas conclusões sobre esta nova literatura em língua portuguesa.

A primeira obra que escolhemos foi *O Segredo da Morta* de António de Assis Júnior editado como folhetim em 1929 e recolhido em livro em 1934. Trata-se de um dos romances mais conhecidos e valorados da história da literatura angolana que leva uma "Advertência" assinada com o nome e

apelidos do autor.

Daquele primeiro período que indicávamos é também a obra de Oscar Ribas, *Ecos da Minha Terra (Dramas Angolanos)*, de 1952 que inclui um "Altar de gratidão" assinado Oscar Ribas, uma "Marginália" sobre a obra anterior do importante etnógrafo angolano (trata-se de *Uanga* - "Romance folclórico" -) e um breve texto sem título assinado "O Autor".

Por ordem de aparecimento ao público, embora alguns deles escritos anos antes, estariam:

Colonizados e Colonizadores que publica Raul David em 1974 com um "A título de Prólogo" assinado "O Autor".

Características especiais tem a *Maka na Sanzala (Mafuta)* de Uanhenga Xitu de 1979 que inclui uma "Introdução" sem assinar e a continuação "Uma carta Póstuma" assinada pelo nome real do autor, Mendes de Carvalho.

De 1980 são várias das obras escolhidas:

A primeira é o *Mayombe* de Pepetela que antes de iniciar o capítulo I faz uma breve introdução, sem assinar e que tem uma extraordinária importância para a compreensão de um dos romances mais lidos e estudados da literatura angolana.

"Para ler este romance" é o que coloca Jorge Macedo no seu *Geografia da Coragem* e que assina "O Autor", enquanto que as *Estórias de Contratados* de Costa Andrade levam uma "Nota do Autor" assinada pelo seu nome e apelidos, assim como também é assinada pelo nome e apelidos do autor o "Prefácio" de Henrique Guerra às suas *Três Histórias Populares.*

Mais duas obras de Pepetela incluímos no "corpus" deste trabalho. Trata-se de *Yaka*, de 1984 e *O Cão e os caluandas* de 1985. Na primeira há uma "Nota Prévia" e na segunda um "Aviso ao leitor", nos dois casos assinado "O Autor".

É este corpus que vamos agora, de maneira muito breve, tratar de analisar para sublinharmos a importância que, na nossa perspectiva, este estudo tem para a compreensão da literatura angolana.

DO TEXTO ORAL AO TEXTO ESCRITO

Sinalámos na introdução que a literatura (escrita) nos países africanos, pelo menos da Africa Negra, aparece num contexto em que a transmissão oral é dominante. Com efeito, a resultante da cultura desses países provém do encontro, ou melhor diríamos do confronto, mesmo violento, entre a cultura africana autóctone, nas suas variadas formas e nas peculiaridades de cada grupo, com a cultura do colonizador. Falar hoje em literatura angolana é falar numa cultura modelada na dialética colonizador-colonizado, cultura europeia-cultura africana. A escrita é uma das formas culturais, ou o veículo de transmissão de cultura, mais característica da nossa civilização occidental, de tal maneira omnipresente que afastou outras formas culturais como a de transmissão oral que no entanto tiveram e têm ainda em Africa uma extraordinária importância. Além disso, o romance, forma literária genuinamente europeia, chega também a Africa e vê-se confrontado com narrativas de transmissão oral que constituem uma sólida tradição destes países. Perante o desafio de recuperar ou manter as raízes culturais africanas, os escritores vão tentar criar uma espécie de continuidade entre os textos escritos e os textos orais onde a maioria da povoação, dos hipotéticos receptores portanto, se reconhecem. Isso leva o autor a se assumir em certa medida como uma espécie de "griot", de contador de estórias, que por acaso não conta, mas escreve. Claro está que isto não é mais do que uma estratagema de carácter literário e com evidentes conotações político-ideológicas, porque se bem muitas vezes o texto escrito vai-se beneficiar dos recursos das narrativas orais, integrando os seus códigos nos códigos da escrita, a maior parte das vezes aqueles elementos que mais marcadamente configuram os relatos orais, são, a nível da produção textual, irrelevantes, mas por influência dos seus posicionamentos ideológicos não raro a única maneira que têm de mostrar essa interrelação, ou essa "mestizagem" cultural, é através da explicitação desse papel intermediário do autor entre a tradição de transmissão oral e o texto escrito. O autor assimila-se ao griot embora no texto entre em contradição com essa explicitação porque a memória do sistema literário é flutuante. O autor talvez saiba em que memória do sistema literário se situa, mas não sabe qual a memória do sistema em que situar-se-ão os seus leitores e a necessidade de garantir a comunicação literária - que nunca

se poderia atingir de não se dar uma razoável intersecção entre a memória em que o autor se situa e em que se situa o leitor - levá-lo-á a essas indefinições, a tactear naquela espécie de caos e sofrer o risco de se perder. O autor opta por criar um espaço de reconhecimento para que a comunicação seja possível e acha que a forma idónea é a ligação do texto escrito com o texto oral.

Isto leva mesmo a que em muitos destes prólogos se pretenda negar a ficcionalidade do discurso do narrador, como agora veremos.

Assim, António de Assis Júnior escreve:

> "Durante muito tempo e por vezes várias ouvi narrar a história que adiante vai reproduzida (...) E um feliz acaso se me ofereceu de a ouvir referir mais uma vez tendo na minha frente a fotografia da protagonista".

Temos aqui, no texto mais antigo dos escolhidos, o que vai ser uma característica da literatura angolana: ligar o passado, em quanto que tradição oral, com o presente em quanto que escrita, e isso para além do discurso retórico tão habitual de apresentar(-se) o autor como um "simples" intermediário. Por outro lado isto poderia pôr outros problemas como aqueles que relacionariam este procedimento com a técnica dos romances – crónica ou o emparentamento que podemos encontrar com aquele recurso tão utilizado por muitos romances europeus do "manuscrito achado".

Todo isto é muito mais evidente em Henrique Guerra nas suas "histórias populares", porque o autor diz

> "(...) percorri os matos angolanos onde recolhi as "histórias" que serviram de base para a elaboração dos trabalhos agora apresentados".

O autor quer apresentar o seu texto mais como um trabalho de recolha etnográfica e folclórica que como texto literário elaborado, embora se mantenha numa certa ambiguidade, de tal maneira que nós leitores situamo-nos nessa linha difusa tão característica da literatura angolana em que não sabemos (ou sabemos) que o que estamos a ler é a transcrição fiel da literatura de transmissão oral ou recriação, reelaboração de materiais existentes mas que

adquirem estatuto literário pelo trabalho consciente do autor que os submete a um processo de elaboração artística.

Numa outra perspectiva quem melhor liga a literatura escrita à literatura oral é Uanhenga Xitu:

> "Quando me lembro de estampar uma história ou um conto no papel, o sentimento de que me rodeio é convencer-me de que estou diante de ouvintes que aguardam com entusiasmo o momento de me escutar e de me julgar.
> Então arranjo uma posição cómoda para melhor narrar a história, sem atender a que, no meio da minha gente, há alguns auditores que me podem influenciar, inibindo-me de continuar a narração.
> E em seguida falo-lhe na linguagem mais chã, que é a minha (...) e sem aquele rigor dos sinais de pontuação, porque tudo isso substituo com gestos e partes só minhas".

Texto escrito colado ao texto oral, texto escrito como transcrição do texto oral, texto escrito sobre o modelo dos textos orais... ou isso é como o autor nos quer apresentar o seu texto, ele "obriga-nos" a ler / ouvir o seu texto como se estivermos enfrente de um contador de histórias.

E é isto mesmo o que parece transparentar na introdução ao *Mayombe* de Pepetela:

> "Aos guerrilheiros do Mayombe, / que ousaram desafiar os deuses / abrindo um caminho na floresta obscura, / Vou contar a história de Ogun, / o Prometeu africano".

Este texto introdutório tem, no nosso entender, uma especial significação. Para já ele não aparece assinado, embora a sua colocação imediantamente antes de começar a I Parte, e até mesmo a sua situação tipográfica, aproximam-no dos paratextos que estamos a estudar. Só que estilisticamente este breve fragmento tem as mesmas características que o resto do romance e até as linhas finais com que este remata repetem, paralelamente, a mesma frase: "Tal é o destino de Ogun, o Prometeu africano"

de tal maneira que não sabemos se situa-lo como um texto intra ou extradiegético. A sua posição é ambígua pois introduzindo aquela característica das narrativas orais "vou contar", o responsável deste enunciado confunde-se com o narrador 1º do romance, de tal maneira que não sabemos a quem corresponde. Por outro lado aqui faz-se uma afirmação extraordinária-mente importante: a equivalência entre Ogun e Prometeu, história, a daquele, que no plano metafórico se vai contar; desta maneira o texto assume-se como relato mítico e obriga-nos ou permite-nos lê-lo desde essa perspectiva.

O DESTINATÁRIO

As especiais condições em que surgem as literaturas africanas, e para o caso que nos ocupa a literatura angolana e que antes brevemente referimos, torna de extrema importância o destinatário a quem o autor endereça o seu texto, ele pode ser o leitor ideal a quem o autor / emissor formula a sua mensagem.

Ora bem, se este é um problema presente em todos os textos de todas as literaturas, no caso que nos ocupa tem especiais características e isso pelos problemas inerentes a uma literatura nacional em formação que se corresponde com uma nação em construção. É evidente que aqui estamos a utilizar critérios literários e critérios sociológicos ou se quisermos políticos, mas uma coisa é clara: todo autor dirigi-se em primeira instância aos falantes da língua na que se expressa, quer dizer a "conditio sine qua non" para que a obra seja recebida, para que a comunicação possa ser efectuada é o conhecimento do código linguístico em que se processa o texto literário, de aí a relação com a nacionalidade literária. Isto que pode ser perfeitamente irrevelante, não o é quando os limites da nacionalidade literária são confusos ou estão sem marcar. Se pensarmos na dificuldade de estabelecer o momento de ruptura entre o que seria a literatura produzida em Angola e a literatura angolana, ou entre o que seria a literatura colonial e a literatura nacional, tendo em conta que ambas utilizam o português; se pensarmos ainda que um dos grandes debates em aberto no âmbito das literaturas africanas de língua portuguesa é o de estabelecer modelos onde reconhecer uma obra como angolana, moçambicana,

etc... e mesmo que se possa considerar estes debates como supérfluos ou sem interesse, tornam-se de especial importância enquanto condicionam, e de que maneira!, a escrita dos seus autores. O destinatário destas obras, que poderá não ser o seu receptor, vai constituir tema corrente na literatura angolana, condicionando a sua produção e obviamente a sua recepção.

Assim, António de Assis Júnior destina o seu texto a **pretos e brancos** "que mais decididamente se interessam pelo conhecimento das coisas da terra". Este destinatário corresponde-se não só com a sociedade real da Luanda de então, como também com a sociedade "ideal" de Angola que o autor propõe, uma sociedade que é resultado duma miscegnação não só cultural quanto biológica. Esta intervenção, ou este condicionante prefacial do autor explicaria então as duas personagens principais: Elmira, mestiça e Ximinha Belchior, negra. Quer isto dizer que a nossa liberdade semiótica de leitores vê-se, ou pode-se ver, restringida por aquela afirmação extradiegética do autor no prólogo.

No que diz respeito à obra de Oscar Ribas, o seu prólogo poderíamo-lo definir como prólogo-dedicatória (Lucília Gonçalves Pires): à maneira dos prólogos dos séculos XVII e XVIII o autor escolhe uma série de pessoas a quem dirige o seu texto no âmbito de um círculo político-cultural muito determinado e também muito diferente das outras obras aqui analisadas. Esse "Altar de gratidão" com a sua grandiloquente retórica, dá passo a um critério de "autoridade" que serve de aval à "qualidade" literária da obra. Até que ponto esses destinatários aí nomeados se correspondem com um modelo de leitor? Até que ponto o autor pretende conseguir favores ou evitar a censura das autoridades? Seria interessante, ou curioso, sabê-lo.

Nada que se compare com o que faz Raul David. No seu "A título de prólogo" começa por escolher o destinatário:

> "Aos angolanos:
>
> Foi para vós, meus patrícios de todos os escalões sociais nesta portentosa e promissora terra, que me abalancei a escrever este livro"

e onde o destinatário expresso, diz respeito da função social da literatura: a da criação da consciência nacional por cima de divisões étnicas ou sociais.

Caso diferente é o de Pepetela: o "vós" a quem se destina o *Mayombe*

aproxima-se mais de um destinatário intradiegético, de um narratário, embora aqui como noutros aspectos deste texto preliminar a ambiguidade se mantenha e esses guerrilheiros a quem se vai contar a história de Ogun o Prometeu africano podem ser os guerrilheiros-personagens ou as pessoas históricas que lutaram no Mayombe e forneceram ao autor a matéria do seu romance ou, numa interpretação alegórica da obra, podem ser todos aqueles que lutaram na guerra de libertação.

A CONCEPÇÃO DA LITERATURA

A concepção que da literatura têm os autores vai ser outro dos elementos presentes nestes paratextos de tal maneira que o aí expressado entra em relação intertextual com o texto que segue. Dada a funcionalidade controladora da leitura que o prólogo tem, como atrás referímos, a explicitação dos códigos ideológicos, temáticos e estilísticos que o autor faz nesse prólogo consoante com a sua concepção da obra de arte numas coordenadas espacio-temporais muito concretas, é elemento precioso para estabelecer uma estratégia de leitura que permita compreender melhor a dinâmica textual e extra-textual da obra.

Assim para A. de Assis Júnior a literatura tem de ser "Um meio de vulgarização do que o indígena tem de mais puro e são na sua vida". O didactismo moralizante, que por vezes tornar-se-á em dogmatismo, e a defesa do "indígena" aparecem aí como eixos fundamentais de boa parte da literatura angolana. Há aqui uma ideia de regeneracionismo, a ideia de subverter, quanto que possível, a ideia negativa do africano, uma finalidade ética que possa conduzir de um lado a modificar o ângulo de visão do europeu e consequentemente alterar os mecanismos da colonização, e por outra a auto-revalorização do africano.

Diferente concepção é a que tem Oscar Ribas; para ele trata-se de levantar "o grande monumento etnográfico de Angola", e por isso o seu livro é "folclórico como o anterior 'Uanga' ".

O que predomina em todos eles é a concepção realista da literatura, o grau de compromisso do escritor e da obra escrita com o processo de indepen-

dência angolano, porque a literatura foi encarada normalmente nestes países como um elemento de coesão social, de reforço para o que denominamos "núcleo simbólico" da nação e para isso usa-se do realismo social, pelo seu carácter instrumental; trata-se em definitiva do "engagement" explicitamente mostrado pelo autor e que exprime, aliás, o desejo do autor de ser entendido nesta perspectiva, quando o seu texto "necessariamente" não teria porque ser lido assim.

Haveria ainda que citar o prólogo-ensaio ao que se aproxima o "Prefácio" de Henrique Guerra com as suas reflexões sobre a Literatura Tradicional, a Literatura Fantástica e a Literatura Infantil, por quanto aí encontramos visões da literatura que podem permitir compreender, por exemplo, as práticas críticas deste autor.

A INTEGRAÇÃO DOS PARATEXTOS NO TEXTO: PEPETELA

Os três "Prólogos" de Pepetela seleccionados, e como já vimos ao nos referir ao do *Mayombe*, têm características especiais. São textos marginais como corresponde aos seus títulos ou à ubicação na obra, só que ao contrário dos outros autores referenciados, Pepetela põe os seus prólogos em diálogo directo com o texto literário (De facto todos os prólogos, como de resto qualquer paratexto estão em diálogo com os textos que acompanham). Se os dos outros autores visavam mais aspectos de carácter extra-literário, embora a sua influência ou a sua produtividade no texto, e iam dirigidos essencialmente ao leitor para lhes fornecer elementos que talvez pudessem ajudá-lo a compreender os textos que precediam, no caso de Pepetela a relação do paratexto com o texto é muito mais forte, diríamos que dificilmente se poderiam eliminar sem que a obra ficasse a mesma, porque uma das características dos textos prolongais é o de serem supérfulos a nível da economia do relato. Desde que estão aí são importantes, isso é óbvio,; o seu caso e até a sua trivialidade tornaram-se elementos controladores e até manipuladores da leitura. Pelo contrário, no caso de Pepetela, não podemos prescindir deles ou prescindir deles privar-nos-ia de chaves de leitura valiosas.

– Em certo sentido quase que nos atraveríamos a dizer que os prólogos

dos outros autores tendem mais, ou implicitamente parecem tender, a que o leitor "restitua" um sentido da obra, o seu sentido primeiro, em quanto que os de Pepetela tenderiam mais a a dar informações que nos permitam responder à pergunta "como significa um texto" e não "que significa um texto". –

Já comentámos o caso inicial do *Mayombe*, vejamos agora brevemente o dos outros dois textos.

Em *Yaka* o autor estabelece na sua "Nota prévia" o percurso mítico dos Yaka "nesses séculos antigos" e embora apareçam aqui referências à formação da nação, o mais importante do nosso ponto de vista é a referência à necessidade de criar mitos "Até porque só os mitos têm realidade. E como nos mitos, os mitos criam a si próprio, falando".

Quer dizer que o autor parte duma estrutura mítica para construir o seu relato e é sobre essa estrutura que nós accedemos a ele. *Yaka* tem sido definido como uma alegoria da construção da nação, a conquista do território, a denuncia do colonialismo, a epopeia dos colonos em Africa, a epopeia angolana, etc... sempre sob a perspectiva duma leitura sociológica. Sem negar essa possibilidade, o autor dá-nos as chaves da construção do romance, e consequentemente propõem-nos nesse texto inicial uma série de estratégias de leitura enormemente significativas. Com efeito, aí temos o tema da viagem, o mito da migração, os símbolos da criança pousada no chão, o símbolo da árvore e a sua relação com os regimes nocturnos e diurnos da imagem (Gilbert Durand), a Estátua-Esfinge e a sua relação com o mito de Édipo e o mito do conhecimento com o que aquele está relacionado... enfim, é no prólogo que se nos dão chaves interpretativas valiosas para decodificar o texto e este prólogo estabelece assim uma relação de interdependência, de interrelação expressa que não podemos ignorar.

No caso de *O cão e os caluandas* o "Aviso ao leitor" (e repare-se na plurissignificação do termo aviso) entra já completamente no plano do ficcional. O autor assina o seu texto em 2002 e portanto não respeita a cronologia extratextual que é inerente ao prólogo e coloca-se assim no plano da ficção. Esta acronia vai condicionar não só o discurso deste pretenso paratexto, como também a do romance: a ironia ao serviço da crítica acutilante, ora tenra, ora despiedada. Aparentemente o autor assume-se como um autor realista, cronista acurado de factos que "realmente" aconteceram, só que ao se tratar de um discurso irónico permanece a dúvida de onde se situa a

relação do texto com a realidade extratextual que pretendidamente se quer reflectir; o significado primeiro converte-se assim em significante de um outro significado numa especial "mise em abyme". "Aviso ao leitor" em *O cão e os caluandas* forma parte claramente da economia do relato e embora participe de características paratextuais não podemos inclui-lo na mesma categoria que os textos anteriores. A sua inclusão neste trabalho visa simplesmente chamar a atenção para a complexidade que por vezes podem revester estes textos aparentemente marginais e residuais.

OUTROS ASPECTOS

Há outros aspectos que gostaríamos, mesmo que só de passagem, citar aqui.

Assim, António de Assis Júnior diz da sua obra que "entraria no âmbito da novela se não fosse a sua veracidade" o que nos põe, no âmbito da história das ideias, o problema do desprestígio do género até ao século XVIII, a relação do romance com a veracidade e consequentemente com a mentira (o que tem servido por exemplo a Marthe Robert para desenvolver a sua teoria do romance familiar na esteira do pensamento freudiano).

Quando Costa Andrade fala "dos relatos da vida de pessoas que conheci na minha infância" põe-nos, para além dos problemas do realismo, a questão da relação/vivência do escritor daquilo que narra ou que literaturiza.

A explicação do romance de Uanhenga Xitu como um exercício de quimbundo põe-nos perante os problemas do bilinguismo literário, problema interessante em sociedades com línguas em conflito.

Finalmente a decodificação dos títulos que fazem vários dos autores citados aportam uma interessante informação ao leitor, se pensarmos aliás na importância semionarrativa que o título tem como um elemento marcado.

CONCLUSÃO

É lugar comum e figura retórica dizer que muitas mais coisas poderiam ser ditas. De qualquer maneira a nossa pretensão foi chamar a atenção para estes paratextos no âmbito de uma literatura como a angolana que põe problemas adicionais aos estudiosos da literatura. Estabelecer as relações que se tecem entre estes prólogos e os textos que antecedem, ver até que ponto condicionaram a receptividade dessa literatura, ver também como se constituiram em discurso extraliterário, muitas vezes paralelo e até contrário àquele outro ao que teóricamente pareciam servir, ver, por exemplo, a incidência que tiveram nos discursos críticos que sobre essas obras se produziram, tentar estabelecer uma tipologia, ou ver a ajuda que poderiam dar em estudos de literatura comparada são, ao que nos parece, algumas das possibilidades que o estudo dos prólogos, e textos afins, nos permite. Estamos certos que se quisermos ter uma visão mais global da cultura originada por estes países africanos que se expressam em português obrigar-nos-á a fixar, também, a nossa atenção nesses discretos prólogos que o leitor apressado dos nossos dias tantas vezes negligencia ou quer crer que não são com ele.

BIBLIOGRAFIA

Activa

ANDRADE, Costa, *Estórias de Contratados*, Edições 70, Lisboa, 1980.

DAVID, Raul, *Colonizados e Colonizadores*, Edições 70, Lisboa, 1984/3ª (1ª 1974).

GUERRA, Henrique, *Três histórias populares*, Edições 70, Lisboa, 1980.

JUNIOR, António de Assis, *O Segredo da Morta*, Edições 70, Lisboa 1979/2ª (1ª em folhetim, 1929).

MACEDO, Jorge, *Geografia da Coragem*, Edições 70, Lisboa,1980.

PEPETELA, *Mayombe*, Edições 70, Lisboa 1988/3ª (1ª 1980).

PEPETELA, *O Cão e os Caluandas*, Ed. Dom Quixote, 1985.

PEPETELA, *Yaka*, Edt. Ática, São Paulo, 1984.
RIBAS, Oscar, *Ecos da Minha Terra*, Lello Cª, Lisboa-Luanda, 1952.
XITU, Uanhenga, *Maka na Sanzala (Mafuta)*, Edições 70, Lisboa, 1979.

Passiva

CULLER, Johathan, *Sobre la Deconstrucción*, Edt. Cátedra, Salamanca,1984.
GENETTE, Gérard, *Seuils*, Edc. du Seuil, Paris, 1987.
LOTMAN, Iuri, *A Estrutura do Texto Artístico*, Edt. Estampa, Lisboa, 1978.
PIRES, Lucília Gonçalves, "Prólogo e Antiprólogo na Época Barroca" in *Para uma História das Ideias Literárias em Portugal* (VV.AA.), Col. Textos de Literatura, 4, I.N.I.C., Lisboa, 1980, pp. 31-59.
REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Liv. Almedina, Coimbra, 1987.
SILVA, Vitor M. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Liv. Almedina, Coimbra, 1987/4ª.
VV.AA., *Poétique*, nº 69, fev. 1987.

A POESIA AFRO-BRASILEIRA DE JORGE DE LIMA

HELENA PARENTE CUNHA

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Vou mencionar apenas alguns aspectos relacionados aos temas regionalistas da poesia de Jorge de Lima, que nasceu em 1895, em Alagoas, e morreu em 1953, no Rio de Janeiro.

O estado de Alagoas, situado no Nordeste, faz parte da vasta região para onde foram transportados grandes contingentes de negros africanos, com a finalidade de trabalharem na cultura da cana-de-açúcar, a mais importante fonte de renda daquele espaço geográfico e, numa certa época, também do Brasil. Ali os escravos deixaram marcas indeléveis, que influenciaram poderosamente nossa formação cultural.

Como Jorge de Lima nasceu poucos anos após a abolição da escravatura (1888) e a proclamação da república (1889), pôde acompanhar de perto as crises resultantes dessa decisiva transformação social, política e económica da história brasileira. E testemunhou a miséria e o abandono sofridos pelos ex-escravos. Por isso o poeta soube interpretar com tanto sentimento e sinceridade as tradições regionais brasileiras, penetradas da presença inconfundível da África.

O MODERNISMO E A VALORIZAÇÃO DO NACIONAL

Jorge de Lima participou do movimento artístico do Modernismo, iniciado oficialmente com a polêmica Semana da Arte Moderna, em São

Paulo, em 1922.

O grupo modernista tinha por ideal criar uma arte genuinamente brasileira, exaltando os valores nacionais, em ostensiva oposição a toda a literatura que se fizera até então. O Brasil importava as correntes literárias européias, através do antigo colonizador português e, posteriormente, também via França.

A fisionomia brasileira só vai aparecer com mais fidelidade por efeito da consciência crítica do Modernismo, que se empenhou em libertar nossa literatura da influência estrangeira. Na busca do nacional, os modernistas puseram em prática seu projeto revolucionário na temática e na linguagem.

O ambiente de progresso e industrialização crescente de São Paulo onde o Modernismo surgiu, favoreceu o desabrochar daqueles objetivos que pretendiam romper agressivamente com o passado esclerosado e abrir caminho em direção ao novo.

Mas o Nordeste latifundiário, em fase de decadência, diferia da prosperidade de São Paulo e não acatou inteiramente as idéias inovadoras. Em Recife, capital do estado de Pernambuco, desenvolvia-se o movimento do "Regionalismo Tradicionalista", liderado por Gilberto Freyre, que tinha por programa ampliar o espírito de inspiração nordestina, preservar as tradições de família, estimular a herança cultural do passado, enfim, manter-se fiel à própria região.

Apesar das direções opostas, o movimento do Sul e o do Nordeste estavam de acordo quanto à necessidade de respeitar o nacionalismo autêntico, combater a cultura acadêmica alienante e renovar a arte e a literatura.

Compreende-se que o Nordeste arruinado economicamente se inclinasse para o propósito de resgatar a fecunda tradição e reviver pela recordação o antigo prestígio perdido.

Na zona canavieira nordestina, era incentivada a monocultura nos vastos latifúndios, sustentados pelo trabalho escravo e controlados pela ideologia patriarcalista e semi-feudal dos riquíssimos proprietários rurais, também possuidores de indiscutível poder político.

No Brasil, a notável influência africana se operou mais acentuadamente nessa área agrícola, que dependia do braço escravo para o crescimento da economia. O baixo nível cultural da sociedade brasileira colonial contribuía para maior receptividade dos elementos da cultura negra.

Por vários motivos a abolição da escravatura (1888) levou à ruína tantos senhores de engenho e precipitou a decadência da região, em contraste com o progresso do Sul.

O famoso livro de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, foi publicado em 1933, no entanto, vários anos antes, o autor já exercia grande influência sobre os intelectuais e escritores nordestinos, graças a uma nova concepção do papel do negro escravo, até então desprezado e desrespeitado nos seus valores humanos. Gilberto Freyre destacava a importância básica que teve o negro na formação cultural do país, do ponto de vista econômico, social, moral, estético, religioso, etc., enfatizando os laços afetivos entre os senhores e os escravos.

Esta visão de harmonia e integração não leva em conta o outro lado da História. Durante todo o período colonial houve rebeliões de escravos, isolados ou em grupos, em reação contra a atrocidade do tratamento que recebiam dos senhores. Registraram-se fugas, conflitos, mortes, violência de toda espécie, suicídios por parte dos escravos que não aceitavam a sujeição. A versão feita por Gilberto Freyre de um relacionamento pacífico e afetuoso, representa apenas uma face da moeda.

Apesar da sua visão unilateral, sem dúvida Gilberto Freyre abriu uma perspectiva decisiva para que se compreendesse melhor a participação do negro na formação da nacionalidade brasileira.

Jorge de Lima, que sentira tão intensamente a vida de sua província natal, aderiu ao movimento do "Regionalismo Tradicionalista", ingressando assim no Modernismo. Seus poemas afro-brasileiros ou poemas negros dão destaque não ao relacionamento cordial ou afetivo entre o negro e o branco, e sim ao lado trágico da exploração do homem pelo homem.

A POESIA NEGRA E O SEU LADO TRÁGICO

O livro de estréia de Jorge de Lima, *XIV Alexandrinos*, seguia a orientação parnasiana, que caracterizou a sua obra de muitos poetas antes do movimento modernista.

A fase regionalista se inicia em 1927, com a publicação intitulada

Poemas, seguida de *Novos poemas* (1929), *Poemas escolhidos* (1932) e *Poemas negros* (1947). Entre o último e o penúltimo título, o poeta já havia publicado dois livros de sua fase religiosa posterior.

Os poemas regionalistas, penetrados pela presença do negro, se inspiram em aspectos da realidade nordestina: a religiosidade, as crenças, as superstições, as entidades sobrenaturais, os costumes, as músicas, as danças, as comidas, a paisagem, as plantas, os animais, etc.

A linguagem se ajusta a este universo e se avizinha da fala do povo, tingindo-se de cor local, entre coloquialismos e palavras regionais.

É sob a ótica de uma imposição para a criação daquela atmosfera que devemos encarar as licenças próprias da língua falada, o tom familiar de conversa descontraída, a insistência nos diminutivos e nas repetições, o tom muitas vezes dengoso e cheio de ternura ou de sensualidade, o recurso contínuo à onomatopéia e à aliteração.

Do ponto de vista sintático, a construção de períodos breves e frases soltas ou superpostas faz parte da simplicidade espontânea, às vezes ingênua, que se harmoniza com a singeleza daquele mundo poético.

Direta ou indiretamente, percebe-se a influência africana afrouxando os cordões que amarram o discurso lusitano e introduzindo o falar brasileiro, meio mestiço, porém mais autêntico.

Jorge de Lima poetiza a contribuição do negro sofredor numa visão muitas vezes trágica e, sem se valer gratuitamente do pitoresco de sua cultura, ressalta sua atuação como fator integrante de nossa formação.

O poema "Pai João" atesta a solidariedade do poeta com o destino funesto daquela gente:

> Pai João secou como um pau sem raíz.
> Pai João vai morrer.
> Pai João remou nas canoas.
> Cavou a terra.
> Fez brotar do chão a esmeralda
> das folhas – café, cana, algodão.
> .....
> A filha de Pai João tinha um peito de
> turina para os filhos de ioiô mamar:

Quando o peito secou a filha de Pai João
também secou agarrada num
ferro de engomar.
A pele de Pai João ficou na ponta
dos chicotes.
.....
O sangue de Pai João se sumiu no sangue bom
como um torrão de açúcar bruto
numa panela de leite. –
Pai João foi cavalo para os filhos de ioiô montar.
.....
Pai João vai morrer.
Há uma noite lá fora como a pele de Pai João.
Nem uma estrela no céu.
Parece até mandinga de Pai João.

(*Poemas*, 110)

O poema todo não contém trinta versos, mas nele se resume a vida do escravo, desde a época do vigor físico, quando tinha forças para trabalhar e enriquecer o senhor, até ao momento da morte, incluindo-se na mesma condição de desgraça a filha e a mulher.

As imagens estão de acordo com a ambiência rural de Pai João e fazem sobressair a realidade da situação. Depois de ser esfolado pelos chicotes e ver seu sangue sumir como torrão de açúcar bruto no leite, o velho secou, comparado a um pau sem raíz, sem nem sequer a dignidade de uma árvore. Apenas um pedaço de pau seco, em rica sugestão da trágica aridez de sua vida vilipendiada.

A comparação da noite sem estrelas com a pele do negro redime o escravo através da integração homem-noite-morte-mistério. A mandinga (feitiço) estabelece a ligação deste mundo concreto com o outro, onde o velho vai penetrar com a morte e onde residem seus poderes mágicos. Uma espécie de retorno à pátria originária.

As observações quanto à linguagem deste poema se resumem parcialmente ao registrado algumas linhas atrás, em relação à obra em geral.

Pai João se torna figura simbólica de uma estrutura social construída na base da exploração e da desumanização do ser humano.

O poema "Essa negra fulô", dos mais conhecidos da literatura brasileira, também sintetiza uma existência escrava, embora de forma diversa. Enquanto o poema anterior contém uma espécie de narrativa da vida do preto velho, este outro dispõe de uma organização dramática muito tensa e condensada, com alternância de vozes, ora narrando, ora representando a ação em cenas brevíssimas, que dizem o máximo, na brevidade explosiva:

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no banguê dum meu avô
uma negra bonitinha
chamada negra Fulô.
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
– Vai forrar a minha cama,
pentear meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!
Essa negra Fulô!
.....
vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!
Essa negra Fulô!
.....
Ó Fulô? Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas
cadê meu cinto, meu broche,
cadê meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou,

Ah! foi você que roubou.
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção.
De dentro dele pulou
nuinha a negra Fulô
Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! foi você que roubou,
foi você negra Fulô?
Essa negra Fulô!

(*Novos poemas*, 119)

A ação se desenrola vertiginosamente, direcionada para o desfecho, numa superposição de episódios que indicam a chegada da escrava ao engenho, a fala portadora de ordens da Sinhá ociosa, o trabalho da mucama, sua intimidade crescente na casa-grande, os roubos, o castigo, a nudez provocante da negra, a reação da Sinhá humilhada que perdeu o jogo, para Fulô que triunfou na sedução do Sinhô.

Um dos traços estilísticos de Jorge de Lima se objetiva na capacidade de síntese, aqui atingindo um dos momentos mais representativos, acrescidos das oscilações maliciosas entre o dito e o não dito.

O refrão "Essa negra Fulô", cheio de ambiguidades, sugere de cada vez um tipo de comentário diferente, subentendido, em relação às intenções de Fulô. Este refrão insinua as manhas e artimanhas da escrava, na sua secreta rebeldia contra a trágica opressão. Neste dizer sem dizer explicitamente, se encontra um dos elementos da força poética do poema, aberto a infindáveis possibilidades significativas.

O poema " Serra da Barriga" se inspirou na célebre rebelião dos negros que constituíram naquela serra a República dos Palmares, iniciada em finais do século XVI e extinta um século depois.

A historiografia oficial, em referência à rebeldia dos escravos, menciona apenas lutas esporádicas, mas na verdade registaram-se um sem número de rebeliões dos negros que fugiam para os quilombos (fortalezas onde se protegiam, lutavam e conseguiam resistir por algum tempo).

A República dos Palmares, na Serra da Barriga, que chegou a contar com trinta mil habitantes, talvez tenha sido o mais expressivo destes movimentos. Organizaram-se muitas expedições que não obtiveram êxito, até que um poderoso reforço militar entrou em ação e, após lutas sangrentas, derrotou os rebeldes. Zumbi, o último chefe, morto à traição em 1695, transformou-se num símbolo para as organizações negras no Brasil. Vários desses grupos não aceitam a data 13 de maio como dia comemorativo da abolição da escravatura que, na realidade, não libertou os escravos, condenados à marginalização econômica e social. Desde os anos 70, o dia da morte de Zumbi, 20 de novembro, passou a ser festejado como "Dia da Consciência Negra".

O poema se tece com os próprios componentes do universo negro, a começar pelas imagens que vitalizam a forma exterior da serra:

> Serra da Barriga!
> Barriga de negra-mina!
> .....
> Serra da Barriga, buchuda, redonda,
> do jeito de mama, de anca, de ventre de negra!
>
> (*Novos poemas*, 121)

Estabelece-se uma integração entre o espaço físico e o ser humano através da humanização da serra, convertida em personagem participante da vida e da catástrofe daquele povo. Jorge de Lima, por meio do seu estilo sintético, recolhe flashes evocadores da realidade na serra, às vezes numa única palavra, impregnada de profundidades significativas:

As outras montanhas se cobrem de neve,
de noiva, de nuvem, de verde!
E tu, de Loanda, de panos-da-costa,
de argolas, de contas, de quilombos!

Os dois primeiros versos se responsabilizam pelo contraste com os dois versos seguintes, tornando mais eficaz a enumeração das palavras capazes de recriar o ambiente africano, palpitantes de energia vital.

A aliteração e a onomatopéia, tão usadas pelo poeta, acompanham o vigor da música primitiva, com seus estranhos sons e envolvente ritmo, afundando-se na escuridão noturna:

De noite: tantãs, curros-curros
e bumbas, batuques e baques!

Naquele espaço de liberdade, emerge a figura mítica de Zumbi, a pairar acima da serra, acima da África:

Aqui é Zumbi!
Barriga da África! Serra da minha terra!
Te vejo bulindo, mexendo, gozando Zimbi!
Depois, minha serra, tu desabando, caindo,
levando nos braços Zumbi!

No início do poema, viu-se a integração entre a serra e seus habitantes pelo recurso da imagística buscada em partes do corpo das mulheres negras. Agora, no final, surpreende-se outra identificação, no verso "Aqui é Zumbi!". O advérbio de lugar "aqui", interpretado como substantivo e sujeito, condensa aquela realidade que Zumbi absorve, transformando-se ele mesmo na serra e em sua gente, em sua luta, em seus ideais. Este pequeno verso acena para a utopia de liberdade encarnada por Zumbi.

A fusão Brasil-África se efetua em dois níveis, num único verso: "Barriga da África! Serra da minha terra!". Vale a pena lembrar alguns sinônimos e conotações da palavra "barriga": ventre, útero, lugar de nascimento, origem, abrigo. A serra é abrigo para África e a África é origem

da gente brasileira.

O poema se estrutura com poucos verbos e uma predominância de substantivos que, por sua natureza, remetem para a realidade das coisas e dos seres. No poema, os substantivos concretizam os fragmentos e os pedaços daquele todo, em sua inteireza afro-brasileira: Loanda, panos-da-costa, argolas, sambas, tantãs, batuques, etc. Os três últimos versos transcritos, pertencentes à estrofe final do poema, enumeram seis formas verbais, cinco das quais indicativas de ação: "Te vejo bulindo, mexendo, gozando, Zumbi!" A serra freme de vida e vigor, em oposição aos dois versos, onde tudo se destrói tragicamente: "Depois, minha serra, tu desabando, caindo, / levando nos braços Zumbi!".

A serra – abrigo, ventre, útero, mãe – carrega Zumbi e conserva para sempre a memória do trágico herói afro-brasileiro, que Jorge de Lima soube enaltecer com tanta emoção.

O último poema que vou comentar, expressa um relacionamento afetivo entre duas raças. Em "Ancila negra", o eu poético fala da escrava que tomou conta dele em criança, com transbordante amor e ternura. A recordação se desdobra em duas fases. Na primeira, a mucama atua, assistindo e acariciando o menino:

> Há ainda muita coisa a recalcar,
> Celidônia, ó linda moleca ioruba
> que embalou minha rede,
> me acompanhou para a escola,
> me contou histórias de bichos
> quando eu era pequeno,
> muito pequeno mesmo.
>
> Há muita coisa a recalcar:
> As tuas mãos negras me alisando,
> os teus lábios roxos me bubuiando,
> quando eu era pequeno,
> muito pequeno mesmo.

(*Poemas negros*, 170)

A infância se articula sobretudo no imaginário, no sonho, no mágico, onde mucama Celidônia desempenhou a função de sacerdotisa, com sua presença dominadora e seu poder encantador de "maga primeira".

A segunda fase da recordação começa na penúltima estrofe, marcada pela ausência de Celidônia, fugida na morte trágica:

> Há muita coisa a recalcar e esquecer:
> o dia em que te afogaste,
> sem me avisar que ias morrer,
> negra fugida na morte,
> contadeira de histórias do teu reino,
> anjo negro degradado para sempre,
> Celidônia, Celidônia, Celidônia!

Afogamento acidental ou suicídio? Esta misteriosa figura de maga se teria rebelado contra a sua condição de escrava, porém de maneira diferente da escolhida pela Fulô ou pelo heróico Zumbi. Cada um viveu o trágico a seu modo. Celidônia preferiu fugir na morte. Também diferente da morte de Pai João, que ocorreu naturalmente, com a velhice. Das quatro personagens vistas neste trabalho, somente o preto velho não se revolta. Seria mais trágica do que a dos outros a sua vida de aceitação da miséria e da injustiça?

Na estrofe acima, o ritmo lento se faz mais lento através da repetição de versos e palavras, como se na lentidão se imprimisse a permanência viva na recordação daquela pessoa tão amada e que ficou irremediavelmente perdida no tempo. Daí a necessidade de esquecer, para sufocar o sofrimento: "Há muita coisa a recalcar e esquecer". A última estrofe eleva mais o tom nostálgico, cristalizando as imagens de imutabilidade:

> Depois: nunca mais os signos do regresso.
> Para sempre: tudo ficou como um sino ressoando.
> E eu parado em pequeno,
> mandingando e dormindo,
> muito dormindo mesmo.

Tudo conduz para a idéia de permanência e imutabilidade, que se acentua até nas formas verbais em gerúndio, indicativas da continuidade da

ação, reforçando as imagens inesquecíveis: ressoando, mandingando, dormindo (duas vezes).

O sino ressoando sugere o eco dos sons e das vozes sem articulação de palavras nem de significados, como ocorre na magia da infância.

O eu poético conserva este pedaço vivo de quando ele era muito pequeno, no sonho de um sono do qual não quer acordar. Dormir então equivale à recusa de acordar para a realidade da ausência. Este sono corresponde a uma espécie de morte e possibilidade de encontro com Celidônia morta, mas redíviva no seu encantamento de maga. Dormir é um modo de recalcar e esquecer.

A palavra latina do título "Ancila negra" se sobressai no conjunto desta linguagem voltada para o coloquial e a construção ingênua. Trata-se de um recurso a fim de dignificar a condição de serva vivida pela escrava Celidônia que, graças à sua capacidade de doação, dignifica também a condição humana.

PARA FINALIZAR

As observações que fiz resumem uma fração do muito que se tem a dizer sobre a poesia negra de Jorge de Lima.

Deixo registrado o meu desejo de que sejam realizados muitos estudos profundos sobre um poeta que merece mais consideração por seus tantos méritos, entre os quais o respeito pelo escravo, aqui representado na pessoa do negro injustiçado e massacrado nos seus direitos mais legítimos.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

LIMA, Jorge de. *Poesia completa. Vol. I.* 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
(Todas as citações foram retiradas desse volume).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, José Américo. Nota preliminar a *Poemas*. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa. Vol. I*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

AUGEL, Moema Parente. Poesia negra. La poesia afrobrasileña de la época actual. Tradução da introdução Afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart. In: AUGEL, Moema Parente. *Afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart*. St.Gallen/Koln. Edition Dià, 1988 (Introdução, seleção, tradução de poemas de autores brasileiros negros atuais. Edição bilingue).

BANDEIRA, Manuel. Os modernistas. In: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1954.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo, Perspectivas, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro, Forense, 1977.

CAMARGO, Oswaldo de. *Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*. 1987.

CARNEIRO, José Fernandes. *Apresentação de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro, MEC, 1953.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do negro brasileiro*. Globo, 1950.

COUTINHO, Afrânio. Co-direção de Eduardo de Faria Coutinho. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. 6 v.

CUNHA, Helena Parente. A religiosidade afro-brasileira na poesia de Jorge de Lima. *Diário de Notícias, Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, 25 de out. 1964, p. 3.

CUNHA, Helena Parente. Jorge de Lima, poeta participante. *Diário de Notícias. Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, 15 agos. 1965, p. 3.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1946.2 v.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro, MEC, 1955.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda de desenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1978.

PEREGRINO JÚNIOR. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, MEC, 1954.

REGO, José Jins do. Nota preliminar a *Novos poemas*. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa. Vol. I*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

SANTA CRUZ, Luís. *Jorge de Lima*. 2. ed. Rio de Janeiro, Agir, 1963.

SANTA CRUZ, Luís. Nota introdutória. In: LIMA, Jorge de. *Poesia completa. Vol. I*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

SODRE, Muniz. Cultura negra. In: SODRE, Muniz. *A verdade seduzida*. Por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro, Codecri, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 6. ed. Petrópolis, Vozes, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça. O sentido das formas em Jorge de Lima. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Estudo de poesia brasileira*. Coimbra, Livraria Almedina, 1985.

COESÃO, COERÊNCIA E TÉCNICA NARRATIVA EM OSWALDO FRANÇA JÚNIOR

JOHN MORRIS PARKER

Segundo Mieke Bal (1977: 4); "Un texte est un ensemble *fini* et *structuré* de signes linguistiques" (grifos meus). Sublinho as palavras 'fini' e 'structuré', pois me parecem representar a tendência geral do estruturalismo e da semiótica literários, como, aliás, também do *New Criticism* anglo-americano, para abordar o texto como objecto, mesmo como artefato, o 'ícone verbal' de que falava Wimsatt. Para eles, formalistas como são, o texto literário é o domínio privilegiado do significante, mas o seu recurso à linguística me parece sobretudo uma extrapolação para outro sistema significante. A linguística textual, por seu lado, não só leva o estudo da linguagem para além da frase, mas procura, essencialmente, explicar a realização do sistema linguístico em situações e contextos da vida real, em que intervêm produtores e receptores de mensagens, que colaboram no processo de comunicação. Robert de Beaugrande e Wolfgang Dressler (Beaugrande & Dressler, 1981) nos propõem uma teoria do que chamam 'textualidade', em que incluem como factores mais propriamente do texto - no dizer deles "text-centred notions", ou seja operações dirigidas a materiais textuais (7) - a *coesão* e a *coerência.*

A coesão refere-se, principalmente, às relações progressivas, já que anafóricas, entre as 'frases' do texto. Donde se conclui que o produtor do texto vai dando instruções ao receptor quanto ao tipo de relação que este deve fazer entre as frases. Trata-se das diversas maneiras de, através do aparelho léxico-gramatical da língua, indicar as relações a nível da superfície textual. Ao afirmar, em entrevista publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais*

(7 de janeiro de 1989), ser sua intenção que "as imagens, a história vão se formando na mente do leitor sem que ele perceba que as páginas do livros estão passando", Oswaldo França Júnior assume a necessidade de explicar as relações interfrásicas, evitando que o leitor tenha de fazer um esforço consciente para estabelecer as ligações.

Em *Jorge, um brasileiro* (1967), o leitor está como que ouvindo o relato que Jorge, narrador autodiegético, faz, a um interlocutor apenas identificado pelo pronome 'você', da viagem que acaba de fazer. O texto abre com reticências, seguidas das palavras "Você sabe como é", indicando que o falso diálogo já se iniciara quando o leitor-ouvinte 'chegou'. Depois de duas páginas, em que conta como ficou conversando com uma mulher chamada D. Helena, entra, de repente, na analepse que assinala o começo da história propriamente dita, com as palavras "As coisas estavam assim quando o Sr Mário deixou o recado para mim" (OFJ, 1967: 20). "As coisas estavam assim...: : que 'coisas'? e como 'assim'? No parágrafo anterior, umas quinze linhas atrás no texto, encontramos "...porque as coisas todas estavam estragando e caindo e afundando. E mesmo as coisas que já haviam sido consertadas, já estavam outra vez estragando..." (OFJ, 1967: 20). Aparentemente, temos um caso de recorrência, ou seja de reiteração lexical, para "as coisas" (cf. Halliday & Hasan, 1976: 278), enquanto "assim" remeteria para "estragando" como forma de coesão referencial comparativa (cf. Halliday & hasan, 1976: 76).

No entanto, "as coisas" é uma expressão muito geral, empregada a todo o momento nos diálogos informais. Nas categorias de coesão propostas por Halliday & Hasan (1976: cap. 6), a palavra inglesa 'thing' é considerada um 'substantivo geral', podendo, quando precedida de artigo definido ou demonstrativo, recuperar anaforicamente um substantivo específico. Os autores fazem reparar na semelhança, do ponto de vista gramatical, entre esta forma e a referência pronominal, salientando, ao mesmo tempo, o potencial interpessoal do 'substantivo geral' (Halliday & Hasan, 1976: 275-276). Michael Hoey (1983: 18), ao falar dos meios de assinalar relações entre orações ou frases, declara que a coesão gramatical só constitui uma relação quando inclui uma interpretação. Segundo Eugene Winter (1982: 178), esta relação ('clause relation') é um processo cognitivo participado, ou, como afirma noutro lugar Hoey (1989: 124), uma abstração das conexões que os

leitores fazem entre as partes dum texto no esforço de compreender o discurso, uma vez que cada leitor trava um diálogo com o discurso que está em vias de ler.

Linguistas textuais e analistas do discurso recortam de modo um pouco diferente a área da sua ciência, mas parece-me que a 'clause relation' (relação entre orações) de Winter e de Hoey corresponde em parte ao termo 'coerência' usado por, exemplo, Beaugrande & Dressler (1981), para indicar a continuidade de sentido nos conhecimentos ativados pelas expressões do texto. Em qualquer dos casos, trata-se explicitamente de um processo cognitivo e interpretativo, relacionado com a nossa percepção do mundo e com a nossa capacidade de avaliar situações apresentadas linguisticamente. A linguística textual insiste mais no constante apelo a conhecimentos do mundo real, organizados em diversos tipos de 'global patterns' (Beaugrande & Dressler, 1981: 88-91), subjacentes ao mundo textual e que ajudam na recepção deste, confrontando-se os conceitos encontrados com os conhecimentos adquiridos, integrando-se na leitura os componentes implícitos, não mencionados no texto.

Voltando ao texto de França Júnior, vemos que, a seguir às palavras citadas ("as coisas todas... estragando ..." etc), o parágrafo prossegue, dando um exemplo das coisas que estavam ficando danificadas: "como ali na frente do DOPS, onde eu via, quando passava com o caminhão concreteiro, o asfalto junto do canal já afundando". Acrescenta-se, a seguir, a informação de que "Até a escada de cimento para que a água descesse por ela e não afundasse a rua, estava afundando e se estragando de novo". Repetem-se, de frase para frase, os verbos *estragar*, *afundar*, *consertar*, além de elementos da coesão gramatical no início das frases (quase exclusivamente a conjugação aditiva: em seis das oito ligações a conjugação 'E', típica da produção oral). Portanto, quando começa o próximo parágrafo com as palavras "As coisas estavam assim", 'as coisas' pode ser o substantivo geral apontado por Halliday & Hasan, retomando os substantivos específicos 'asfalto' e 'escada'; ou pode reiterar, como já foi dito, "as coisas", expressão encontrada *verbatim* no texto. Faltam, porém, duas frases para terminar o parágrafo e que se encontram em maior proximidade de "As coisas estavam assim": "as coisas" seriam as *cadeiras*, a *varanda*, o *asfalto*, o *prédio*, o *serviço*?

Como se vê , nenhuma destas soluções, aparentemente aceitáveis em termos de coesão, satisfaz. Afinal, do que trata o parágrafo? O narrador, sentado na frente de D. Helena, se "lembrava de todos aqueles dias com aquela chuva que não parava e que mesmo antes de eu sair, já estava caindo há muito tempo e com todo o mundo esperando que ela parasse". Tudo o mais vem a seguir, como consequência: "porque as coisas todas estavam estragando... ...". Assim, quando chegamos ao início do parágrafo seguinte, existe toda uma sequência extremamente coesiva e coerente, anunciada no parágrafo anterior: "pensando naqueles dias todos naquela estrada, naquele barro e com aquela chuva"; e ainda prenunciada no parágrafo que abre o romance: " havia chovido sem parar aqueles dias todos" (19). O que se anuncia, então, desde os primeiros momentos da narração, é a analepse: "As coisas estavam assim...".

O romance abre com três incógnitos – para o leitor, já que a narração é feita para um narratário, que se supõe possuidor dessa informacão. O narrador, que fala na primeira pessoa, não se identifica e dele sabemos apenas, no primeiro parágrafo, que está cansado, que não quer falar e que quer ficar quieto. Sentada na sua frente está uma mulher vestida de branco, que o narrador considera distinta, pelo modo de cruzar as pernas, e que, por enquanto, é referida como "ela". A mulher fala com o narrador e pergunta-lhe "como tinha sido tudo" – este "tudo" sendo do conhecimento dela, do narrador e, supõe-se, do narratário. Apesar dos incógnitos, o parágrafo constitui um texto, ou unidade textual, revelando vários tipos de coesão lexical e gramatical: cinco casos de conjunção aditiva, cinco de referência pessoal (pronome 'ela' ou anáfora zero ["E ficou ..."]), recorrência ('pernas' [4 vezes], 'falar/falando' [3 vezes]), complementaridade (sol-chovido), e a recorrência de uma oração inteira ("ela era uma mulher distinta") em frases sucessivas. Podemos também incluir os pronomes e determinantes de primeira pessoa, tratando-se do 'eu' narrador, que sabemos ser o mesmo[1] – três casos em frases seguidas.

Em termos de teoria narrativa, quem focaliza, neste parágrafo, é o narrador, fusão do 'Je-narrant' com o 'Je-narré' (Cordesse, 1988). Para a

1 Ver Halliday & Hasan, 1976:50, que parece sugerir que este 'eu' será exofórico e, daí, não coesivo, quando, com efeito, o narrador do romance de França Júnior é também personagem, pertencendo ao 'contexto de referência'.

linguística textual e em termos de coerência, se seguirmos a teorização de Beaugrande & Dressler (1981: cap. V), procuraremos um 'centro de controle', espécie de ponto elevado, a partir do qual podemos seguir a rede de relações que se estabelece entre estados e ocorrências do trecho. Parece acertado escolher o conceito 'mulher' – inferência evidente, comprovada nas frases finais da unidade textual, embora inicialmente representada por uma pro-forma catafórica ['ela']. É ela a agente duma única acção sobre uma entidade afectada (parte, no entanto, do próprio corpo: cruzar as pernas), já que as outras acções são classificadas como movimento (sentar-se) e comunicação (falar, perguntar), esta última com finalidade inferida (sc. para) de cognição ([sc. saber] como tinha sido tudo).

Encontramos também localização (na minha frente), e estado (ela está vestida), sendo que um instrumento (o vestido) possibilita (modalidade: deixando) a apercepção[2] (ver) duma parte (as pernas) que tem o atributo 'dourado'. Este atributo liga-se por equivalência a 'sol', a que, por sua vez, 'havia chovido' está associado por oposição. Há ainda o atributo 'distinta' remetendo para a mulher, caso de recorrência em que o conceito repetido é o mesmo. Em relação ao outro participante existem apenas estados (cansaço, quieto, sono), ausência de volição (sem querer) em relação à comunicação (falar) ou movimento (negação inferida : só querendo ficar quieto= não querendo mover-se), e apercepção (sentindo) dum estado (estar com sono) possível (modalidade: como se)[3].

O conceito de coerência pressupõe, também, a permanente contribuição dos nossos conhecimentos do 'mundo real'. Por 'mundo real', entende-se a versão da situação humana considerada válida por uma sociedade ou grupo social, e os nossos conhecimentos dele estão subjacentes aos textos que utilizamos como receptores. Tais conhecimentos nos permitem tirar

2 Sigo a terminologia de Beaugrande & Dressler (1976: 111, nota 12).

3 O texto que serve de exemplo do que Beaugrande & Dressler chamam 'augmented transition network' (1976: 98-107) é muito simples, muito esquemático, para demonstrar como analisar casos como este. Também, na tipologia de conceitos (95-96), encontramos problemas.O conceito da 'entidade afetada' corresponde, regra geral, ao objeto direto a nível da expressão linguística, mas a sua definição exige uma mudança de situação que o objeto direto nem sempre sofre – se o verbo é de 'apercepção' (ver, ouvir). No presente caso, portanto, existe o problema de saber se o narrador pode ser considerado entidade afetada de um ato de comunicação.

inferências quanto a informações que o produtor do texto não incluiu, ou por achar desnecessárias, ou por outro motivo – como acontece na ficção policial. No parágrafo inicial de *Jorge, um brasileiro*, como vimos, França Júnior retém certos dados, convidando o leitor a fazer suposições sobre a identidade dos actores, o tipo de relacionamento que existe entre eles, e o que teria acontecido a um deles que parece ser do interesse do outro ("como tinha sido tudo"). Essa pergunta indica, para já, que os dois participantes se conhecem, enquanto a frase a seguir, com as alusões ao cansaço, sobretudo a sentir o corpo "como se estivesse com sono", sugere que "tudo" deve ter exigido força física, provavelmente durante um período algo prolongado. De resto, temos as referências ao vestido branco, que deixava ver as pernas da mulher "até em cima", e ao modo como ela cruzava as pernas, que mostrava se tratar de uma mulher distinta. E não devemos esquecer que ela devia usar um produto para reforçar o tom dourado das pernas. Esses fatores nos levam a inferir que se trata de uma mulher de nível social superior ao homem com quem fala. O fato de se verem as pernas dela "até em cima" é informação de certo modo suspeita, já que fornecida por um narrador cujos credenciais não foram estabelecidos ainda e que os nossos conhecimentos dos códigos literários nos advertem poder ser o conhecido 'unreliable narrator'. Daí que infiramos ser intenção dele sugestionar-nos com respeito à mulher, no sentido de considerarmos que ela, sendo seu superior social, está provocando-o sexualmente.

Certas destas inferências serão reforçadas nos dois parágrafos a seguir, para depois ficarem em suspenso, mas não sem se constituírem em 'frames', isto é conjuntos de conceitos relacionados entre si, embora sem uma organização ordenada, e que entram em armazenação ativa no nosso espaço mental quando ativados pelas expresões linguísticas do texto. Desta maneira, bastará o nome de D. Helena, em qualquer altura do texto, para reativar o 'frame' MULHER DISTINTA[4], conceito constituído por uma mistura de

4 Pensei em classificar este 'frame' de MULHER PROVOCANTE , mas creio que seria pouco objetivo, pois existe apenas a sugestão oblíqua lançada pelo narrador. Ao mesmo tempo, é também dele a avaliação MULHER DISTINTA, mas esta, pelo menos, está expressa no texto. Um dos problemas que se põem é que os conceitos, por natureza, são 'fuzzy', para empregar a palavra expressiva dos estudiosos deste campo: quer dizer flutuantes ou nebulosos, sem limites fixos. O narrador afirma que D. Helena era uma mulher distinta "pelo modo de cruzar as pernas", mas depreendemos que é isso precisamente que "deixa[ndo] ver as pernas até em

componentes presentes no texto e de outros que pertencem ao que se entende por esse conceito no 'mundo real'.

À medida que lê , o receptor do texto vai comparando os conceitos inscritos no mundo textual com os seus conhecimentos desse mundo real. Nas páginas imediatas, ficará sabendo que a D. Helena é mulher do Sr Mário, patrão do narrador, e que ela parece receber pouca atenção de seu marido, pois este se ausenta de casa em suspostas viagens de negócios, para estar com "aquela loura gorda" – palavras do narrador, a quem o Sr Mário até deixa a tarefa de informar a mulher das suas partidas apressadas. Toda esta informação fica em suspenso até o fim do romance, quando o narrador, depois da longa analepse em que relata a sua viagem, retoma o começo da sua narração, ou seja uns momentos antes das reticências da página inicial.

Oswaldo França Júnior pretendia que as histórias de seus livros fossem se construindo na mente do leitor sem que este se apercebesse do ato de virar as páginas, ou seja que houvesse um fluir natural do texto. Por isso, a superfície dos seus textos é sempre altamente coesiva, as frases interligadas principalmente por meio de coesão lexical (sobretudo de recorrência) e das formas mais simples de coesão gramatical (aditiva, adversativa). Esta coesão não desmente a coerência, ou seja a conectividade conceptual subjacente, mas o autor não nos priva do recurso à inferenciação[5] que faz parte integrante do nosso intercurso com os textos, pois retém dados quando convém aos seus propósitos. Facilita a tarefa do leitor em termos do material diegético e da conectividade sequencial e conceptual, libertando dessa maneira a atenção dele para a tarefa interpretativa superior[6].

---

cima".

5 Palavra pouco elegante, mas de acordo com a terminologia de Beaugrande & Dressler (1976): 'inferencing', termo que não consta dos dicionários de inglês, e que pretende designar uma actividade, enquanto 'inferring' significa apenas ato.

6 A comunicação termina um pouco abruptamente por se tratar de um trabalho em curso.

APÊNDICE

[Oswaldo França Júnior, *Jorge, um brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, pp. 19-20]

...VOCÊ sabe como é. E ela se sentou na minha frente e cruzou as pernas. E ficou falando comigo e perguntando como tinha sido tudo. E eu com aquele cansaço e sem querer falar nada, mas só querendo ficar quieto e sentindo o corpo como se estivesse com sono. E ela falando e com o vestido branco deixando ver as pernas até em cima. As pernas dela estavam com aquela cor de pele queimada pelo sol, mas que você via que estavam muito douradas para ter sido apenas o sol. E também havia chovido sem parar aqueles dias todos. Ela era uma mulher distinta. Só pelo modo de cruzar as pernas, você via que ela era uma mulher distinta.

Teve uma hora em que ela apanhou uma caixa em cima da eletrola e só depois que tirou um cigarro lá de dentro é que notei que era uma caixa para guardar cigarros. E ficou com o cigarro na mão, e me perguntou se eu tinha fósforos. Continuei quieto e ela, então, chamou a empregada. A empregada veio, trouxe o fósforo, e usava um uniforme todo branco com um chapeuzinho na cabeça.

E eu quieto e vendo a D. Helena ali, na minha frente, dentro daquela sala onde as cortinas não deixavam o sol entrar. Aquele sol quente de depois da chuva, que brilhava lá fora e que havia feito eu andar com os olhos meio fechados, antes de entrar ali. E vendo o cigarro na mão dela. E ela falando e mexendo com a mão como se estivesse falando para muita gente. Ali dentro o calor não era forte como lá fora. E eu gostando de estar naquela poltrona macia e pensando naqueles dias todos naquela estrada, naquele barro e com aquela chuva. E sem ter tido um minuto para ficar sentado, quieto e sem pensar em nada. E pensando nisso, eu ficava querendo ficar mais quieto ainda. E gostava e achava bom ficar ali na sombra, dentro da sala, ouvindo a voz de D. Helena e vendo a mão dela com o cigarro, e as pernas cruzadas com o vestido deixando ver até em cima.

Pensei para ver se era capaz de saber onde o Sr. Mário se achava naquela hora. Mas vi que não era capaz de saber e achei isso bom porque eu estava me sentindo cansado e sem querer fazer nada. E mais vontade ainda me dava de ficar quieto, quando me lembrava de todos aqueles dias com aquela chuva que não parava e que mesmo antes de eu sair, já estava caindo há muito tempo, e com todo mundo esperando que ela parasse, porque as coisas todas estavam estragando e caindo e afundando. E mesmo as coisas que já haviam sido consertadas, já estavam outra vez estragando, como ali na frente do DOPS, onde eu via, quando passava com o caminhão concreteiro, o asfalto junto ao canal já afundando. E era um asfalto novo que não fazia nem uma semana que os homens tinham acabado de consertar. Até a escada de cimento para que a água descesse por ela e não afundasse a rua, estava afundando e se estragando de novo. E eu passava ali com o caminhão e desviava para não passar muito perto de onde eu via que estava afundando. E os investigadores ficavam sentados nas cadeiras, lá na varanda, olhando para o canal e vendo o asfalto que ia cedendo e chegando cada vez mais perto do prédio. E eu via que o serviço ia ter que ser feito todo de novo, e também que com aquela chuva, não ia ser nada garantido.

As coisas estavam assim quando o Sr. Mário deixou o recado para mim.

REFERÊNCIAS

Bal, M. 1977. *Narratologie*. Klincksieck

Beaugrande, R. A. de & Dressler, W. 1981. *Introduction do Text Linguistics*. Longman.

Carter, R. & Simpson, P. 1989. *Language, Discourse and Literature*. London, Unwin Hyman.

Cordesse, G. 1988. 'Narration et focalisation', *Poétique*, 76, 487-499.

França Júnior, Oswaldo. 1967 [1978]. *Jorge, um brasileiro*. Rio de Janeiro, José Olympio.

Halliday, M. A. K. & Hasan, R. 1976. *Cohesion in English*. Longman.

Hoey, Michael. 1983. *On the Surface of Discourse*. London, Allen & Unwin.

Hoey, Michael. 1989. 'Discourse-centred Stylistics: a way forward?', in Carter & Simpson, 1989.

Winter, E. 1982. *Towards a Contextual Grammar of English*. London, Allen & Unwin.

A PRESENÇA DO DIABO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

LAURA SCALAMBRIN

AMBIENTAÇÃO – O SERTÃO: Lugar de peregrinação; caminho iniciático - catártico do protagonista à procura de uma identidade adulta.

"Na extraordinária obra prima *Grande Sertão - Veredas* há de tudo para quem souber ler,... Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar."[1]

No nosso caso o sertão pode ser percorrido como lugar de longa e difícil peregrinação à procura duma identidade adulta por parte do protagonista.

Neste espaço semi-árido do interior do Brasil, Riobaldo enfrenta algumas provas, tem que fazer algumas escolhas, tem que resistir à tentação de um amor impuro e sente-se atraído pelo fascínio do pacto satânico. Junta-se, completamente ignaro, ao repasto antropofágico dos jagunços, desesperadamente famintos, que caçaram e comeram um jovem pensando que fosse 'macaco vultoso'.

Veremos tudo o que há de índio e, assim sendo, de completamente brasileiro neste romance que, de qualquer forma, continuará sendo totalmente universal, pois o "primitivismo" continua residindo em todos nós.

A prova da antropofagia acha-se frequentemente nos contos europeus de bandidos, ladrões, ou bichos-papões; além disso representa o típico repasto das tribos canibais para obter mais força e valor por meio da ingestão do

---

1 CANDIDO António, "O Homem dos avessos", *Tese e Antítese*, Companhia Editora Nacional, São Paulo,1978,p. 121

corpo do inimigo valente.

Propp explica que os bandidos dos contos de magia uniam-se por meio da "carne umana che di solito mangiano i fratelli-briganti. Constatiamo un residuo di cannibalismo rituale nella minestra, nelle mani tagliate e spezzate, nelle gambe, nella testa, nei corpi che vengono messi in tavola nella casa dei briganti."[2]

As raízes índias ressaltam claramente, pois elas representam o modelo cultural mágico-religioso, herança incônscia que se torna aberrante no momento em que Riobaldo toma consciência do ato.

De índio permanece o medo pelo sertão, pois este é um espaço aberto, grande e pouco controlável. Um lugar tabu ou quase. Um lugar cheio de perigos, pois é um lugar desconhecido; este medo ancestral o torna num espaço pouco seguro, cheio de contrastes e, assim sendo, ótimo para a iniciação, a meditação e a catarse; moradia do diabo e de pequenos espíritos malignos.

O sertão, ou desertão, com os seus silêncios, sua poeira, sua aridez e vastidão representa o lugar ideal de tentação. "Il deserto é, infatti, normalmente considerato la sede elettiva delle forze demoniache"[3]. Cristo e Santo Antão tiveram sempre que enfrentar o Demônio no deserto e durante momentos de meditação e reza que tinham como fim a purificação.

Riobaldo, de fato, medita de uma forma primitiva e desordenada, mas seu refletir resulta constante: um 'continuum' formado por perguntas sem resposta ou por respostas parciais, ditadas pelo seu 'bom senso'!

O deserto tenta Cristo e os Santos como o sertão põe à prova Riobaldo. Assim, as veredas do título poderiam representar os caminhos que é preciso percorrer para chegar ao nosso fim e, em sentido estritamente brasileiro, oásis de frescura onde se imergir durante o caminho.

Nesta paisagem nua as tentações que Riobaldo tem que enfrentar subseguem-se uma depois da outra. Por exemplo: o pecado de "*hybris*", ou seja de altivez, quando ele assumiu a chefia do grupo de jagunços, pois, como nos confirma o provérbio: "Quem vence é custoso não ficar com cara de

2 PROPP Vladimir, *Le Radici Storiche dei Racconti di Magia*, Newton Compton Editori, Roma,1977, p. 44.

3 DI NOLA Alfonso, *Il diavolo la sindrome demoniaca*, Scipioni Editori, Tivoli, 1980,p. 54.

demônio"[4]. Neste caso ele mudara definitivamente seu nome, antes chamavam-no Riobaldo Tatarana, agora ele tornara-se Urutu Branco. Ele mesmo afirma que esta mudança de nome foi como um baptismo, que a sua vida mudou. Mais uma vez a cultura índia está em primeiro plano. O rito iniciático por meio do qual adquire uma nova identidade confere-lhe, inclusive, direitos e impõe-lhe deveres. "L'iniziazione degli adolescenti é la scuola della tribù"[5], ela "Crea sul piano sociale un rapporto tra le generazioni"[6].

Antes do rito de iniciação separa-se o jovem do ambiente conhecido e às vezes trata-se duma verdadeira segregação ou dum simples afastamento. No texto, o primeiro ato de separação é feito por Diadorim-Menino "Seu guia e iniciador"[7], como o define Garbuglio. Na nossa opinião ele é somente quem o ajudou a abrir os olhos, quem executou o afastamento necessário para o começo do processo de iniciação. Mas o renascer para a nova vida do protagonista acontecerá só depois do novo nome. O que acontece com Diadorim é aprendizagem, tirocínio e, de fato, tem que ser assim pois, na verdade, Diadorim é mulher e a mulher tem essa tarefa de aprendizado nas várias etapas da vida do homem: antes como mãe e, em seguida, como irmã, amante e, assim sendo, tentação, diabo ou feiticeira e, mais tarde, como mulher-esposa.

Com seu novo nome Riobaldo torna-se adulto, aceito e aprovado pelo grupo de jagunços, homem em todos os sentidos. Agora ele enfrentará o Hermógenes, conseguirá vencê-lo, e terá que encarar a morte do seu amigo-tentador: Diadorim-mulher. Só depois dessa crua realidade ele casará, cumprindo assim o ciclo vital da vida do homem: da vida da tribo! É só depois disso que ele pensará na salvação da alma, na meditação e tornar-se-á homem sábio. "O homo cogitandi que está presente aqui, somente pôde surgir depois do desaparecimento do homo actuandi, que ele substituiu. Do ponto de vista da história, o segundo antecede o primeiro. Enquanto atuava não tinha tempo

4 ROSA João Guimarães, *Grande Sertão:Veredas*, 13ª edição, Livraria José Olympio editora, Rio de Janeiro,1979,p. 270.

5 GROTTANELLI, *ETHNOLOGICA*, Edizioni LABOR , Milano, 1966, Vol.III, p. 120.

6 Idem, ibidem, p. 122.

7 GARBUGLIO José Carlos, *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*, Editora Ática, São Paulo,1972, p. 58.

de pensar, pois 'fazia e mexia' "[8].

Durante o caminho iniciático pelo sertão Guimarães Rosa põe à prova a alma de seu herói, não sua coragem ou força física. A coragem lhe vem da fé em Nossa Senhora da Abadia, da repugnância da luta, do ódio pela injustiça e a maldade dos Judas, os traidores por excelência.

Riobaldo anda à procura de verdades inisindicáveis, ele sonda movido pela esperança de achar, mas cheio de medo de possíveis confirmações.

No seu vagamundear sertanejo ele dedica-se à "leitura proveitosa"[9] de vidas de santos e acha que está protegido por "terríveis bons espíritos"[10]. Falando a verdade ele diz que poderia se sentir mais seguro e confiante se os sábios e os políticos do mundo conseguissem se reunir e declarar que não há nenhum diabo; isso teria "valor de lei"[11]. Mas a lei, em si é suficiente para negar a presença do Demônio; é o homem em si mesmo que deve conquistar esta certeza. Por isso a viagem através do sertão é cadenciada por 'perguntas-refrãos' sobre a existência do 'Grande Tentador' e dos pactos que podem-se contrair com Ele.

Esta expressão peculiar aparece com frequência quase regular, depois da exposição de fatos escabrosos ou inquietantes: é uma mistura entre o suspiro de alívio e o lamento resignado.

Estamos nessa terra para enfrentar uma vida "cheia de ocultos caminhos"[12], como os ocultos caminhos que há no sertão e, aí, o sertão não é a vida? Não representa, talvez, um micro-cosmo que para o jagunço resulta ser o mundo em sentido absoluto?

"Sertão é grande ocultado demais"[13], diz Riobaldo, mas no sertão manda quem se arma de astúcias: "Deus mesmo quando vier, que venha armado"[14]. No sertão combate-se a 'guerra santa' dos jagunços contra os Judas: verdadeira cruzada ou expedição punitiva contra os traidores, os infiéis. Os bons contra os maus, o bem contra o mal.

---

8 GARBUGLIO, ibidem, p. 23.
9 ROSA J. G., op. cit., p. 14.
10 ROSA J. G., ibidem, p. 14.
11 Idem, ibidem, p.15.
12 Idem, ibidem, p. 18.
13 Idem, ibidem, p. 382.
14 Idem, ibidem , p. 18.

A natureza do sertão ajuda Riobaldo no seu processo de purificação, assim, quando ele sente-se perturbado, vem possuído por uma espasmódica vontade de se lavar em rios e ribeiros. O meio é a água, o método mais simples e antigo para depurar, usado no baptismo, usado na magia branca contra o "olho- grande" e primeiro meio de afastamento de Riobaldo para o processo de pré-iniciação ao longo do rio São Francisco[15].

"Cidade acaba com o sertão. Acaba?"[16]. Nesta interrogação podem-se entrever várias espectativas: um auspício para seu próprio futuro, uma esperança para o fim da própria vida de jagunço ou uma saudade desconsolada. Sertão, 'landscape' constante da narração em que acontecem fatos, mais ou menos incomprensíveis, mágicos, contraditórios. Durante o realizar-se do enredo, é muito devagar que a ação desenrola-se, pois "só aos poucos é que o escuro é claro"[17].

Os meios usados por Riobaldo para chegar à clareza são: a reza, uma obstinada investigação, muita paciência e, às vezes, jejum e sofrimento produzido, em particular, pelo medo e dúvidas pelo que diz respeito ao Diabo.

Pelo sertão anda o jagunço "criatura paga para outro matando e roupilhando"[18]... e Deus, como coloca-se neste micro-cosmo? Está ao lado de quem? Na realidade Deus é para o jagunço "um incostante patrão"[19]. Temos a sensação de que ele paire por cima do sertão e de lá olhe este pequeno mundo, de uma forma um pouco destacada. Quem mora com prazer no sertão e faz desta sua morada, onde anfractos e esconderijos prestam-se a seu oculto abrigo, é o Demônio "...em cada virada de campo, e debaixo de cada árvore, está dia e noite um diabo, que não dá motivo de movimento, tomando conta"[20].

"O grande sertão é a forte arma. Deus é um gatilho?"[21]. O sertão já é potente em si, mas quem desencadea tanto ruído e movimento é Deus em

15 GARBUGLIO J. C., op. cit., p. 65, "...na travessia do São Francisco, a primeira, a configuração de Riobaldo implica o desaparecimento do Riobaldo menino".

16 ROSA J. G., op. cit.,p. 129.

17 Idem, ibidem, p.147.

18 Idem, ibidem, p. 169.

19 Idem, ibidem, p. 179.

20 Idem, ibidem, p. 20.

21 Idem, ibidem, p. 260.

pessoa? Perguntas que ficam sem respostas ou, quiçá, respostas delegadas ao leitor, à sua escolha livre e pessoal. Perguntas dirigidas ao 'senhor', auditor não partícipe da estória. Presença tranquilizadora, mas não ativa na economia do livro; ser sem uma identidade bem delineada. Dele nós sabemos somente que é um homem instruído, e que ele 'sabe' de uma forma muito elástica, vaga, indistinta: sabe no sentido de "ter uma cultura". O que é que ele sabe? Tudo e nada. Mistério ou, talvez, representação simbólica da nossa consciência? do nosso ser mais íntimo que já sabe tudo da gente: passado, presente e futuro? Miragem provocada pela ardência do sertão ou imagem objetiva-passiva para obter a clarificação da sua própria imagem? Expediente do autor para fazer com que Riobaldo fale de si, ou anti-self do protagonista? O Demônio disfarçado? Impossível de se definir. Questão não resolvida pelo leitor e que favorece um clima de tensão e insegurança pois 'o senhor' nunca responde às perguntas, como o diabo nunca aparece pessoalmente na estória. Ambos dão sinais de suas presenças mas não se vêem, são inconstantes, impalpáveis.

Portanto, Riobaldo segue seu percurso através do sertão à procura de algo que ele não sabe precisamente o que é, pois às vezes escapa-lhe o sentido do que se faz. "Pouco se vive e muito se vê"[22], sentencia o protagonista, pois os objetivos mudam e as certezas vacilam. Assim, eis que aparece o drama do jagunço Riobaldo, que representa o homem em sentido absoluto: achar o fio à meada. A vida é um entrecho de fios; cada um de nos segura o seu, mas os fios atrapalham-se e, talvez, há também qualquer outra pessoa que puxa os nossos: para o Alto? para Baixo? "O correr da vida embrulha tudo"[23], nos explica Riobaldo; é justamente por isso que ele não consegue ser linear no seu falar "...falo por palavras tortas. Conto minha vida que não entendi"[24].

Até a última imprecação do nosso herói acaba por se amalgamar ao nome sertão: "...eu, ia denunciar o nome, dar a cita: "Satanão! Sujo!... e dele disse somentes - S...Sertão!...Sertão..."[25]. Será que esta união quer simbolizar o sertão como um reino no fim do mundo, em que o herói dos contos de

22 Idem, ibidem, p. 347.
23 Idem, ibidem,p. 241.
24 Idem, ibidem, p. 370.
25 Idem, ibidem, p. 440.

fadas é enviado?... e qual é, então, o fim da sua ida? A busca de Satã e o seu triunfo sobre ELE? Ou talvez a resposta reside em nós: o mal que tem que ser considerado como algo que há na gente e, assim sendo, nós mesmos seríamos potentes criadores de energias negativas e o que nós chamamos de Satã só seria a projeção das nossas ações menos elevadas: "quem muito se evita se convive?".

PERSONAGENS

1. Hermógenes: 'O bicho-papão'

No romance não existe uma oposição nítida entre o escuro e o claro, bom e mau, bem e mal; a maioria das vezes é só questão de nuances. A descrição dos vários personagens é suportada por meio de filtros, ou efeitos 'flou', e esta qualidade os torna incrivelmente humanos. Poucas são as figuras com um caráter estático-negativo; uma destas, por exemplo, é a dos Judas, que o autor define cachorros endoidecidos. Inclusive o índio, na opinião de Riobaldo, possue algo de demoníaco: pois são as asperidades do lugar em que ele vive que o tornaram mau. Mas, quando chegará o progresso, as coisas irão melhorar e o 'bugre' tornar-se-á mais manso e doméstico[26].

Porém, o verdadeiro 'mau' do conto não é o Diabo (presença-ausência inquietante), mas Hermógenes Saranhó Rodrigue Felipes: 'o pactário'.

Suas características físicas evocam a imagem do Demônio: "corcunda"[27] "...tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desvergonhada, desigual, voz que safava..."[28], e possuía "o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento"[29]. Um ser das feições de "carangonço"[30] do olhar de "suindara"[31].

---

26 cfr. "Depois desta afirmação temos a impressão de ver uma representação teatral do século XVI em que, aos índios, infalivelmente cabia o papel de demônios".

27 Idem, ibidem, p. 91.

28 Idem, ibidem, p. 93.

29 Idem, ibidem, p. 93.

30 Idem, ibidem, p. 132.

31 Idem, ibidem, p. 157.

Existe um verdadeiro bestiário de similitudes para designar o Hermógenes: "monstro"[32], "ele grosso misturado de um cavalo e de uma jibóia... ou um cachorro grande"[33]; "...caranguejo de sombra"[34]; "Homem animal"[35]. Ele não fala, mas solta um "rinchado-zurro"[36], "voz rachada em duas, voz torta entortada"[37].

O Hermógenes é o verdadeiro bicho-papão do conto, o personagem demoníaco por antonomásia "...Homem sem anjo da guarda"[38].

Nele mora o Demo, ser imundo, difícil a se derrotar, sendo ele pactário. É por isso que é preciso vencer a guerra contra Hérmogenes, pois isso representaria a derrota do reino do Mal.

Hermógenes conduz uma dupla vida: em família comporta-se como bom marido e pai, mas fora de casa transforma-se em lobisomem: sublime dissimulador. Esta sua dúplice natureza é essencialmente demoníaca: pois o Diabo lisonjeia, seduz, para levar suas vítimas para o abismo do inferno. Hermógenes é tão perverso que sente prazer em fazer mal aos outros.

"Belzebu-Homem"[39], como o chama Riobaldo, "carrasco... senhor de todas as crueldades"[40]. "Filho do Demo, do Pactário"[41], "O Hermógenes mor maldito"![42] O Hermógenes, o mal em pessoa, tangível e mais fácil a ser derrotado (não como o Demônio: invisível e por isso dificilmente derrotável).

2. O Diabo

A presença do Demônio nos acompanha durante o 'excursus' sertanejo de Riobaldo. Ele aparece ao longo do caminho evocado por meio de epítetos e

32 Idem, ibidem, p. 155.
33 Idem, ibidem, p. 159.
34 Idem, ibidem, p. 163.
35 Idem, ibidem, p. 259.
36 Idem, ibidem, p. 165.
37 Idem, ibidem, p. 202.
38 Idem, ibidem, p. 91.
39 Idem, ibidem, p. 139.
40 Idem, ibidem, p. 177.
41 Idem, ibidem, p. 310.
42 Idem, ibidem, p. 426.

alcunhas.

O momento mais importante da longa iniciação de Riobaldo é representado pelo pacto com o Diabo. O medo e a curiosidade que Ele provoca nos outros o tornam sempre presente, pois Ele é 'não-presença', puro éter morador do espírito humano e escondido no sertão, Senhor das Encruzilhadas e dos pactos satânicos, Belzebu, Senhor das Moscas.

Da existência de Deus não há dúvidas: "Deus existe mesmo quando não há"[43]; este, porém, é um Deus que não participa ("Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga")[44] e a religião serve para 'desendoidecer'. A reza sara da loucura, pois nos dá segurança, mas o sossego que vem dos hinos e da reza dura pouco. É somente algo precário, momentâneo, transitório. O Deus de Riobaldo é destacado, afastado; frio. É um Deus que dá ânsia mais do que sossego pois "... para minha reza Deus dá as costas, mas abaixa meio ouvido"[45].

Ao longo da narração aparece o grande dilema do texto "Deus ou Demo"[46]. A solução aparente acha-se algumas linhas depois: "Deus e o Demo"[47]. Ao grande dilema opõe-se a grande união, o autor mistura as coisas para tornar o discurso ainda menos claro, para fazer volver novamente o 'Caos primordial' no micro-cosmo sertanejo e, dado que religião e Deus sanam da loucura, "o demo é doido sem cura"[48].

Este é um mundo duplo, onde tudo é uma coisa e outra: "o que significa que não é nem uma coisa nem outra coisa, para ser uma terceira de existência contestável: o demo a face encoberta da realidade "..." E assim vai elaborando a figura sem jamais defini-la e obrigando o leitor a igual exercício da imaginação para elaborar imagem igualmente resvaladiça"[49].

Ainda mais uma vez é o homem o que mais importa, não obstante os

43 Idem, ibidem, p. 49.

44 Idem, ibidem, p. 112.

45 Idem, ibidem, p.365; inclusive Montale possue este sentido de "divina indiferença"; cfr Eugénio Montale, *Ossi di Seppia*, A. Mondari Editore, XXV edizione maggio 1978, Milano. "...Bene non seppi, fuori del prodigio / che schiude la divina Indifferenza"..., p. 54.

46 Idem, ibidem, p. 318.

47 Idem, ibidem, p. 318.

48 Idem, ibidem, p. 180.

49 GARBUGLIO J. C., op. cit., p. 54; cfr. *Uno nessuno centomila* de pirandeliana memória.

seus medos, esperanças e ilusões. "O senhor acha que minha alma eu vendi, pactário?"[50]. "Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais..."[51] "... o diabo não há... se for... Existe é homem humano. Travessia."[52].

Sobre os personagens pairam energias entre a superstição e o mistério. O Riobaldo explica que as alcunhas dadas a certas entidades negativas e, assim sendo, o não querer nomeá-las por parte do povo, representam uma falsa hipocrisia pois "Quem muito se evita, se convive"[53], e resume-se num ato exorcístico-liberatório.

O Demônio caiu da luz às trevas. Oposto é o caminho do Riobaldo; um percurso em direção à luz e à paz, em que não faltam reza e jejum.

"Será que viajei este sertão com o outro sendo meu sócio? Vá retro"[54]. Quem é que fica perto da gente durante nosso percurso terreno? Deus? O Outro? Alternam-se e confundem-se mas quem, afinal, atravessa o sertão é somente o homem.

Ele não sabe que ele mesmo pode ser realmente o criador do seu próprio destino, enquanto protagonista da própria vida e fautor das próprias escolhas.

Talvez é por isso que, depois de ter perdido o seu Guia-Companheiro Diadorim, Riobaldo procura outro guia: compadre Quelemém, seu pai espiritual. Para assim continuar seu caminho de purificação e meditação.

Pelo que diz respeito à nomenclatura concernente ao Demônio, podemos constatar que ela resulta ser o produto da interação de várias culturas, Ele é descrito por linhas vagas e contrapostas. Mas "...L'atto di nascita del 'diavolo' in molti casi é ascritto ad un conflitto fra uno strato culturale precedente ed uno strato culturale seguente. Vale a dire che, quando si diffonde, attraverso la predicazione, un nuovo credo religioso e, nel suo sviluppo, viene a contrapporsi a quello precedente, le figure demoniache diventano generalmente quelle che, nelle stratificazioni culturali precedenti,

50 ROSA J. G., op. cit., p. 460.
51 Idem, ibidem, p. 460.
52 Idem, ibidem, p. 460.
53 Idem, ibidem, p. 10.
54 Idem, ibidem, p. 364.

erano figure divine"[55]. E dado que o demônio segundo a demonologia medieval possue duas moradias: os ínferos e o ar, "o redemoinho... pode ser visto como o eixo do romance..."[56].

O vento da incerteza que move a gente, os pensamentos, os corações, e tem no seu centro o Demônio (= a tentação) e que além de se mover como uma espiral, move-se inclusivamente como um pêndulo, voltando eternamente à problemática inicial e continuando seu movimento para frente à busca de novas soluções do problema, porém sempre perseguindo o ser humano até o fim. É o medo de não estar certo se houve ou não houve pacto que faz com que o Riobaldo não consiga completamente o que ele quer.

Os nomes dados por Guimarães Rosa ao Demônio e que vêm da tradição clássica européia são comuns a uma ampla área linguística de tradição católica. A tradição folclórico-popular, pelo contrário, se inclina para a não designação do Demônio por meio de nomes. Geralmente usam-se perífrases e alternam-se, como faz o autor, maiúsculas e minúsculas.

Durante a narração ressalta particularmente esta contínua oscilação gráfica entre maiúsculas e minúsculas (não é assim, obviamente, pelos nomes de Deus, de Nossa Senhora e dos Santos).

Esta incerteza pode-se explicar como o não querer tomar uma atitude por parte do autor exprimindo, assim, os momentos de maior tensão narrativa com maiúsculas e desdramatizando com o uso das minúsculas. Será esta a representação simbólica do inquieto pensamento de Riobaldo, nunca seguro de nada? Um ânimo em que tudo é e não é. Aberto ao imprevisível; amedrontado pelo imponderável.

A relação Deus-Diabo resulta ambígua, pois é a sabedoria popular que a apresenta assim. "Nelle culture popolari appaiono Santi ambigui... é il Santo che libera dal male e che, contemporaneamente, può mandarlo diabolicamente agli unomini per punirli"[57].

Deus não é nunca perfeito e o Demônio não é sempre tão mau como se crê, aliás parece até que ambos coalizem-se e causem danos à humanidade.

Encontram-se alguns exemplos em vários provérvios brasileiros e

55 DI NOLA A., op. cit., p. 60.
56 GARBUGLIO J. C., op. cit., p. 62.
57 DI NOLA A., op. cit., p. 151.

portugueses: "Tão bom é Deus como o Diabo"[58], "bem com o Deus, bem com o Diabo"[59], a se conferir com os italianos: "accendi una candela a Dio ed una al Diavolo" ou "Cristo li fa e il Diavolo il accoppia". "La forza demoniaca é sentita talvolta nella sua bivalenza positivo-negativa, quasi che il tremendum infernale possa risolversi in assistenza al fondo nascosto dell' "uomo"[60]. De qualquer forma nos parece que Guimarães Rosa se tenha inspirado em um provérbio que poderia ser definido a"summa" do discurso concernente o imponderável: "A gente trabalha para Deus; para si e para o Diabo"[61].

3. Os dois amores de Riobaldo: estático versus dinâmico, ou seja: angélico versus demoníaco.

Otacília, o único amor possível para Riobaldo Tatarana, representa a 'mulher -angelicada' de Dante e a "grande-ausente" de Montale; ele a venera e adora "era como se ela estivesse no caminho do Santíssimo"[62]. É uma jovem da essência e das feições diáfanas, extremamente feminina "luzinha de meio mel, no demorar dos olhos dela... e a docice da voz" [63]; ela é o bem amado que dá refrigério e paz, que fala pouco e quando fala murmura. O amor que dá segurança, que não é paixão, mas oásis (talvez vereda?), poço d'água fresca e restauradora.

Outro é o amor a Diadorim, pois outra é a tarefa dele. Como já citado antes, Diadorim/Virgílio conduz pelo sertão Riobaldo/Dante e o afasta do "mundo conhecido" pela primeira vez tornando-se seu guia. É assim que começa a pré-iniciação de Riobaldo, Diadorim pode-se considerar guia num ritual de passagem: ele abre-lhe os olhos; ensina-lhe os cheiros, a linguagem e os sons da natureza; o ajuda no seu processo perceptivo do mundo. Ele o acorda do seu torpor de adolescente e o conduz à compreensão sinestésica do

58 PEREZ José, *Provérbios Brasileiros*, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1969, p. 63.
59 Idem, ibidem, p. 63.
60 DI NOLA A., op. cit., p. 158.
61 PEREZ J., op. cit., p. 14.
62 ROSA J. G., op. cit., p. 236.
63 Idem, ibidem, p. 369.

mundo. Tudo isso, porém, acontece de uma forma ambígua, dupla. Se por certos pontos de vista Diadorim o ajuda à compreensão das coisas mais elementares deste mundo, por outro cria-lhe confusão pelo que diz respeito a seus próprios instintos. Diadorim, a partir deste ponto, começa a ter características demoníacas, pois esconde suas feições femininas por meio de roupa masculina. Esta duplicidade é típica do Diabo, como a simulação e a sedução: todas características típicas de Diadorim.

Ele representa o amor impossível, que tem que se esconder até a si próprio como uma vergonha, é paixão, fogo. Amor demoníaco? Depravado?

Diadorim dos olhos verdes de traição, símbolo recorrente de tantas cantigas de amigo; olhos inquietantemente doces e seu olhar forte e altivo.

A ele Riobaldo dirige frequentemente seu pensamento, quase num abraço ideal, numa êxtase onírica.

Diadorim nos relembra os anjos efébicos e sensuais descritos por Garcia Lorca[64]. Diadorim dos muitos nomes: Reinaldo, o Menino (relembrando-nos o Menino Jesus) e, em fim, Maria Deodorina. Personagem dinámico, sem paz, solitário e doce, quase materno quando o vemos avançar com as crianças pela mão (como Cristo no Evangelho), ou com conotações edípicas nesta outra circunstância: "Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe"[65].

O fascínio deste personagem vem, sem dúvida, dos contrastes do caráter dele: bonito e vingativo, amante da natureza e das crianças mas

64 Cfr. Em *Romancero Gitano* – LORCA F. G., Ugo Guanda Editore, Parma, seconda edizione,1968. SAN MICHELE, p. 127, "San Michele canta nei vetri/ efebo di tremila notti/ fragrante di acqua di colonia / e lontano dai fiori - "; SAN RAFFAELLE "...L' Arcangelo arabescato / di lustrini neri / nel convegno delle onde / cerca rumore e culla", p. 129; SAN GABRIELE "Un bel bimbo di giunco,/ larghe spalle,vita snella,/ pelle di mela notturna,/ bocca triste e occhi grandi...
Le chitarre suonan sole/ per l' Arcangelo Gabriele,/ domatore di colombe,/ e nemico dei salici...", p. 130.
Pois os Anjos não são desta terra, não têm um sexo definido e aqui aparecem como alguém piscando os olhos maliciosamente. Cfr. no texto *Grande Sertão: Veredas* "Diadorim é minha neblina", p. 22; "Diadorim, duro sério, tão bonito..."; "Reinaldo tomava banho sozinho no escuro", p. 113; "E a macieza da voz (falando dos passarinhos), o bem querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d'armas, brabo bem jagunço – eu não entendia?", p. 112; etc. e tal.

65 Idem, ibidem, p. 115.

também ciumento e impulsivo, alusivo mas casto e tentador no mesmo tempo.

Uma das extravagâncias assinaladas por Riobaldo é o pedido de Diadorim de abstenção da carne "enquanto a gente estivesse em ofício de bando, que nenhum de nós dois não botasse mão em nenhuma mulher"[66]. Este amor aparentemente doentio e impossível chega ao cúmulo do paroxismo na afirmação sofrida e assustadora "Diadorim não se fornecia de mulher nenhuma... dele eu ainda mais gostava"[67]. Aí a dúvida insinua-se no leitor ainda ignaro do final do romance: 'será que há algo homossexual e pervertido neste conto?' "Semelhasse maniel, mas diabrável sempre assim, como eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava..."[68].

Maniel e diabrável adjetivos que compenetram-se, completam-se e confundem-se, contribuíndo para aumentar o mistério. E o Riobaldo? teria ele gostado dum Diadorim-Mulher? Teria o rapaz ainda tido seu poder de sedução, ou este vinha do prazer de infringir as leis do proibido? do azar? do insólito?

Diadorim: personagem maldito tendo sua sorte já predestinada. Tentador, Menino-Jesus, até retrato de N. S. da Abadia: entre sagrado e profano. Antes da sua morte ele promete revelar um segredo ao seu amigo, depois da batalha decisiva. Segredo que nunca será pronunciado pelos lábios do jovem. Segredo que o Riobaldo deverá constatar com os seus próprios olhos: a descoberta do verdadeiro sexo do rapaz 'dos olhos verdes'. Esta é a última verdade desvendada pelo narrador; é a última etapa de sua iniciação que o tornará, afinal, homem livre e consciente de suas escolhas.

Seu amor por Diadorim não era doente ou impuro e não estava sujeito a malefícios. Esta morte vem como libertação da dúvida de uma tendência contra a natureza.

Eis a ironia-trágica do texto: Diadorim é uma mulher, mas como ele/a morre, a revelação não muda o destino do narrador.

Tudo prossegue o seu curso, pois assim devia ser, porque assim estava escrito, predestinado. Por Deus? Pelo Diabo? ou talvez escolhido volun-

66 Idem, ibidem, p. 45.
67 Idem, ibidem, p. 232.
68 Idem, ibidem, p. 324.

tàriamente pelo homem em primeira pessoa?

ELEMENTOS DA:

Tradição católica européia

* Demo
* Diabo
* Demônio
* Lúcifer
* Satanaz
* Barzabu
* Tentador
* O Maligno
* O Rei-Diabo
* Satanão
* Exclamações com nomes de Santos e Nossa Senhora
* Aleluia e Amén
* Demonião
* Diabrim
* Diabrinho

Tradição índia

* Anhangão
* Estar caipora
* Típico do índio: rito antropofágico
* Afastamento
* Iniciação
* Mudança de nome

Tradição Folclórica-Popular

** O Que-Diga (maiúsculo e depois encontra-se minúsculo)
** Capiroto
** Cujo
** Tinhoso
* O Tal
** O Arrenegado
** O Galhardo
** O Pé-de-Pato

Tradição Africana

* Temba
* Exú
* Xú
* Iô
* O Duba-Dubá

** O Sujo
* O Homem
** O Tisnado
** O Coxo
** O Cão
* O Azarape
** O Coisa-Ruim
* O Manfarro
** O Pé-Preto
* O Canho
** O Rapaz
* O Tristonho
** O Não-sei-que-diga
* O que-nunca-se-ri
* O Sem Gracejos
** O diá
* o Outro
** o Capiroto
** o Pai do Mal
** o Tendeiro
* o Sôlto-Eu
** o Careca
* o Sempre-Sério
** o Pai da Mentira
** o Bode-Preto
* o Dos-Fins
* 0 Severo -Mor
* 0 Drão
* 0 Oculto
** capeta
* dioguim
* o Tranjão
* o O
* cão sem açamo
* o crespo

* o-Que-Não-Há
* o Dê
** Bute
** o Ele
* o Ocultador
** romãozinho
** o figura
* o morcegão
* o tunes
* o cramulhão
** o debo
** o carocho
** o mal -encarado
* o que-não-existe
** o grão-tinhoso
** a Figura
** o Coisa-Má
* o Que-Não-Fala
* o Que-Não-Ri
* o Muito -Sério
* o cão extremo
* o Pactário

** indicam as formas, às vezes verdadeiros neologismos-semânticos, desenvolvidas pelo autor

OBRAS CONSULTADAS

CÂNDIDO António, *Tese e Antitese*, Companhia Editora , São Paulo,1978.

PROPP Vladimir, *Le Radici Storiche dei Racconti di Magia*, Newton Compton Editori, Roma, 1977.

DI NOLA Alfonso, *Il diavolo la sindrome demoniaca*, Scipioni Editori, Tivoli 1980.

ROSA João Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, 13ª edição, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1979.

GARBUGLIO José Carlos, *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*, Editora Ática, São Paulo, 1972.

GROTTANELLI Vinigi, *Ethnologica*, Edizioni Labor, Milano,1966.

GALVÃO Walnice Nogueira, *As Formas do Falso*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1ª edição, 1972, 2ª edição, outubro 1986.

PEREZ José, *Provérbios Brasileiros*, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1969.

SELENE Annarosa, *Dizionário dei Proverbi*, Siad Edizioni, Milano, 1984.

Dizionario Infernale ristampa dell'edizione torinese (1870 circa), curata da VALLE Carlo A., 1ª edizione.

I Dioscuri, Genova 1989, a cura de CORAX.

SPADA Dario, *Gnomi, Fate, Folletti e Altri Esseri Fatati in Italia*, SUGARCO EDIZIONI,,Milano 1989.

LINDSEY, Hal, *Satan is Alive and well on Planet Earth*, Zondervan Publishing House, Michigan ,Thirty-eighth printing, 1987.

VOLDBEN, Amadeus, *Le influenze negative*, Sugarco Edizioni, Milano, 1984.

KING Franscis X, *Il Libro Completo. delle Streghe e dei Demoni*, Gremese Editore s.r.l., Roma, 1988.

MONTALE Eugénio, *Ossi di Seppia*, Lo Specchio, Arnoldo Mondadori Editore, XXV edizione, maggio 1978.

LORCA Frederico Garcia, *Romancero Gitano*, Ugo Guanda Editore, Parma, seconda edizione, marzo 1968.

A LINGUAGEM REALISTA DO TEXTO *FREI SIMÃO* DE MACHADO DE ASSIS: UMA HISTÓRIA DE AUTO-DUPLICAÇÃO[1]

LESLIE THOMAS DALE

O relato "Frei Simão" (*Contos fluminenses*, 1871) é uma pequena história que, a priori, parece ser um exemplo fiel do realismo. Porém, é quando Machado frequentemente aparenta estar no auge da sua simplicidade que ele se torna efectivamente mais perigoso para o leitor confiante. O enredo é simples. Frei Simão é um monge que está a morrer. Ele é impopular pelo seu comportamento anti-social, mas ninguém está preparado para as suas palavras finais: "Morro odiando a humanidade!" (310). Um rolo de papéis é encontrado entre os seus objectos pessoais, o qual é avidamente lido pelos restantes monges que, ingenuamente, esperavam descobrir o porquê da misantropia de Simão. Em vez disso, confrontam-se com uma escrita delirante. Não conseguem compreendê-la e concluem que Simão perdera a razão. Contudo, o narrador utiliza os apontamentos do monge enlouquecido para desenvolver a intriga. Simão, filho único de um mercador rico, apaixona-se pela sua prima Helena, pobre e órfã. Os pais dele haviam decidido que ele casaria com uma rapariga rica, frustrando o romance, ao inventarem um pretexto para o mandarem até ao correspondente do pai, o ex-romancista Amaral. O pai força Amaral a arranjar desculpas para manter Simão longe, até o romance estar de certa forma concluído. Os pais fazem o casamento da prima e dizem-lhe que ela morrera. Então, Simão, malogrando os planos deles, torna-se padre.

[1] Gostaria de agradecer a Lúcia Margarida Pinho Lucas de Freitas de Carvalho Pedrosa pela tradução que ela fez do inglês ao português deste artigo.

Casualmente, Simão cruza-se com a prima que julgava morta, daí advindo consequências terríveis: "No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexo, sem assunto, um verdadeiro delírio" (321). Subentende-se, é claro, que Simão enlouquecera.

Até este momento, "Frei Simão" aparenta ser um conto romântico e convencional, que termina com dois jovens inocentes e apaixonados, separados pelas maquinações de um pai egoísta. É narrado na terceira pessoa, o narrador é omnisciente e conta a história sem ironia e despreocupadamente, o que parece contrastar com o clássico problema do narrador desacreditado, presença constante nos seus trabalhos polêmicos, tais como *Dom Casmurro e Memórias póstumas de Brás Cubas*. O texto "Frei Simão" é anterior a estas obras consideradas "avant-garde", tendo sido escrito muito antes de 1879, ano este geralmente aceito como ponto de viragem, em Machado, do realismo para o experimentalismo, patente nos seus últimos romances.

Tudo isto nos leva a considerar "Frei Simão" uma pequena história convencional. John Gledson recorre a esta obra para sustentar a sua tese, segunda a qual Machado de Assis não deveria ser considerado como o precursor do eclodir do modernismo latino-americano, mas sim um político realista e sabedor que se empenhou em descrever, de forma alegórica, a sociedade brasileira patriarcal e esclavagista. Gledson diz que "confrontada com um frequente e claro abuso da autoridade paternal, a escrita tem duas alternativas. É impossível aplicar a linguagem simples de Cristo. Assim, ou o escritor apresenta a situação de forma dissimulada – é o caso do ex-novelista correspondente – ou não pode exprimir-se, a não ser de modo incompleto e confuso" (63).

Embora eu concorde com Gledson ao atribuir um lugar de destaque à linguagem nesta novela, discordo da leitura que ele faz dessa mesma linguagem. Para além de vermos "Frei Simão" como uma alegoria do abuso patriarcal no aspecto político, podemos considerar esta obra polivalente: um texto poético acerca da natureza problemática da linguagem do realismo. J.C.Kennear sugere que, nos trabalhos mais recentes de Machado, ele começa a integrar a crítica literária nas suas próprias novelas: "Machado, de certa forma, deixa de escrever crítica literária como tal, e, em vez disso, tem os

narradores desacreditados de *Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba* e *Dom Casmurro* que pensam de uma maneira semelhante aos realistas e naturalistas. Como eles estão desacreditados, ele pode criticá-los, assim como à literatura que os mesmos representam, no seio das suas próprias novelas" (62).

Kennear realça o facto de que o fascínio ou obsessão de Machado pela ilusória natureza da linguagem realista é anterior às suas experiências novelísticas nesta matéria. Kennear afirma que as crónicas de Machado "têm como constante, ainda que inconscientemente, a incapacidade das palavras em retratar a realidade e as limitações da escrita. Apesar de escrever sobre factos actuais, Machado tem sempre consciência de que está apenas a escrever palavras e a manipular o seu leitor, dentro dos limites estabelecidos pelo tipógrafo" (60).

"Frei Simão" pode também ser lido como um pequeno exercício acerca da natureza manipuladora do discurso realista, que se apresenta a si mesmo de forma tão poderosa e eficaz como a realidade, ao mesmo tempo que disfarça a sua natureza artificial e elaborada. "Frei Simão" pode ser visto como uma espécie de narrativa não comprometida, na medida em que Machado recorre à bivalência para dar ao leitor dois pontos de vista simultâneos e opostos acerca do mesmo texto. O leitor pode aceitar a autoridade do narrador e concluir que "Frei Simão" é uma perfeita e completa narrativa de realidade, ou então pode achar que este texto está contaminado pela sua fonte, que é um texto escrito por um louco. Esta ambiguidade impede que o leitor faça uma única e decisiva leitura do conto "Frei Simão". O leitor está ciente das várias facetas deste conto, mas, ironicamente, a nossa confiança numa versão definitiva, aquela que presentemente lemos e esperamos que nos revele a verdade é, curiosamente, minada pelas várias versões que ocorrem dentro do texto, mais notoriamente, a bivalência do texto em si mesmo, que nos deixa indecisos quanto à versão que devemos acreditar: na que é narrada confiantemente e que estamos realmente a ler, ou no subtexto "espelho" que desacredita ante os nossos olhos a que está contida no rolo de pápeis, único legado de Simão?

Paul Dixon assinalou que Machado de Assis recorre aos quiasmos e à polivalência em "Uns braços", um conto mais recente em que a construção formal do texto duplica ou reflete o seu conteúdo. Ana Lúcia Gazolla de Garcia também realçou esta tendência para a ambivalência em Machado,

opinando o seguinte a respeito de *Dom Casmurro*: "A obra é, assim, um espelho da própria obra, e o processo narrativo se transforma em uma concretização do processo fragmentado, de reconstituição de experiências passadas através da memória, sempre sob o signo da dúvida e da ambiguidade" (72).

Pode dizer-se que "Frei Simão" tem uma estrutura similar, cujo conteúdo é reflctido pela forma. Ele é, de certo modo, uma história acerca da interpretação de uma série de textos dentro de textos. Nós, os leitores, estamos absorvidos pela leitura e interpretação de um texto, e simultaneamente pelo desenrolar da acção. Somos, assim, levados a fazer a nossa própria leitura de todas as questões de que os diversos leitores, dentro deste conto, particularmente o desiludido Simão, podem encontrar nos diferentes textos, uma vez que os duplicamos.

O texto "Frei Simão" é em si uma espiral de duplicações centradas no modo como o leitor, escritor e texto interactuam e se relacionam uns com os outros. Encontramos múltiplas versões nesta novela, assim como leitores e escritores duplicados e leitores que escrevem e escritores que lêem. Começando pelos leitores de "Frei Simão" como nós, estes são "espelhados" no início da história pelos monges que deparam com o estranho texto de Simão: "Este rolo de pápeis foi um grande achado para a comunidade curiosa. Iam finalmente penetrar alguma coisa no véu misterioso que envolvia o passado de Frei Simão, e talvez confirmar as suspeitas do abade" (311). Estes nossos próprios duplos são leitores ingénuos, inteiramente convencidos da transparência do texto, lendo-o tão avidamente quanto nós o nosso e pela mesma razão: descobrir a verdade sobre Frei Simão. Mas esses leitores, tal como nós, começam a sentir-se desiludidos com o seu conceito simplista de leitor. Temos diante de nós o exemplo de Simão, o primeiro leitor ingénuo do texto. Simão também foi leitor antes de ser o escritor dos "fragmentos incompletos" que aterraram os monges (311). O texto que ele leu e que ingenuamente tomou como verdadeiro foi a ficção inconfundivelmente escrita e imaginada pelo pai e pelo sócio ex-romancista, concebido no âmbito da ficção realista e tendo em conta os mesmos convencionalismos dos escritores realistas. Para o narrador insinuante desta ficção realista, que nos fala directamente enquanto o lemos, tanto o pai como o ex-romancista Amaral funcionam como duplos. E o pedido que o pai de Simão faz a Amaral comprova a arte do escritor: "Você, que teve na sua adolescência a triste idéia

de engendrar romances, vá inventando circunstâncias e ocorrências imprevistas, de modo que o rapaz não me torne cá antes de segunda ordem" (316). Segundo os formalistas russos, a arte de escrever consiste em colocar obstáculos ao leitor e em impedi-lo de adivinhar antecipadamente o desfecho da obra. Esta é igualmente a função de Amaral, visto que ele impede que Simão volte para Helena. Este "texto" que, submissamente, Amaral cria é, consequentemente, "lido" por Simão que, com grande pesar, o toma como sendo verdade. Se começarmos a traçar paralelos entre o narrador da nossa história e o narrador pai/Amaral, nós os leitores, duplos de Simão, podemos começar a ficar inquietos com o nosso texto, que é ainda uma outra versão do narrador acerca da realidade. Pretendemos, nós leitores, colocarmo-nos numa posição semelhante à dele? Neste momento, o leitor não pode deixar de se sentir um pouco surpreendido com a sua própria achega acrítica ao texto. O êxito de Amaral ao ludibriar Simão parece desconcertantemente fácil. Pode servir para exemplificar como é notavelmente competente e poderosa a linguagem realista, ao criar uma ilusão perfeita da realidade. O leitor Simão devora toda a história sem um queixume, tal como nós inicialmente devoramos a história "Frei Simão". Simão foi coagido a aceitar o texto de Amaral como sendo a realidade, a verdade absoluta, tal como nós, leitores, fomos forçados a aceitar uma única explicação do que aconteceu a Simão, do porquê e do que isso representou para ele. Sentimos que a nossa interpretação do texto foi controlada pelo narrador, assim como o procedimento de Simão foi manipulado pelo pai, com a ajuda de Amaral. Mas se existe um exemplo dos perigos do texto realista para o leitor, há também, seguramente, um para os escritores, porque, no fundamental, o discurso contido no texto produzido pelo pai e Amaral fracassa. O pai de Simão pretendeu alcançar três objectivos com este discurso: primeiro, forçar Simão a casar de acordo com os seus desejos; segundo, assegurar-se que ele seguiria as suas passadas, dando continuidade ao negócio familiar; em terceiro lugar, que a linguagem realista se tornasse imperceptível, de forma a confundir-se com a própria realidade, e o logro não detectável.

Porém, o discurso do pai falha ainda antes de Simão tomar consciência da artimanha. Mesmo quando Simão se encontra iludido pelo texto realista do pai, as suas atitudes são, no fim do conto, incontroláveis. Tornando-se padre, evita o casamento e as ambições comerciais do pai. Até mesmo a derradeira

esperança do pai, em que as suas mentiras não fossem descobertas, saiu frustrada. Este aspecto "vulnerável" da linguagem é salientado por Derrida em *Dissemination*. Derrida mostra-nos que a escrita é, simultaneamente, um remédio e um veneno: foge aos limites do que o escritor pretende exprimir e pode até virar-se contra ele. É exactamente o que se passa com esta linguagem-remédio que o pai de Simão deseja aplicar ao seu filho recalcitrante. Assim, também o escritor que pretende manipular as interpretações do leitor deve precaver-se, porque é impossível saber de antemão a leitura que este poderá fazer do texto.

Podemos acrescentar que, para Machado, o problema relativamente à linguagem realista não reside na sua incapacidade em retratar a realidade, mas sim no facto de ser demasiado bem sucedida. Ela teima em dar uma visão unificadora da realidade, escamoteando e dissimulando, assim, as ambiguidades inerentes à realidade e à vida.

Como forma de exemplificar as várias realidades ou textos de entre os quais o realista selecciona a sua versão, Machado criou com o seu texto uma espécie de "mise en abîme", ou um conjunto de caixas chinesas. Cada versão do texto contém uma versão anterior e alternativa. Há, talvez, seis versões de "Frei Simão": a carta do pai de Simão a Amaral é o motor deste conto; ela sugere apenas que Simão e Helena devem ser afastados, através de algumas maquinações deixadas ao critério de Amaral, o ex-romancista. É evidente que isto não é mais nem menos do que o simples traçado de quase todas as novelas. Amaral lê o texto da carta e, consequentemente, produz o seu próprio texto, uma teia de mentiras e de factos, inventados para dar corpo ao enredo-base sugerido na carta. Este história é "lida" por Simão que, mais tarde, cria a sua versão da história contida no rolo de pápeis e que é a fonte da versão do nosso narrador – o conto "Frei Simão". Este texto é objecto de uma outra leitura e "reescrita": a do leitor que tem que o interpretar novamente.

Visto que esta história gira em torno de um momento de desilusão (quando Simão, o leitor do texto do pai e do ex-romancista, toma consciência do fracasso desse discurso) e uma vez que Simão é um duplo do leitor, temos que partilhar desta nova desconfiança em relação à linguagem do realismo. O momento em que Simão se apercebe de que Helena não está morta, como lhe fora dito, mas escondida numa cidade provinciana e casada modestamente, reflete-se no leitor ao tomar consciência da sua leitura ingénua do texto.

Simão sofre uma trágica desilusão, uma perda de esperança, e de fé no seu pai. Mas ficar desiludido é mais forte do que ficar desapontado. Tem, também, uma constatação de desencanto e, paradoxalmente, de libertação da ilusão. O discurso realista é uma espécie de feitiço, uma realidade ilusória que tem como efeito encobrir ou velar a verdade, ou pelo menos, outras versões ou possibilidades da verdade. A desilusão de Simão em relação ao pai é acompanhada pela nossa desilusão relativamente ao narrador de "Frei Simão". Este paralelismo é intensificado pelos termos em que é descrito o momento de desencanto de Simão: o seu discurso exprime perfeitamente a sua desilusão. Simão não mata, não se enfurece nem rompe com o pai; em vez disso, o seu discurso modifica-se. Simão pregava numa "linguagem simples, branda, persuasiva, a que serviam de modelo as conferências do fundador de nossa religião" (320). Quando compreendeu que tomara como verdade um texto que se revelou falso, transforma o seu discurso em "um verdadeiro delírio" (321).

Similarmente, também a história "Frei Simão" começa num estilo convencional, na terceira pessoa, "branda e persuasiva", mas quase de imediato surgem questões epistemológicas acerca da realidade e das aparências. Somos informados de que Simão "tinha, quando morreu, cinquenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito" (309). O narrador admite desde o início que está a construir a história a partir de "uns fragmentos de memórias que ele deixou" (309) e continua a falar com toda a autoridade, como se conhecesse a verdade, como se este texto fosse o reflexo absoluto da realidade. O narrador torna-se mais credível ao reconhecer, por vezes, a falibilidade, mas isto também nos parece mais uma estratégia de disfarçar o fato de que ele está criando uma realidade fictícia.Continua a narrar a história de Frei Simão com grande autoridade, apesar de sabermos que está, efectivamente, a recontar algo extraído do texto de um louco e que só ele conhece. Tal como Kennear diz, isto é "uma descrição do que todo o novelista faz: concertar farrapos da realidade, reconstituindo um modelo que não corresponde à verdade e que o leitor se contentará em aceitar como sendo a realidade" (60). Confrontado com múltiplas versões do texto "Frei Simão", o leitor sente-se indeciso ao escolher uma em detrimento de outra, visto que cada versão nos conduz ainda a mais um texto, mais uma ficção. Além disso, a versão que o leitor gostaria de ler é a de Simão, o texto fragmentado a partir do qual foi reconstituído aquele que presentemente estamos a ler. Esta versão, pelo menos, teria a vantagem

de nos permitir confrontar com a múltipla realidade da consciência de Simão. É de realçar que esta história tem algumas semelhanças curiosas com *Dom Casmurro*. Pode até ser tomado como uma versão anterior de *Dom Casmurro*; na alma da história reside o mistério de Frei Simão e a sua conducta desagradável e anti-social. Do mesmo modo que Bento Santiago é alcunhado de Dom Casmurro, Simão é apelidado de "urso", devido ao seu mau temperamento. O narrador, o próprio Bento em *Dom Casmurro* e o narrador de terceira pessoa em "Frei Simão" parecem decifrar este mistério, interpretando o passado de forma calculada para convencer e satisfazer o leitor. Curiosamente, o rolo de pápeis que contém o texto realmente escrito pelo protagonista de "Frei Simão", e que o leitor nunca chega a ver, conhecendo-o apenas através do narrador, é descrito de forma paralela à de *Dom Casmurro*. *Dom Casmurro*, com o seu estilo elíptico e não linear, com as suas digressões e outras extravagâncias estilísticas, ecoa surpreendentemente o rolo de pápeis de Simão, que choca os leitores com seus "fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes" (311). É quase como se o texto do homem louco em "Frei Simão", que nós nunca chegamos a ler e que conhecemos indirectamente através do narrador, fosse o modelo do texto *Dom Casmurro*.

OBRAS CITADAS

Assis, Machado de. "Frei Simão". Em *Obras completas de Machado de Assis*. Vol. 20. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. Traduzido por Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Dixon, Paul. "O sósia e o quiasmo no conto 'Uns braços' de Machado de Assis". *Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Poitiers: Associação Internacional de Lusitanistas, 1988, 509-15.

Garcia, Ana Lúcia Gazolla de. "Dom Casmurro: A obra como espelho da própria obra". *Hispanófila 81* (1984): 71-78.

Gledson, John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

Kennear, J.C. "Machado de Assis: To Believe or Not to Believe". *Modern Language Review 71* (1976): 54-65.

REVISÃO DA HERANÇA COLONIAL NA LITERATURA NEGRA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

MOEMA PARENTE AUGEL

"Mesmo que me voltem as costas
às minhas palavras de fogo
não pararei de gritar
não pararei
não pararei de gritar."

Com esses versos, Carlos Assumpção (nascido em 1927 no interior de São Paulo) começa o longo poema intitulado *Protesto*, publicado pela primeira vez em 1958, setenta anos depois de sancionada a abolição da escravatura no Brasil e que é considerado um dos principais marcos da poesia negra contemporânea[1].

Que gritos são esses, contra o quê protesta Carlos Assumpção? E o que fez esse poema quase virar bandeira, o que o fez tão citado e recitado, arrebatando platéias comovidas e participantes? Que platéias?

A crítica literária estabelecida, os manuais de história literária e enciclopédias em geral não registram o nome de Carlos Assumpção nem dos demais autores de que tratarei aqui. São escritores até bem pouco tempo desconhecidos da elite intelectual brasileira, mas que são representantes de um movimento literário cada vez mais fecundo e amplo, cada vez mais

1 Carlos Assumpção nasceu em Tietê, Estado de São Paulo, em 1927. O poema apareceu nos Cadernos de Cultura da Associação Cultural do Negro de São Paulo. O seu único livro de poemas, com o mesmo título, só foi publicado em 1982.

considerado e divulgado: escritores que escrevem a partir da perspectiva de saberem-se negros, de assumirem a sua identidade negra e cujos textos trazem a marca dessa experiência de vida própria, reflexiva e ao mesmo tempo carregada de emoção[2]. São escritores que se querem negros e altivos, emergentes da imensa massa da população afrobrasileira, que corresponde afinal a mais de 40% do total da população do país[3].

As comemorações trazem, entre outras vantagens, a de refrescar a lembrança e levar a uma revisão do evento festejado, a um olhar para trás, a

2 A primeira publicação sobre a *Poesia Negra* no Brasil foi a de Roger Bastide, *A poesia afrobrasileira*, São Paulo, Martins, 1943. Bastide publicou muitos artigos sobre esse tema. Cf. ainda Luiz Santa Cruz, "A poesia negra no Brasil" in *Cadernos Brasileiros*, Ano IV, Nr.4 (1966), Rio de Janeiro (com a seleção de alguns poemas); Richard A. Preto-Rodas, *Negritude as a Theme in the Poetry of the Portuguese Speaking World*, Gainesville, University of Florida Press, 1970; Jane M. Mc. Divitt, *From Anguish to Affirmation. A Study of Afrobrazilian Poetry*, Havard, Havard University Press, 1976; D. Brookshaw, "Quatro poetas negros" in *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano I, Nr.2 (1978), Rio de Janeiro; idem, *Raça & cor na literatura brasileira*, Porto Alegre, Ed. Mercado Aberto, 1983; Raymond S. Sayers, *Onze estudos de literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Brasília, INL, 1983. Cf. ainda Zilá Bernd, *Negritude e Literatura na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987; idem, *Introdução à literatura negra*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988; Oswaldo de Camargo, *O Negro escrito. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*, São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado, 1987 Luíza Lobo, Literatura negra brasileira contemporânea, in: *Estudos Afro-Asiáticos*, nº14, set. 1987, Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 1987; Benedita Gouveia Damasceno, *Poesia Negra no Modernismo brasileiro*, Campinas, SP, Pontes Editores, 1988. Em alemão, cf. Moema Parente Augel (Org.), *Schwarze Poesie - Poesia negra. Afrobrasilianische Dichtung der Gegenwart*, traduzido do português por Johannes Augel, Köln / St. Gallen, Edition diá, 1988, 1988[2]. Trata-se de uma antologia bilingue, com poemas de dezesseis autores negros brasileiros.

3 As estatísticas demográficas não fornecem dados satisfatórios para a distribuição da população brasileira segundo as diferentes etnias. Os censos posteriores a 1980 omitiram perguntas relativas ao dado "cor". Uma estimativa mais recente, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, de 1987, promovida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, computou um total populacional para o país de 138.500.429 habitantes, dos quais 7.708.875 se autoclassificaram como sendo de cor preta e 51.544.777 como "pardos", o que vale dizer que cerca de 43% do total dos brasileiros têm alguma ascendência africana. Cf. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, Rio de Janeiro, IBGE, 1990, p. 2.

uma possível releitura do acontecido. Decorreu-se apenas um século desde que a escravidão foi abolida no Brasil. O ano de 1988 foi testemunho de muitas atividades comemorativas dessa data e é enorme a quantidade de publicações tendo a escravidão como tema. A perspectiva do centenário da abolição da escravatura no Brasil desencadeou uma série de pesquisas que levaram à reformulação de muitas afirmações relativas à questão da escravidão em nosso país. Nas duas últimas décadas, mas sobretudo nos últimos anos, vem-se procedendo a uma revisão histórica do nosso passado colonialista e escravocrata, sobretudo em relação ao comportamento do cativo. Também tem sido reponderada e reavaliada a importância do papel do africano e de seus descendentes na construção do país, sua contribuição cultural e social para a formação da identidade nacional. Em meio à riqueza da produção acadêmica nesse amplo campo de estudo e pesquisa, destaca-se principalmente a participação de intelectuais negros, afrobrasileiros, historiadores e cientistas sociais[4].

A "Lei Áurea", promulgada a 13 de maio de 1888 pela Princesa Izabel, então regente do Império, aboliu oficialmente a escravidão do Brasil. Mas os recém libertados não adquiriram direitos de cidadania plena e efetiva, não lhes tendo sido possibilitadas condições econômicas e culturais para uma verdadeira libertação do cativeiro. Desde essa época, a história da autoafirmação do afrobrasileiro atesta um cruciante caminho cheio de resistências e de contradições. O afrobrasileiro vê-se de um lado tentado pela internalização da ideologia do branqueamento e da assimilação e pelo acomodamento às normas e valores culturais da sociedade envolvente. Do outro lado, elevam-se no esforço de afirmação da sua condição humana específica, enquanto indivíduos negros, marcados por todos os preconceitos devidos a um passado ultrajante, por uma vergonha de uma condição que lhes foi imposta e da qual não podem escapar, sendo a cor da pele um estigma indelével, que os torna de antemão e inexoravelmente "marcados a partir do exterior", para usar uma expressão do escritor antilhano Frantz Fanon[5].

Transformando o africano em cativo, a sociedade escravista definiu o negro como inferior, delimitou o seu lugar, predeterminou o modo de tratá-lo,

4 Destacam-se, entre outros, Clóvis Moura, Muniz Sodré, Abdias do Nascimento, Joel Rufino dos Santos, Lélia Gonzalez, Maria Helena Teodoro, Neuza Santos Souza.

5 Cf. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éd. du Seuil, 1952, p.113.

ditou os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre a cor negra e a posição social subalterna[6].

No Brasil multirracial, pela sua estrutura social e pelo seu passado histórico, a cor da pele exerce funções simbólicas, valorativas e estratificadoras. A categoria racial influencia a distribuição dos indivíduos em diferentes posições na estrutura de classe: pertencendo aos padrões cromáticos da classe dominante há uma maior aceitação por parte da sociedade envolvente; da mesma forma, está comprovado que os indivíduos de pele mais escura têm menos oportunidades no mercado de trabalho[7].

Estreitamente ligada à estratificação social, mas não idêntica a ela, estão a questão racial e a procura por parte da população não branca tanto da sua identidade cultural como da ampliação dos seus espaços numa sociedade norteada pela ideologia do branqueamento e ainda deformada pela mentalidade colonialista e dominadora.

Com o advento da industrialização no Brasil, a partir da década de 20 e a conseqüente formação de uma classe média mais ampla, abriram-se possibilidades de ascenção social para uma parte dos descendentes de africanos no Brasil. É preciso não esquecer contudo que, com o rápido crescimento econômico do país, os contrastes sociais continuam tão grandes, se não maiores, do que antes. Muitos segmentos importantes da sociedade continuam relegados à margem do desenvolvimento e a polarização social é crescente. Adquirindo certa estabilidade econômica, conseguindo ascender, pelo menos até certo ponto na escala social, um número crescente de afrobrasileiros foi adquirindo confiança em si próprios e nas suas potencialidades. Mas não deixam de continuar a constituir uma pequena fração dentre os descedentes de escravos que, no Brasil, chegam a ultrapassar o espaço que lhes foi delimitado pela

6 Entre os muitos trabalhos que tratam do assunto, cf. entre outros Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*, São Paulo, Ática, 1965; Octavio Ianni, *Escravidão e racismo*, São Paulo, Huicitec, 1978.

7 Cf. Carlos Hasenbalg, *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1979. Entre os dados disponíveis, talvez o mais eloqüente seja aquele que assinala que os brancos representam 57% da força de trabalho e ficam com 72% do rendimento, enquanto que os negros e afromestiços representam 40% da força de trabalho e detêm apenas 25% do rendimento (cf. *Dados da realidade brasileira. Indicadores socias*, IBASE, Petrópolis, Editora Vozes, 1983, p. 55).

sociedade colonial.

O negro que se empenha na conquista da ascenção social paga geralmente um preço muito alto: o do massacre da sua própria identidade. Tomando o branco como modelo de identificação, única possibilidade de tornar-se aceito, o afrobrasileiro se vê submetido a exigências que o levam à recusa, à negação dos valores que são de sua raça, considerados inferiores, porque afastados dos padrões da sociedade envolvente. Os conflitos internos que uma tal atitude provoca estão pré-programados[8].

Fora alguns nomes esparsos e isolados, como Lino Guedes ou Solano Trindade, e sem querer no momento referir-me às atividades da imprensa negra que, desde 1915, enfrentando dificuldades de todo tipo, tem conseguido articular e coordenar os interesses e reivindicações dos afrobrasileiros[9], a afirmação da própria identidade por parte dos intelectuais negros brasileiros apenas nos últimos vinte anos se vem cristalizando na produção literária. Se bem que vários escritores não assumidamente negros já se tenham servido da temática negra, como é o caso de Jorge Amado, de Jorge de Lima e alguns outros, o que nos vai ocupar nesta comunicação é a *visão de dentro*, o reflexo da *condição negra*, expressa literariamente por parte daqueles que passam a incarnar e a assumir a posição do *eu enunciador*, conforme afirmou Zilá Bernd[10]. O que marcaria a diferenciação que pretendemos fazer é que se pode falar da emergência de uma *Literatura Negra*, e não apenas da temática do negro e da escravidão, a partir do momento em que se vai detectar a presença de um sujeito-de-enunciação no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos, passando a haver no discurso literário uma identificação entre o *eu lírico* e o *eu do poeta*[11].

A opção do poeta de *ser negro com os negros* e de expressar-se como tal, de colocar-se em uma posição marginal junto com os grupos margina-

8 Cf. Neusa Santos Souza, *Tornar-se negro. As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983, p. 21 e ss.

9 A respeito da imprensa negra brasileira, cf. entre outros, Miriam Nicolau Ferreira, *A imprensa negra paulista (1915 - 1963)*, São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1981.

10 Cf. Zilá Bernd, *Introdução à literatura negra*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989, p. 48 e s.

11 Cf. Z. Bernd, op. cit., p. 41-43.

lizados cuja voz quer tornar audível, tem um cunho profundamente político e que é sentido em geral como incômodo pois, ao exteriorizar os sentimentos causados pela discriminação e pelo racismo, por exemplo, o autor passa a fazer a condenação não apenas daquele ato isolado, mas da sociedade que o autoriza. Assim, a literatura negra se estrutura como contestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante, desenvolvendo-se numa corrente contrária a do discurso vigente e geralmente aceito. Vai caracterizar-se por uma postura crítica tanto no meio da sociedade como no campo literário consagrado e respeitado como tal.

Cristalizando a dor e a revolta de toda uma coletividade, *gritando para não morrer de vergonha*, como expressa o sugestivo título de um livro de Etienne Gérard, que trata da mesma problemática no Canadá (*Cri pour ne pas crever de honte* Montréal, Nouvelle Optique, 1982), o escritor negro que se proclama como tal faz a seu modo uma revisão da sua herança colonial.

Constata-se que o passado colonial e escravagista está de fato presente de várias formas na temática da literatura negra contemporânea, podendo-se detectar a constância de muitos temas: a lembrança mística e mítica da África e a celebração da origem africana, com referências constantes à "Mãe África", a vergonha dessa origem (*e pensar que tínhamos vergonha de ser negros*, lembra o paulista Cuti), mas também a raiva, a denúncia e o ressentimento acesos e vivos nos descendentes afrobrasileiros estigmatizados pela escravidão; a consciência de que a cor da pele pode ser *sombra, muro* (Adão Ventura), enfim uma intransponível barreira. Ao lado desses temas, arrolam-se outros em que se nota um reposicionamento da condição de *ser negro no meio de brancos*: não só *o passado infame* (Oliveira Silveira) é denunciado, mas o poeta vai buscar inspiração também na heroização dos antepassados, que não aceitaram passivamente o jugo da escravidão, contribuindo para *manter bem alto o orgulho* (Oliveira Silveira) e reafirmar as próprias origens. Também a lembrança dos quilombos, celebrados como núcleos de resistência e coragem, levando o poeta Paulo Colina até mesmo a desconfiar *que os quilombos ainda são necessários*. Outro tema importante é o repúdio ao treze de maio, data da abolição da escravatura, considerado uma deturpação histórica, uma vez que *liberdade não se recebe, dignidade se adquire, não se concede*, como lembra Éle Semog, um escritor negro do Rio de Janeiro.

No presente trabalho, querendo apresentar uma breve revisão da herança

colonial a partir de textos da Poesia Negra Brasileira, ressaltarei apenas alguns temas que me pareceram mais constantes:

1. A lembrança do tempo de antes da escravidão e a simbologia da África na Poesia Negra

O grande simbolista brasileiro João da Cruz e Sousa[12] descreveu a África em seu texto em prosa *O Emparedado* como sendo *tórrida e bárbara, (...) alma de trevas e de chamas, (...) criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados"*. Para Cruz e Sousa, a terra dos seus antepassados era a *"África dos suplícios sobre cuja cabeça (...) Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas"*. Sua visão, angustiada e angustiante, está muito longe da atual perspectiva dos afrobrasileiros, para os quais a África assume uma função redentora, paradisíaca e protetora, ao mesmo tempo mística e mítica, refúgio para o sonho de um mundo melhor que se perdeu e para o qual se anela a voltar.

Mesmo sendo igualmente o reflexo do sofrimento e da humilhação, provocados pelo passado de escravidão, cuja herança não pode ser esquecida,

> Meu coração (...) / é o mesmo coração dos Congos / Bantus e outros desgraçados
> (Oswaldo de Camargo, Grito de angústia)[13],

12 João da Cruz e Sousa (1861-1898), o mais festejado entre os Simbolistas brasileiros, publicou vários volumes de poesia, entre os quais *Broquéis* (1893), *Missal* (1893) e *Evocações* (1898, já depois da sua morte). Somente em 1961 apareceu a edição das suas *Obras Completas*, pela Editora Aguilar, do Rio de Janeiro. Aí, pela primeira vez, foi publicado seu poema em prosa *O Emparedado*.

13 Oswaldo de Camargo é o mais velho e o mais experiente dos Poetas Negros brasileiros, podendo-se dizer que estabelece uma ponte entre a primeira geração, representada por Solano Trindade, Lino Guedes, Carlos Assumpção e outros, e a atual, que tem Cuti como um dos mais importantes escritores. Oswaldo de Camargo nasceu em 1936, em Bragança Paulista, São Paulo. É revisor e jornalista em um dos maiores jornais de São Paulo, a *Folha da Tarde*. Conselheiro e incentivador de muitos dos jovens poetas negros. Publicações principais: *Um homem tenta ser anjo* (poemas), 1959; *Quinze Poemas Negros*, 1961, com um prefácio de Florestan Fernandes; *O*

a África é vista sobretudo como a fonte e o berço da cultura negra, símbolo de um passado feliz e sem degradação. O afrobrasileiro volta-se para a "Mãe África", em busca do paraíso perdido:

> Ainda vamos embora, vamos embora / viver na terra do Congo!
> Vamos voltar para a terra / amada do nosso Congo!
> (Oswaldo de Camargo, Festança)

Ou ainda, do mesmo autor:

> Às vezes penso, na minha solidão, / na minha noite turva, / que você está me chamando / com o tambor do vento.

O poema de Cuti, um dos mais ativos dos poetas negros[14], intitulado

---

carro do êxito (contos), 1972; *A descoberta do frio* (novela), 1979; *O estranho* (poemas), 1984; *O negro escrito. Apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira*, São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado, 1987 (com uma pequena antologia de textos de autores negros). Participação em várias antologias: *Cadernos Negros, Axé*, op.cit.; *Nouvelle somme de la poésie du monde noir*, org. por Léon Damas, Paris, 1967. Organizador da antologia *A razão da chama. Antologia de poetas negros brasileiros*, São Paulo, Edições GRD, 1986.

14 Cuti (pseudônimo de Luiz Silva), nasceu em 1951 in Ourinhos, Estado de São Paulo, e vive hoje na capital desse Estado como professor secundário e funcionário da Secretaria de Cultural de São Paulo. Ele é o mais ativo e dinâmico dos jovens poetas negros, integrante do grupo Quilombhoje e o principal colaborador e editor dos *Cadernos Negros*. Publicações: *Poemas da carapinha* (poemas), São Paulo, Edição do Autor, 1978; *Batuque de tocaia* (poemas), Edição do Autor, 1982; *Suspensão* (teatro), São Paulo, Edição do Autor, 1983; *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (poemas), Belo Horizonte, Mazza Edições, 1987; *Quizila* (contos), São Paulo, Edição do Autor, 1987; *A Pelada peluda no largo da Bola* (uma história para crianças), São Paulo, Editora do Brasil, 1988; em colaboração com Arnaldo Xavier e Miriam Alves *Terramara* (teatro), São Paulo, Edição dos Autores, 1988; poemas e contos em todos os números dos *Cadernos Negros* e em diversas antologias, como em *Axé. Antologia contemporânea da Poesia Negra brasileira*, organizada por Paulo Colina, São Paulo, Global Editora, 1982; em *A razão da chama*, op. cit.; vários ensaios, por exemplo em *Reflexões sobre a literatura afrobrasileira*, São Paulo, Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, 1986; em *Criação crioula, nu elefante branco*, São Paulo, IMESP, 1987.

Vento, é de grande lirismo e traduz exemplarmente esse sentimento de pertencer pelo menos em parte "ao lado de lá", a estar ligado atavicamente ao outro continente, de onde emana uma força alentadora:

> Vem da África / soprando a gente por todos os poros do mundo / vem de lá / vem do chão / do vulcão / na maré / esse vento de fé. / Vem / Vem do calor uterino da terra...

Exatamente essa imagem "uterina" é muito frequente em muitos poetas negros. A África sendo vista como o símbolo da maternidade latente, o ventre acolhedor e ancestral:

> Aqui meu umbigo túmido / receptor da seiva / neste lado do mar / nesta longe placenta. / E África lá está / na outra extremidade do cordão.
> (Oliveira Silveira, Elo)[15]

A África-mãe e matriz, África-raiz, África-útero, África alento e consolo das humilhações passadas e fonte de orgulho da ancestralidade digna e altiva:

> Angola Janga / terra / de negros / livres // Ali toda vida/ toda raça / vontade / África
> (José Carlos Limeira, Quilombos)[16]

---

15 Oliveira Ferreira da Silveira nasceu em 1941 em Rosário do Sul, Rio Grande do Sul. É professor secundário em Porto Alegre. Fundador do jornal negro *Tição*. Publicou uma série de pequenos volumes de poemas, todos como "Edição do Autor": *Germinou* (1962), *Poemas Regionais* (1968), *Banzo, saudade negra* (1970), *Décima do negro peão* (1974), *Praça da palavra* (1976), *Pelo escuro* (1977), *Roteiro dos tantãs* (1981), *Poema sobre Palmares* (1987); tem ainda poemas publicados em *Cadernos Negros, Axé*, op.cit., *A razão da chama*, op. cit.

16 José Carlos Limeira é engenheiro e nasceu em 1951, na Bahia. É membro ativo do Movimento Negro Unificado, secção de Salvador. Publicações: dois volumes de poemas, em colaboração com Éle Semog: *O arco-iris negro*, Rio de Janeiro, Edição dos Autores 1979; *Atabaques*, Rio de Janeiro, Editora dos Autores, 1984; poemas publicados ainda em *Axé*, op.cit., em *A razão da chama*, op. cit., e nos *Cadernos Negros*.

Hoje esse aspecto de imagem positiva é também apoiado na solidariedade por parte dos escritores negros brasileiros aos movimentos revolucionários que vêm sacudindo o jugo do colonizador. Sobretudo depois da independência dos países africanos de língua portuguesa, o tema da solidariedade para com os países africanos, explicitado pelo repúdio ao *apartheid* e às injustiças sociais comuns aos menos favorecidos do assim chamado "Terceiro Mundo", está muito presente na poesia negra brasileira. Salgado Maranhão, poeta e compositor maranhense radicado no Rio de Janeiro, em seu poema intitulado *Um aparte ao apartheid*, reúne em poucos versos os sentimentos que acabamos de descrever:

África axé / África fé / África free / one day[17]

2. A poesia como catarse para a dor do cativeiro e para o peso da estigmatização coletiva

O trauma da escravidão é dificilmente superado e entrava a autoidentificação do afrobrasileiro, assim como a sua autovalorização. A poesia funciona como veículo, como uma catarse, provocando, pela conscientização dessas lembranças dolorosas e traumáticas, um efeito purificador e aliviante. Oliveira Silveira, poeta negro do Rio Grande do Sul, resume em poucos versos o que os descendentes dos antigos escravos sentem, misturando a lembrança dos sofrimentos de seus antepassados à angústia provocada por essa humilhação não redimida. Mergulhando no passado, ele declara:

> Encontrei minhas origens/ no leste, / no mar em imundos tumbeiros / em malditos objetos / troncos e grilhetas / e também / nos lanhos da minha alma.

Mas o poeta, olhando para trás, também tem do que se orgulhar. Suas

17 Salgado Maranhão, pseudônimo de José Salgado Santos, nasceu em Caxias, Maranhão, em 1954. Desde 1973 vive no Rio de Janeiro e é, além de poeta, compositor e letrista. Tem publicado poemas em diversas antologias e é autor do livro *Punhos de Serpente*, Rio de Janeiro, Editora Achiamé, 1989.

origens não só antecedem o tempo da escravidão, isto é, são de uma África livre e forte, como atestam igualmente um passado de resistência e de heroísmo. O poeta afirma ter encontrado suas origens também

> nos meus heróis altivos / na minha gente escura
> (Encontrei minhas origens)

A herança colonialista da convicção da superioridade branca justifica a escravidão como um mal necessário, servindo-se inclusive do argumento da inferioridade do negro, o qual interioriza essa "verdade" e se envergonha de si mesmo. O poeta, ao assumir essa vergonha coletiva, reverte o significado do cativeiro, redimindo-o da humilhação secular, como que fazendo sarar a dor ancestral:

> Eu, / pássaro preto / cicatrizo / queimadura de ferro em brasa, / fecho corpo de escravo fugido / e / monto guarda / na porta dos quilombos.
> (Adão Ventura, Eu, pássaro preto)[18]

Uma função do poeta é a de despertar a comunidade para seus próprios valores. Embora a historiografia já tenha de certo modo e há algum tempo refeito a antiga visão da incapacidade do Africano, é preciso levar o homem negro comum a fazer uma revisão de sua autoestima e procurar sobressair os elementos positivos da sua contribuição como mão de obra e construtores da nação. Como Abelardo Rodrigues[19] diz, é preciso:

---

18 Adão Ventura Ferreira Reis nasceu em 1946 em Serro, Minas Gerais, estudou Direito e vive como jornalista em Belo Horizonte. Em 1973 passou um ano como professor de Literatura Brasileira na University of New Mexico, USA. Publicações: *Abrir-se um abutre* (poemas), Belo Horizonte, Ed. Oficina, 1970; *As musculaturas do Arco do Triunfo* (poemas), Belo Horizonte, Ed. Comunicação, 1976; *A cor da pele*, Belo Horizonte, Edição do Autor, ^{1}1980, ^{5}1988 (com três curtos estudos de Rui Mourão, Fábio Lucas und Silviano Santiago). Poemas publicados ainda em *Axé*, op. cit., *A razão da chama*, op. cit.

19 Abelardo Rodrigues nasceu em 1952, em Monte Azul Paulista, São Paulo. Vive em São Paulo, onde trabalha como digitador. Publicações: *Memória da noite* (poemas), São Paulo, Edição do Autor, 1978, assim como poemas e contos em diversas antologias, como em *Cadernos Negros*, *Axé* op. cit., e *A razão da chama*, op. cit.

> (...) Buscar cânticos encalhados / em carnes estouradas em ouro e açúcar em vermelhas gotas de café.
> (Posição)

E é necessário também sacudir e encorajar os seus semelhantes a uma autoconfiança que levaria a reverter a situação interior de passividade e amargura:

> levantar brados que perfurem a mão do timoneiro / e / virar o barco / virar o barco (cbd.)

A humilhação provocada pela escravidão é como uma dor permanente e inspira poemas de grande beleza e dramaticidade, como estes versos do mesmo Oliveira Silveira o demonstram:

> Um talho fundo na carne do mapa: / Américas e África margeiam. / Um navio negreiro como faca: / mar de sal, sangue e lágrimas no meio. // Um sol bem tropical ardendo forte, / ventos alíseos no varal dos juncos / e sal e sol e vento sul no corte / de uma ferida que não seca nunca.
> (Charqueada grande)

Mas o poeta é hoje um negro assumido, que encara corajosamente o passado, reverte os valores, procurando conscientemente tornar positivo o que até então foi visto de forma negativa:

> Escrevo a palavra / escravo / e cravo sem medo o termo escravizado / em parte do meu passado.
> (Cuti, Cravos vitais)

Ao mesmo tempo em que o moderno afrobrasileiro ergue a cabeça, altivo, convencido de que é preciso *"reverter a semântica da palavra negro"*, no dizer do poeta Cuti, não deixa de fazer a denúncia da discriminação racial, latente e disfarçada, mas quase sempre presente nas relações sociais brasileiras:

> Sou negro / negro sou sem mas ou reticências/ negro e pronto!

/ Negro pronto contra o preconceito branco / o relacionamento manco
(Cuti, Sou negro)

3. Dor e orgulho do passado escravo

Embora seja natural que o afrobrasileiro se sinta deprimido pela vergonha e pela degradação que o cativeiro significaram,

Carregamos nos ombros / feito dardo / a vergonha que não é nossa. / Feito carga / o ferro da marca do feitor.
(Miriam Alves, Carregadores)[20]

Mesmo que

"A luta, a dor dum passado (ebd.)

lhes pese aos ombros e no coração, o poeta conclama os seus semelhantes a não desanimarem e sim olharem confiantemente o futuro:

Carregamos na mão / feito lança as esperanças do que virá (ebd.)

Não é com o "Pai João" ou com a "Mãe Preta", embora sejam eles dignos de respeito e mesmo carinho, que o afrobrasileiro do fim do século vinte quer identificar-se. A revalorização da raça e a superação da vergonha coletiva só podem ser realizadas pelo resgate dos valores do passado, sobretudo a revisão da resistência dos escravos contra seus senhores, a formação de centros de refúgio e de concentração dos escravos que se rebelaram e procuraram a liberdade. Hoje em dia se sabe que desde o começo da escravidão houve também resistência e rebeldia. Os quilombos se estenderam do norte ao

20 Miriam Alves nasceu em 1952, em São Paulo, onde trabalha como assistente social. Publicações: *Momentos de busca* (poemas), São Paulo, Ed. da Autora, 1983; *Estrelas no dedo* (poemas), São Paulo, Ed. da Autora, 1985; poemas e contos em diversas antologias como: *Axé*, op.cit., *A razão da chama*, op. cit. e nos *Cadernos Negros*. É também integrante do grupo Quilombhoje e uma das ativas colaboradoras dos *Cadernos Negros*.

sul do país, por toda a época colonial e foram quase sempre destruídos brutalmente pela força colonial e sua história se manteve por séculos silenciada. Como Oliveira Silveira expressa em vários dos seus poemas, não é o "passado infame", das humilhações e da violência que se quer destacar, se bem que ao homem negro importe não escondê-lo, muito ao contrário:

> Mas te quero bem vivo / pra renovar meu ódio justo / e manter alto o meu orgulho.
> (Oliveira Silveira, Passado infame)

E é o mesmo poeta gaúcho que insiste, chamando a atenção para o tipo de lembranças que lhe agradam e que reforçam a sua autoestima:

> Eu quero o passado bom / Sem essa de mãe-preta e pai-joão / eu quero é o passado bom! / (...) Do quilombo dos negros / livres no mato e de lança na mão
> (Oliveira Silveira, Quero o passado bom)

A lembrança da escravidão deve continuar viva, não pode ser esmaecida, pois ali está a fonte de toda a humilhação e toda a desigualdade social. Não se trata apenas de algo do passado:

> Hoje é amanhã e ontem,

afirma Cuti. E prossegue, referindo-se às humilhações e as dificuldades por que passam os seus concidadãos e que tantas vezes são ignoradas pela sociedade envolvente:

> Dores que se amontoam não são lixo nas esquinas / que se manda jogar longe. / Sangue que se transfusa não é água não é pinga (...).
> (Resposta)

Essa dor coletiva é permanente, muito mais de fundo moral e sempre presente, não deixando apagar-se a memória da escravidão, que lateja como uma ferida:

> Esta carne rasgando-se sem lâmina / este sangue ancestral ferido ardendo.
> (Oliveira Silveira, Um charque)

Os métodos de exploração podem ter mudado, mas ainda hoje o afrobrasileiro continua ocupando os mais baixos segmentos da sociedade, passando por descriminações e restrições econômicas e sociais. Assim

> Chicotes modernos não só relembram, são chicotes (ebd.)

de fato.

Se o homem negro é vítima de constantes humilhações, a mulher negra sempre sofreu ainda mais. Geni Guimarães[21] recorda a situação da escrava duplamente explorada, advertindo:

> Só porque você / Já não me amarra no toco, / Já não me fura os olhos, / E não me caça as fugas... // Só porque você / Não me bate de chicote, / Não me fura de faca, / Não me espeta o ventre... / Não quer dizer que não me deve nada.
> (Viu)

21 Geni Mariano Guimarães nasceu em 1947 em São Manuel, no interior de São Paulo e vive hoje como professora primária em Barra Bonita, no mesmo Estado. Publicações: *Terceiro filho* (poemas), Bauru, Editora Jalovi, 1979; *Da flor o afeto, da pedra o protesto* (poemas), Barra Bonita, Edição da Autora, 1981; *Leite do peito* (contos), São Paulo, Fundação Nestlé de Cultura, 1988; *A cor da ternura* (novela), São Paulo, Editora FTD, 1989. Participação em várias antologias como em *Cadernos Negros, Axé*, op. cit. e A *razão da chama*, op. cit.

4. Heroização dos antepassados e resgate do papel desempenhado pelos quilombos

A grande massa dos africanos e afrobrasileiros não aceitou passivamente o jugo da escravidão e o indigno tratamento prestado ao escravo. O cativo raramente se sujeitou ao domínio do colonizador. A historiografia oficial por muito tempo negou a resistência escrava, fazendo passar a idéia do africano dócil e submisso e defendendo a brandura do sistema escravagista lusobrasileiro. Hoje em dia admite-se como fato inconteste que durante toda a época colonial o escravo lutou pela liberdade que lhe foi tirada e contra a opressão sofrida. Desde o início da colonização, a História registra uma cadeia ininterrupta de rebeliões, as quais abalaram profundamente a ordem estabelecida.

A reação contra a escravidão apresentou muitas facetas. O escravo procurava subtrair-se ao jugo imposto através dos recursos os mais diversos: pelo suicídio, pelo aborto, por fugas individuais e coletivas, mas também através de assassinatos, levantes, revoltas. Oliveira Silveira expressa com sarcasmo o ódio que movia os cativos com os seguintes versos:

> Há muito tempo que eu tenho os meus porquês / Bendito o canibal / que devorou a expedição. / Bendito o vidro moído / nos bofes do senhor, / bendita a lança, as balas / de Zumbi, do Haiti, benditos os rios, / o saque, o fogaréu.
> (Eu sou duro)

Enquanto a sociedade envolvente e a historiografia oficial minimizam a importância ou mesmo ignoram os feitos daqueles que sobretudo através da tradição oral se perpetuaram como heróis da resistência negra, os afrobrasileiros se esforçam cada vez com mais sucesso para resgatar-lhes a memória. Um caminho para a autoafirmação do afrobrasileiro é justamente a heroização dos antepassados e a exaltação dos movimentos que se opuseram ao cativeiro: as revoltas armadas e sobretudo os quilombos. Destaca-se em especial o quilombo dos Palmares, situado na Serra da Barriga, em Alagoas, Nordeste do Brasil, que tendo começado com apenas um punhado de quarenta fugitivos, no final do século XVI, resistiu durante mais de noventa anos às investidas dos

exércitos portugueses e holandeses e chegou a abrigar uma população de cerca de 30 mil pessoas, espalhadas numa área de quase 350 km quadrados. Seu último chefe foi Zumbi, a quem coube enfrentar as principais expedições de guerra enviadas pelo governo português para destruir Palmares. Zumbi acabou morrendo em 1695, quando o acesso a Palmares foi possibilitado por traição, e com ele as derradeiras centenas de guerreiros da República dos Palmares. Hoje em dia, o termo quilombo é sinônimo de resistência e coragem e o dia da morte de Zumbi, 20 de novembro, nos últimos dez anos tem sido festejado como o Dia Nacional da Consciência Negra, em substituição ao 13 de maio, não só pelos muitos grupos do movimento negro como também pela elite intelectual afrobrasileira.

São muitos os poemas em que esse episódio assume um papel simbólico. *A poesia negra vem com a força de quilombo*, diz um deles, verso que tem um papel simbólico para o importante grupo literário afropaulista chamado Quilombhoje. Um outro poema, do baiano José Carlos Limeira, serve-se da imagem de Palmares para expressar o desejo de participar ativamente na construção de uma sociedade mais equilibrada e onde o negro seja tratado com dignidade:

> Se Palmares ainda vivesse / pra Palmares teria que ir./ Quilombos / meus sonhos / sofro de uma insônia eterna / de viver vocês.
> (José Carlos Limeira, Quilombos)

Ou ainda, a exemplo da resistência passada, o afrobrasileiro não deve abandonar-se no conformismo com a sua atual situação de inferioridade. Muito ao contrário,

> É preciso que se galgue / a poeira levantada / e se ache / entre palmeiras / lanças / guerreiras / intactas.
> (Abelardo Rodrigues, A procura de Palmares)

O poeta gaúcho Oliveira Silveira escreveu um longo *Poema sobre Palmares*, de onde destaco apenas algumas passagens:

> Alerta quilombos / de Acotirene, de Dambrabanga, /de Osenga e da real / Aqualtune, (...) / o do Zumbi, o Amaro, o das Caatingas / e a capital Macaco lá de onde / Ganga Zumba domina distâncias, (...) / de onde, / no umbigo da serra da Barriga, / Ganga Zumba vislumbra futuros, / Ganga Zumba esteio e alicerce, / parede forte e dura. ... / Ganga Zumba rei real / dos negros sem lei nem rei / de Portugal.

Jônatas Conceição da Silva, poeta negro de Salvador, Bahia[22], tem um poema intitulado *Zumbi é o senhor dos caminhos*, em que reafirma a necessidade de recuperar a lembrança dos feitos do grande herói negro:

> Resgatar tua presença / tua firmeza de propósito / de amor e liberdade / pela raça.

Esse sentimento "pela raça" é expressão da solidariedade do negro brasileiro para com todos aqueles que tenham sofrido sob o racismo e o colonialismo, sobretudo os povos africanos. Jamu Minka[23], poeta de São Paulo, traça um paralelo entre a luta de Zumbi e as lutas para a independência em Zimbabwe, lançando mão de um sugestivo jogo de palavras:

> Como a lembrar Palmares / a festejar Zumbi /agora Zumba Zimba ...bwe / Zimba / Zumba / Zumbi / Rodésia no fim / é Zimbabwe lembrando Zumbi.
> (Zimbabwe)

---

22 Jônatas Conceição da Silva nasceu em Salvador, Bahia, em 1952, onde vive e trabalha como professor secundário. É um ativo integrante do Movimento Negro Unificado. Publicações: *Miragem do engenho* (poemas), Salvador, Edição do Autor, 1984; *Novas miragens do engenho*, Salvador, Edição do Autor, 1989, além da participação em antologias, como em *Cadernos Negros* e *A razão da chama*, op. cit.

23 Jamu Minka é o pseudônimo de José Carlos de Andrade. Nasceu em Varginha, Estado de São Paulo, em 1946. Estudou jornalismo na Universidade Estadual de São Paulo e é integrante do grupo Quilombhoje e é um dos ativos colaboradores e editores dos *Cadernos Negros*. Publicações: *Teclas de ébano* (poemas), São Paulo, Edição do Autor, 1986.

5. A afirmação da brasilidade

O poeta afrobrasileiro, através da afirmação da sua condição negra, concretiza também a afirmação da sua brasilidade. A lembrança sempre presente das suas origens não dilui nele o orgulho de ser brasileiro. Embora não reste dúvida que o processo histórico pelo qual passaram os descendentes daqueles que foram arrastados de sua terra natal como escravos deixa marcas indeléveis, o afrobrasileiro não pode nem pretende identificar-se inteiramente com o africano. É evidente que não puderam subtrair-se da aculturação forçada, assumindo a língua, a religião (pelo menos aparentemente), os valores socioculturais da sociedade envolvente. Mesmo guardando a consciência de que seus antepassados foram arrancados por violência do seu meio ambiente, o afrobrasileiro hoje é indiscutivelmente e convictamente brasileiro, como o poeta Cuti resume:

> Amo esta minha terra
> do café da cana do ouro
> do sangue do sangue do sangue
> do meu sangue.
> Esta terra Brasil
> do carnaval do futebol do anil
> do suor do suor do suor
> do meu suor.
>
> (Amor)

Mais direta e explicitamente, o mesmo poeta declara em seu poema "Para ficar" que tem sua mala cheia de vivências, de humilhação e de desilusões, de preconceitos sofridos e soluços silenciados, estando claro que esses sofrimentos são devidos à sua origem africana. Apesar das injustiças sofridas, contudo, está ele

> pronto
> para não fugir de volta geográfica
> para a África.
> (Para ficar)

Querendo recriar um mundo diferente do mundo branco, onde seus próprios valores sejam levados a sério e não folclorizados ou desprezados, o afrobrasileiro não se auto-segrega nem rejeita a sua latinidade, muito menos sua brasilianidade. Utilizando sua vivência fundamental, por exemplo na religião dos seus antepassados africanos, o poeta negro se reafirma como brasileiro. Oliveira Silveira, poeta negro do Rio Grande do Sul, assim se auto-define:

> Filho de santo / de bombacha, Ogum / comendo churrasco: /
> jeito gaúcho / do negro / batuque.
> (No Mapa)

É ainda Oliveira Silveira que entoa um hino de amor à sua terra gaúcha:

> Te agradeço Rio Grande
> o doce e o amargo
> pelos quais te fiz meu pago.
> (...) Obrigado pelo preconceito
> com que até hoje me aceitas.
> Muito obrigado pela cor do emprego
> que não me dás porque sou negro.
> E pelo torto direito
> de te nomear pelos defeitos.
> Tens o lado bom também
> - terra natal sempre tem.
> (Obrigado, minha terra)

A fuga para o território místico e mítico dos antepassados, para o seio da "Mãe África", a opção ao recurso silencioso da sublimação dos sentimentos, dos sonhos e desejos não são os únicos meios possíveis para o afrobrasileiro na busca de sua autoidentificação. Muito pelo contrário, o intelectual negro brasileiro hoje em dia se arma com o instrumento do seu verso para exteriorizar protesto e denúncia contra o *status quo*, para despertar seus semelhantes e acordá-los do conformismo, na intenção de sacudir-lhes

tanto o complexo de inferioridade como o desejo de branqueamento, de negação da própria identidade.

6. A revisão do Treze de Maio

Uma pena de ouro utilizada no ato solene do sancionamento foi a razão pela qual a lei que libertou os escravos no Brasil tem o nome de Lei Áurea. A historiografia oficial deu à princesa regente o título de *A Libertadora* e ela foi cantada e louvada pelo seu ato de suprema humanidade e comiseração para com os infelizes cativos, valendo-lhe a ordem do mérito concedida pelo Papa Leão XIII. Hoje em dia, o ato da abolição da escravatura é muito questionado, sobretudo pelos afrobrasileiros, com a argumentação de que não se deu até hoje no Brasil uma libertação de fato, uma vez que o cativeiro da injustiça social predomina, continuando a ser negada às populações de baixa renda, constituídas em avassaladora maioria por afrobrasileiros, o direito à ascenção social, à educação, à assistência médica, à participação integral no desenvolvimento nacional.

> Já não há razão para chamar lembranças / e mostrá-las ao povo / em maio,

afirma Oswaldo de Camargo. O negro reconheceu que *"mãos de mando" "turvam o sentido do que sonhamos"* (ibd.) e por isso mesmo Oliveira Silveira denuncia:

> Treze de maio - traição
> liberdade sem asas
> e fome sem pão.
> (Treze de maio)

Paulo Colina[24] ironiza os resultados da celebrada lei:

> A Princesa se esqueceu
> de assinar nossas carteiras de trabalho.
> (Pressentimento)

A libertação dos escravos não foi acompanhada por medidas sociais e econômicas que pudessem permitir ao libertado um novo começo, uma vida digna. Adão Ventura, poeta negro de Minas Gerais, faz sua a voz do antigo escravo e afirma:

> Minha carta de alforria
> não me deu fazendas,
> nem dinheiro no banco,
> nem bigodes retorcidos.

Muito pelo contrário, continua ele:

> Minha carta de alforria
> costurou meus passos
> aos corredores da noite
> de minha pele.
> (Negro forro)

Ainda são de Adão Ventura estes versos, que caracterizam com ironia o negro-escravo, numa "versão para o século XX":

> negro-escravo / e seus punhos ocos. // O negro-escravo / e seus dentes cariados.
> (O Negro-escravo)

24 Paulo Colina nasceu em 1950, em Colina, Estado de São Paulo. Seu verdadeiro nome é Paulo Eduardo Oliveira; vive em São Paulo, onde trabalha como técnico de exportação. Publicações: *Fogo cruzado* (contos), São Paulo, Ed. Populares, 1980; *Plano de vôo* (poemas), São Paulo: Roswitha Kempf Ed., 1984; *Todo o fogo da luta*, São Paulo, João Scortecci Editora, 1989. É o organizador da primeira antologia de poemas negros, *Axé*, op.cit.

Éle Semog[25], do Rio de Janeiro, expressa num breve poema de modo exemplar a maneira de encarar o Treze de Maio por parte dos Poetas Negros:

A treze de maio / fica decretado
luto oficial na / comunidade negra.
E serão vistos /com maus olhos
aqueles que comemorarem
festivamente, esse treze inútil.
E fica o lembrete:
liberdade se toma / não se recebe.
Dignidade se adquire
não se concede.
(Se ela faz eu desfaço)

7. A estigmatização da cor da pele - repúdio e denúncia

A cor da pele e a celebração dos atributos negroides é um dos temas preferidos da Poesia Negra. Adão Ventura é autor de um livro que já está na quinta edição, com o título *A cor da pele* em que, entre outros poemas, podemos ler:

Faça sol ou faça tempestade
meu corpo é cercado
por estes muros altos,
- currais
onde ainda se coagula
o sangue dos escravos.
(Faça sol ou faça tempestade)

25 Éle Semog, pseudônimo de Luiz Carlos Amaral Gomes, nasceu em 1952, em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, onde vive como funcionário público. É a figura central da *Poesia Negra* no Rio de Janeiro, coeditor do importante jornal negro *Maioria Falante*. Publicou juntamente com Antônio Carlos Limeira, *O arco-iris negro*, op. cit.; *Atabaques*, op.cit.; e ainda *Curetagem*, (poemas), Rio de Janeiro, Edição do Autor, 1987. Poemas e contos em diversas antologias, como nos *Cadernos Negros*; em *Axé*, op.cit.; *A razão da chama*, op. cit.

A exaltação da cor da pele e dos demais atributos negroides é mais um recurso para a desconstrução das afirmações que negam o negro em sua totalidade, que procuram destituí-lo de sua aparência física, ao considerá-la negativa ou inferior aos padrões de beleza arianizada. O poeta rejeita essa visão negativa do seu exterior e passa a enumerar suas características físicas, envertendo-lhes a simbologia, emprestando-lhes um valor positivo. O negro sabe o quanto sua aparência incomoda e o segrega:

A palavra negro
é trovão calado na voz da nação
(Cuti, Um traço)

O grande poeta que que é o paulista Cuti explora de várias maneiras esse lexema que pode despertar tantos sentimentos contrários e contraditórios:

A palavra negro tem chaga, tem chega
(A palavra negro),

mas tem também

gosto de sol que nasce (ebd.)

José Carlos Limeira ressalta, no seu poema intitulado *Diariamente*, o esforço cotidiano do afrobrasileiro de enfrentar o preconceito, tantas vezes velado, mas sempre presente:

A mim basta o espelho
a calça azul
(...)
e essa coragem
de sair todos os dias de manhã
encontrar as mesmas pessoas
os mesmos sobressaltos
o relógio de ponto
o telefone
os documentos.

(...)
Me basta mesmo
essa coragem quase suicida
de erguer a cabeça
e ser um negro
vinte e quatro horas por dia.

Lucidamente, é Cuti ainda quem denuncia:

Primeiro o ferro marca
a violência nas costas.
Depois o ferro alisa
a vergonha nos cabelos.
na verdade o que se precisa
é jogar o ferro fora
é quebrar todos os elos
dessa corrente de desesperos.

(Ferro)

Finalizando esta comunicação, queremos ressaltar aqui que uma revisão da herança colonial por parte dos poetas negros é uma consequência natural da sua postura de repensarem a sua própria situação e de se colocarem como agentes dinâmicos e não como objetos da História. A componente fundamental das literaturas negras em geral, independentemente da língua em que se expressam ou do país de que sejam originárias, é a prática de um *"recentramento estético e cultural"*. Em outras palavras, lançando mão de uma imagem de Wolfganf Bader, os poetas negros definem-se não mais *"como um contra-espaço ou como uma periferia"*, mas *"como o seu próprio centro"*[26], não mais se vendo como espelho ou reflexo da realidade histórica, mas como sua antecipação. Embora emerjam de uma situação comum a todo povo negro, que é a de constituirem uma *"comunidade de sofrimento"*, dada pela condição de um passado escravo, os poetas negros não se querem como

26 Cf. Wolfang Bader, "A colonização e a descolonização da literatura: o exemplo do Caribe francês", in *Letras de hoje*, Porto Alegre, PUC, ago. 1986, apud Z. Bernd, op. cit., p. 96.

simples artesãos do reflexo dessas situações, mas adiantam-se à própria realidade[27]. Imbuídos do seu papel como mentores intelectuais e representantes de uma avanguarda, vêem a literatura também como uma função didática de formar a personalidade dos seus concidadãos, levando-os a uma maior autosegurança, fazendo-os orgulhosos de si mesmos e da sua raça. Como expressa o poema com que o paulista Cuti inaugura o seu livro *Poemas da Carapinha*, o poeta acredita que a sua luz, o seu fogo irá acender outros fogos e alimentar assim a altivez que está no coração de cada um. Já no ano de 1978, ele conclamava os seus concidadãos:

Leva
a lava leva do meu vulcão
pra casa
e coloca na boca do teu
se dentro do peito
afogado estiver de mágoa.
O fogo de outrora
do centro da terra
virá sem demora.
Porque não há
por completo
vulcão extinto no peito.

27 Cf. Z. Bernd, op. cit., 1989, p. 96.

ENCARNAÇÕES LITERÁRIAS DE CLARICE LISPECTOR

PAVLA LIDMILOVÁ

> "Talvez eu tenha que chamar de 'mundo' esse meu modo de ser um pouco de tudo."[1]

Os leitores do primeiro romance de Jean-Paul Sartre, *A Náusea* / La nausée /, de 1938, lembrar-se-ão, decerto, do episódio decisivo, em que o protagonista Antoine Roquentin, cheio de nojo, salta do eléctrico e num banco de jardim está a viver um momento de revelação: vê – rodeado da "nudez obscena" da matéria – o absurdo, o inmotivado, o nulo da existência. A semelhança do conto "Amor", de Clarice Lispector, com este trecho, no tema e na sua expressão, é demasiado evidente para não ser intencional. Aliás, alguns outros textos de Clarice Lispector representam também réplicas às obras de outros autores. No texto mencionado, porém, quase programático, Clarice Lispector inseriu, por um lado, a perspectiva feminina que une reflexões filosóficas e existenciais com o trabalho cotidiano duma dona de casa e, por outro lado – o que com esta perspectiva está relacionado – a visão duma forte personalidade que sente o parentesco com a vitalidade tranquila e crua da Natureza, só aparentemante aperfeiçoada pela mão do homem. Ao contrário do protagonista de Sartre que, em vez da germinação violenta, das garras ferozes e da luta pela sobrevivência, está a perceber, no jardim, a moleza e a debilidade, o desgosto de existir, a personagem do conto de Clarice

---

1 Clarice Lispector, "Perdoando Deus", in: *Felicidade clandestina*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1975, p. 41.

Lispector, na hora de sentir o mundo como "um mal-estar"[2], fica fascinada pela moral diferente do jardim botânico, onde acontece o assassinato secreto. E a sua piedade é uma "piedade de leão"[3]. O momento de crise súbita oferece-lhe o mal incorrigível da visão clara / da essência crua da vida / e, ao mesmo tempo, a bondade dolorosa que sobe até a boca como náusea.

O reconhecimento do mal e do bem – que não excluem necessariamente um a outro – é um dos temas predilectos de Clarice Lispector. As suas personagens são, em geral, o contrário da inocência natural. O feitio natural delas, nem limpo nem sujo, consiste na força vital. A adolescência oferece-lhes o conhecimento deste seu feitio, enquanto que a idade adulta, no momento do conflicto com o outro, exige suprimi-lo, compensá-lo com a compaixão / o esconder das garras / que, para esses caracteres fortes, representa geralmente, a única possibilidade de amar. O caminho à compaixão – diferente do acesso exclusivamente racional, estabelecido nas normas sociais, sobretudo masculinas – é a empatia "feminina" com a psíquica de outra pessoa. Singular na concepção de Clarice Lispector é que as suas personagens conseguem conhecer o lado "mau", mais forte, do seu carácter, ter a consciência da animalidade originária, da existência íntegra, da liberdade não sujeita a convenções, sozinhas, sem mestres. Pelo contrário, típico para esta concepção é o conto "*Os desastres de Sofia*", em que "o professor" é o fraco, enquanto que "a aluna" é forte. Nos papéis invertidos, a criança enganada que, até agora, mantinha a fé nos adultos, na bondade futura, não tem outra solução de que a piedade pelo mestre que "se deixava enganar por uma menina safadinha"[4]. A compaixão, porém, leva consigo também o perigo da fraqueza, de aniquilação, de morte, e este é o motivo da resistência à "misericórdia violenta"[5] por parte da protagonista do mencionado conto "Amor", atingida pela tragédia dum cego. Uma excepção no conceito da aprendizagem na vida parece ser, na obra literária de Clarice Lispector, o romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres,* interpretado, porém, pela crítica literária de modos muito diversos,

2 Clarice Lispector, "Amor", in: *Laços de família*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965, p. 18.

3 op. cit., p. 23.

4 Clarice Lispector, "Os desastres de Sofia", in: *A legião estrangeira,* Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1964, p. 25.

5 Clarice Lispector, "Amor", p. 23.

desde "um romance falhado"[6] até uma paródia[7].

Em toda a sua obra, Clarice Lispector examina o processo de exprimir-se que é a própria tarefa do escritor; em alguns textos, este processo torna-se o tema: o que está entre o que queremos e o que acabamos de exprimir; até que modo é possível dominar este processo – tanto consciente como inconsciente – pelo intelecto; o que é pronunciável ou impronunciável numa verdade, nem falando sobre a necessidade de coragem para a dizer. Há porém seres que não podem, não sabem ou não querem exprimir-se. Aqui aparece mais um tema de Clarice Lispector: a encarnação fictícia noutra pessoa, para a conhecermos e conseguirmos pensar, falar e agir no seu lugar e olhar a nós próprios por intermédio duma outra consciência. Esta identificação inversa pode ser até múltipla, possibilitando ao autor e ao leitor a maior distância crítica. Um exemplo entre outros é a novela *A hora da estrela,* na qual a Autora "encarna-se" na figura do homem escritor, "porque escritora mulher pode lacrimejar piegas"[8] e, por sua vez, o escritor na figura duma camponesa pobre e quase analfabeta, para exprimir o seu protesto humano e social. A jovem Angela do conto "*A partida do trem*" absorve nas suas sensações e reflexões os sentimentos hipotéticos duma velha e, através desta vivência formula a sua nova relação para com a vida, tentando diferenciar a atitude masculina/mental/ e feminina/vital/. Os textos de Clarice Lispector tornam-se um registo fictício duma certa experiência psico-física, experiência sentida e conhecida através da intuição, do espírito e do corpo. A personagem de Angela aparece, mais uma vez, na ficção reflexiva *Um sopro de vida.* Assim como na novela *A hora da estrela*, aqui também o homem escritor criou a personagem / a ideia encarnada no ser / duma mulher, "soprando-lhe" a vida e representando-a, no diálogo interior de permanente tensão entre a imaginação e a realidade, como o seu contrário, mas também o seu complemento / "a minha tentativa de ser dois"[9]/: Angela é intuitiva, quer atingir a plenitude da vida, a sensação da

6 Vilma Arêas, A moralidade da forma, Suplemento Literário do "Minas Gerais", nº 1.091, 19-12-87, p. 12.

7 Ana Luiza Andrade, O Livro dos Prazeres – a escritura e o travesti, Colóquio / Letras. nº 101/1988,pp. 47-54.

8 Clarice Lispector, *A hora da estrela*, 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1978,p. 18.

9 Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978,p. 32.

unidade do mundo, o estado de graça, pela sua realização no mundo exterior; o escritor é racional e, pelo contrário, quer separar-se do mundo dirigindo-se ao sonho, que é para ele algo ainda não realizado, a chave da interpretação de si próprio. No pressentimento da destruição ameaçadora, os pensamentos finais dos dois se aproximam.

O paralelo do discurso feminino e masculino é,na ficção de Clarice Lispector, permanente. No romance *Uma aprendizagem ou o Livro dos prazeres*, este paralelo ganha o carácter duma confrontação directa no evoluir do amor entre Ulisses e Lóri / Lorelei /, nos papéis invertidos dum sedutor / um professor de filosofia / e duma aprendiz / na verdade, uma professora primária /.

Mencionemos ainda um outro tema interessante das ficções de Clarice Lispector: a interrogação se cada um dos seres que ela cria, tem o seu destino, seja como uma predestinação, seja como uma suposição. Surgem aqui, de novo, os pontos de contacto com a filosofia existencial que, na época em que Clarice Lispector escreveu uma grande parte da sua ficção, exercia uma forte influência na criação literária. Eis o problema do destino, de escolha de liberdade. Clarice Lispector, no fundo, está de acordo com a filosofia da existência tanto na opinião de que temos a liberdade de poder, mas não ser obrigados, a aceitar o destino, como também na visão da vida através da morte. A escolha consciente da sua possibilidade, do seu encadeamento de acasos – ou seja, do seu destino – pressupõe sempre, na obra de Clarice Lispector, aquela aceitação da natureza, da vida inevitável; ironicamente, na situação da "ausência de lei"[10], seria possível rejeitar qualquer responsabilidade. O processo mental no conto "*O ovo e a galinha*" orienta-se à contradição da animalidade natural / sobrevivência / e da abstracção intelectual / mortalidade /. O texto desemboca na sátira da individualidade pretensiosa e na consolação irónica de filosofia: somos apenas os agentes da espécie, como a galinha, e o objectivo é o ovo / "o destino" que nos ultrapassa /;"é que eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa das liberdades: não sou boba e aproveito."[11]

Clarice Lispector elabora os seus temas colocando os protagonistas nas situações modelares dum momento extremo, provocado por um motivo

10 Clarice Lispector, "Amor", p. 19.

11 Clarice Lispector, "O ovo e a galinha", in: *A legião estrangeira*, p. 63.

insignificante, trivial que, porém, muda fundamentalmente o sentimento de vida da personagem ou a leva à reflexão metafísico-existencial. Em redor desta situação experimental, Clarice Lispector constrói um enredo que, nas ficções posteriores, já não é necessário. Importante é o lugar da acção / o jardim botânico ou o zoológico, a floresta virgem, a colina abandonada, etc. /, onde o contraste do mundo animal e vegetal íntegro, e da humanidade angustiosa, vacilante e nauseada, sublinha a volta permanente da Autora à substância natural do homem, aos sentimentos elementares / "o amor é não ser comido"[12]/, ao núcleo vivo. Esta descida até o estado originário, até à animalidade e a força primitiva, uma certa "aprendizagem" ao revés, a despersonalização, desheroização, deshumanização que, numa forma mais desenvolvida aparecem, sobretudo, nos romances *A maçã no escuro* e *A paixão segundo G.H.*, revelam a natureza escondida, o mundo que é,e não como nós o queríamos, o mundo que produz a náusea ao homem. Nesta relação, aparece a questão de humildade e de soberba: como aceitar até o que repugna física ou psiquicamente / o motivo da barata, do rato, etc. /, o que escandaliza, o que é alheio ou o que causa aversão pela sua debilidade? Olhando-se por dentro, na maldade potencial, e aceitando o tamanho da sua natureza, o homem aceita também a igualdade de tudo. E somente depois desta descida até à natureza, e depois do conhecimento de humildade e de compaixão, é possível, no conceito de Clarice Lispector, reconstruir o humano agora já consciente. Neste aspecto, a procura de Clarice Lispector lembra-nos Franz Kafka naquilo que o seu biógrafo Max Brod designa como "a imensa compreensão piedosa"[13] desse escritor.

Importante é também o tempo de acção, delimitado, em geral, não históricamente mas ciclicamente; é, por exemplo, a primavera que, no conto *"O búfalo"*, deve tornar-se, paradoxalmente, o tempo de ódio. Ou certa hora perigosa da tarde, de destabilização, quando a protagonista do conto "*Amor*" sente "que nada mais precisava da sua força"[14].

O processo dos movimentos subtis, da formação e dos saltos súbitos na transformação da personalidade, desde a infância até à velhice, bem como da

12 Clarice Lispector, "A menor mulher do mundo", in: *Laços de família*, p. 70-71.

13 Max Brod, *Franz Kafka*, Praha, Odeon, 1966, p. 185.

14 Clarice Lispector, "Amor", p. 16.

manutenção do equilíbrio frágil entre o caos e a ordem, entre o natural e o ideal, entre a espontaneidade e a intenção, Clarice Lispector capta decompondo e exprimindo detalhadamente os procedimentos físicos e psíquicos, expondo "um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado"[15]. A expressão elíptica, a forma concisa dos textos posteriores de Clarice Lispector destacam o carácter fragmentário do conhecimento e a amplidão da intuição. Em vez da história aparece a reflexão, a fragmento poético, o registo da meditação em si mesmo e nos outros. A Autora, perseguindo a epígrafe à sua ficção *Água viva,* mergulha nos "reinos incomunicáveis do espírito"[16] para – segundo as palavras de Benedito Nunes – "falar daquilo que nos obriga ao silêncio"[17].

15 Clarice Lispector, "Os desastres de Sofia", p. 17.

16 Clarice Lispector, *Água viva*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.

17 Benedito Nunes, *O dorso do tigre*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1969, p. 139.

O ESTILO ÉBRIO E POUPADO DE MACHADO DE ASSIS

PEDRO MANUEL A. F. CALHEIROS

OS ANTEPASSADOS DE BRÁS CUBAS E DE DOM CASMURRO

Machado de Assis escreveu os espantosos romances da sua última fase em pleno triunfo do naturalismo. Todavia, a arte poética do autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ou do *Memorial de Aires* (1908), pouco ou nada tem a ver com o estilo do entronizador da avassaladora escola francesa. No entanto, apesar da proclamada hostilidade machadiana aos rigores absurdos da nova corrente literária, de inspiração pretensamente científica, o admirável criador do *Dom Casmurro* não conseguiu ficar completamente impermeável à temática naturalista.

O fulgurante apogeu do naturalismo provoca inevitavelmente a sua violenta contestação. O auge e um certo declínio são quase coetâneos. O sucesso da escola positivista das *Soirées de Médan* (1880) é rapidamente obscurecido e contrariado pelo impacto do *Manifeste des Cinq*, publicado em 1887, no *Figaro*, por Bonnetain, Rosny, Descaves, Margueritte e Guiches – secretamente apoiado, senão orientado, por Goncourt et Daudet –, para protestar contra as *aberrações do Mestre*, contra a *recolha escatológica* que ele fizera na *Terra* e que o levara a resvalar até ao fundo da imundície. Huysmans já publicara quatro anos antes o seu *A Rebours* (1884) et Moréas também já tinha publicado um ano antes, em 1886, no mesmo jornal, o seu *Manifesto Literário* do simbolismo.

Quando Machado dá a ler ao público da *Revista Brasileira*, em 1880, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Zola publica o seu *Romance experimental*. No ano seguinte, o romancista francês continua o seu esforço

teórico, crítico e polémico, publicando *O Naturalismo no Teatro*, *Os nossos autores dramáticos*, *Documentos literários* e *Os Romancistas naturalistas*. Neste mesmo ano sai pela primeira vez em livro o romance de nova factura do nosso escritor brasileiro.

Em 1893 Charpentier já tinha posto em circulação 127.000 exemplares da *Taberna* (1877), 166.000 de *Náná* (1880), 100.00 de *A Terra* (1887) e 150.000 da *Derrocada* (1892)[1].

Mas como comecei por dizer, este imenso sucesso zoliano não impregnou, do ponto de vista estilístico, o Machado de Assis da segunda fase, como o leite romântico tinha embebido, senão embriagado, o poeta de *Crisálidas* (1864) e de *Falenas* (1869) e o pálido romancista de *Ressureição* (1872) ou de *Helena* (1876), por exemplo.

O estilo do pai do Quincas Borba, do Rubião ou de Bentinho é mais aparentado com as técnicas narrativas dos progenitores de *Don Quijote*, de *Tritam Shandy*, de *Jacques le fataliste* ou do *Capitaine Fracasse* do que com as dos escritores realistas ou naturalistas.

Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis reconhece ele próprio a sua dívida em relação a Lawrence Sterne; o defunto autor confessa no seu Prólogo:

> *Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado, escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.*[2]

Chateaubriand tinha deixado para serem publicadas após a sua morte as *Memóires d'outre-tombe*. Brás Cubas não escreveu as suas em vida, mas no túmulo. O título das notas biográficas de Chateaubriand conviria melhor à

---

1 Sobre os outros romances consultar as estatísticas dadas por Alain Pagès no seu pequeno guia do naturalismo, de onde foram tirados os números que indicámos, intitulado *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 46-47 (col. "Que sais-je?", nº 604).

2 Machado de ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, p. 513 (*Obra Completa* de Machado de Assis, vol. I).

obra de Machado de Assis que, segundo a ficção que nos propõe Brás Cubas, são mais apropriadamente memórias de além-túmulo do que memórias póstumas, no sentido corrente da palavra. O título já tinha dono e destino e Machado teve talvez de contentar-se com o nome que pôde dar finalmente às suas, rendendo, quem sabe, talvez uma homenagem discreta e disfarçada ao escritor francês que tanto apreciara.

Brás Cubas começa por afirmar que tem consciência de não ter escrito uma obra que possa encontrar um grande público, escolha assumida e justificada, paradoxalmente, atacando o exemplo de Stendhal:

> *Que STENDHAL confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem, provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.*[3]

O leitor é prevenido desde o início da narrativa de que o seu autor não corre atrás das tiragens, como o fazem os autores na moda, tal o Zola de que falámos, ou o autor do *Crime do Padre Amaro* (1875) ou do *Primo Basílio* (1878). Decididamente, Machado de Assis coloca-se na esfera dos *happy few*; ou de ninguém! Não sei se nos túmulos, em época positivista, se podia ler, ou escrever, uma só letra que fosse entendida pelos vivos, a não ser talvez pelos finos leitores a quem Brás Cubas se dirige. Outros voos, outras experiências atraem Machado de Assis.

A quem lhe objectar que o seu livro talvez não seja um romance, ele responde anticipadamente:

> *Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.*[4]

3 *Id.*, *ibid.*, p. 513.
4 *Id.*, *ibid.*, p. 513.

No entanto, Brás Cubas e por conseguinte Machado tentam obter a adesão do público lançando-lhe este apelo:

> *Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas* ***Memórias****, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesmo é tudo; se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus.*
>
> BRÁS CUBAS[5]

Convém notar que não são só os prólogos de Machado de Assis, ou de seus duplos, que são obscuros e truncados. Estas características são também as do estilo do criador do Quincas Borba, divertido personagem que é ao mesmo tempo bicho e homem, sendo os seus donos apenas dois excêntricos seres humanos, dois vencidos da Humanitas.

Não é só nos prólogos que Machado de Assis evoca o seu estilo e a sua estética, porque isto constitui também matéria dos seus romances. Peguemos mais um exemplo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Quatro capítulos a seguir às considerações estilísticas do seu Prólogo, o defunto autor volta a explicar a sua estética, dizendo que os seu livro é *mais do que passatempo e menos do que apostolado* [6]. As citações precedentes permitem entrever o que pode separar a estética e o estilo de Machado de Assis de um Zola, por exemplo.

Tentemos agora justificar a filiação sterniana da arte de escrever do autor de *Dom Casmurro*. Machado tem inteiramente razão de reivindicar a paternidade de Sterne. Poderíamos aplicar quase literalmente a Machado de Assis o que Claude Roy escreve a propósito da *Vida e opiniões de Tristam Shandy* :

5 *Id.*, *ibid.*, p. 513.
6 *Id.*, *ibid.*, p. 516.

> *Sterne est un romancier qui a tellement de doutes sur le genre romanesque, sur l'entreprise qui consiste à* ***raconter une histoire****, comme le faisaient alors ses confrères Fielding et Richardson, qu'il ne pose une page de* ***progression*** *que pour en ajouter dix de digression, que son récit suit une démarche qui tient des pas de côté du crabe, des extravagances du philodendron et des mouvements d'une boule de billard jouée par la bande, comme y excelle le champion Montaigne (un des maîtres de Sterne).*[7]

De passagem notemos que Montaigne também é um dos grandes mestres de Machado de Assis, citado, de resto, em *Dom Casmurro;* o nome do autor dos ensaios aparece em exergue de *Páginas recolhidas* e serve de exemplo justificativo à salada narrativa machadiana contida neste volume de contos, como o escritor brasileiro o explica no seu prefácio. No conto *Identidade* (1887) são comentadas as observações de Montaigne sobre as semelhanças completas entre pessoas de famílias diferentes. Montaigne é uma figura titular de Machado de Assis muito mais presente na sua obra do que ele o deixa entender.

Brás Cubas não o cita no seu Prólogo. Mas neste projecto narrativo anunciado, Montaigne está muito mais presente do que parece.Este romance fundador e os outros dele derivados estão à espera de leituras paralelas com as dos *Ensaios* do pessimista gascão. Mil parentescos poderão ser descobertos entre os autores e entre as personagens. A profunda, ambígua e profícua amizade entre La Boétie e Montaigne pode ser comparada àquela que uniu Machado de Assis a Francisco Gonçalves Braga, Bentinho a Escobar, Quincas Borba- o homem- a Quincas Borba o cão, os dois Quincas a Rubião, etc., como também poderiam ser comparadas àquelas que uniram Cesário Verde a Silva Pinto ou Fernando Pessoa a Sá -Carneiro, ou Zola a Cézanne, entre tantos casais ou pares espirituais das letras e das artes.

A vida retirada de Dom Casmurro, a tentativa de recuperar o tempo passado na clausura do seu gabinete de trabalho, os achaques e as suas consequências psicológicas e metafísicas, o culto dos grandes homens da antiguidade clássica, a desconfiança diante das incertas certezas da ciência

7 In *Le Nouvel Observateur*, de 24 de Fevereiro de 1975.

pedante, e mesmo o comum conservantismo político, fazem-me irremediavelmente pensar em Montaigne refugiado nas suas terras, mantendo viva a lembrança do seu grande amigo prematuramente desaparecido, retirado na torre de marfim ensanguentado do seu castelo de ilusões, onde instalou a sua biblioteca e as suas saudades. Afinidades electivas. Montaigne mandou gravar frases latinas no tecto da sua biblioteca, Dom Casmurro fez pintar medalhões com ilustres decadentes romanos no seu salão do Engenho Novo.

Não seria talvez absurdo pensar que Machado de Assis tentou e conseguiu realizar sob a forma ficcional o que Montaigne ofereceu aos homens da Renascença sob a forma de ensaios.

Voltemos, todavia, ao Sterne que Machado de Assis toma como exemplo para justificar a composição livre, e aparentemente claudicante, das suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e ouçamos mais estas palavras de Claude Roy sobre o criador de *Tristam Shandy*, porque elas podem aplicar-se à descrição do estilo de Machado de Assis:

> *La nature de l'esprit est plutôt de procéder par associations d' idées que par cadrage et par mise au point sur un plan fixe. La parenthèse, la distraction, la dérive et la digression, la logique illogique du voilé, de l'in-dit, le coq-à-l'âne et le coeur volant, l'ironie des enchaînements et le nez de Cleopâtre qui baille aux corneilles, c'est la musique capricieuse que Sterne veut faire entendre. Les pédants et les pesants trouvent cette musique-là bien légère. Ils ont tort. Ils trouvaient aussi que son premier admirateur pêchait par le décousu et le défaut de liaison. Il s'agissait de Diderot.*[8]

É evidente que os estilos de qualquer escritor realista ou naturalista pouco ou nada têm a ver com a maneira de escrever de Machado de Assis emancipado das fraldas românticas e, até um certo ponto, impermeável à moda naturalista, alinhavada com pretensões objectivistas, cujo estilo é quase sempre linear, mesmo quando as necessidades narrativas obrigam a quebrar, ou a inverter, a ordem de exposição dos acontecimentos. E nem sequer falemos das diferenças de linguagem. A de Machado não é a dos sabichões, nem a dos

8 In *Le Nouvel Observateur*, de 24 de Fevereiro de 1975.

jornalistas científicos, nem a dos sociólogos. Ela é chã, popular, cheia de provérbios e carregada de ironia, mesmo quando não foge a latinices, francesices e outras modas.

Voltemos mais uma vez ao prólogo de Brás Cubas. Nele está injusta ou envergonhadamente ausente o nome de Garrett. No entanto, desde a primeira leitura, podemos dar-nos conta de que o autor das *Viagens na minha terra* deve ter influenciado a evolução do estilo de Machado de Assis. Garrett era o seu modelo mais familiar; provàvelmente, Machado antes preferiu suscitar uma comparação mais afastada do que arriscar-se a sugerir ele próprio um paralelo mais próximo com o pai do romantismo português e, de certa maneira, brasileiro, o qual era para ele uma espécie de alter ego, mais do que foram Byron ou Goethe, e mesmo Hugo.

Gondim da Fonseca, no seu livro *Machado de Assis* e o *Hipopótamo*, lembra que o criador de *Dom Casmurro* tomava Almeida Garrett por *modelo*, especificando que o aprendiz escritor brasileiro, *menino de 16 anos, decalcava-o às vezes ao carbono* e que *tendo elegido Garrett como professor e chegado, por intermédio dele, a Sterne e Swift, reverenciou-o sempre*, tendo-o mesmo tratado de *divino*[9].

Mais tarde Machado de Assis não deixará de reconhecer a dívida que tinha em relação ao escritor português. Em 1877, numa crónica, Machado afirma:

> *(...) todos nós, de ambos os lados do Atlântico, balbuciámos a literatura nas obras de Herculano, Garrett, Castilho, Gonçalves Dias, Lisboa, Magalhães, Porto-Alegre.*[10]

Num outro artigo, escrito na altura do centenário do nascimento de Almeida Garrett, em 1899, Machado de Assis rende ao patriarca do romantismo português a maior homenagem que ele podia oferecer ao seu modelo (esta palavra está na sua crónica):

---

9 Gondim da Fonseca, *Machado de Assis e o hipopótamo*, 5ª ed., São Paulo, Fulgor, 1961, p. 110, 111 e 101.

10 Machado de ASSIS, *Crónicas (1859-1888)*, 3º volume (1871-1878), tomo nº 22, Rio de Janeiro, Jackson, 1944, p. 263.

> *Quem disse de Garrett que ele só por si valia uma literatura disse bem e breve o que dele se poderá escrever sem encarecimento nem falha.*[11]

Neste mesmo texto , Machado de Assis acumula os elogios sobre o autor de *Camões*. Referindo-se a algumas das grandes criações de Garrett, Machado proclama que *para só louvar tais obras, basta nomeá-las*; peremptório, Machado afirma que *ninguém as esqueceu, uma vez lidas*; no fim de contas, Garrett era para ele um grandíssimo escritor, *um dos maiores da língua, um dos primeiros do século, e o que junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade* [12].

Assim sendo, é um pouco de espantar que Machado de Assis não tenha julgado necessário lembrar a sua dívida a Garrett no prólogo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Foi certamente por essa razão que Macedo Soares lhe escreveu dizendo amigavelmente que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* lhe lembravam as *Viagens na Minha Terra*. É Machado ele mesmo que alude a esta carta de Macedo Soares no Prólogo da 3ª edição do seu romance, estabelecendo um paralelo em forma de piparote entre Sterne, Xavier de Maistre e Almeida Garrett, respondendo-lhe de forma ambígua:

> *Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida.*[13]

Machado responde sem responder, difusamente deixando entender que não recusa a filiação garrettiana. Retomando os termos da sua comparação, somos tentados a acrescentar que Machado de Assis nunca viajou , nem no seu país, ou quase nunca, nem no país dos outros, nunca mesmo.Todas as suas viagens foram só puros sonhos, ou sonhos realizados por intermédio de seus duplos. Brás Cubas foi viajante intermitente e delirante entre Les

---

11 Machado de ASSIS, *Obra Completa*, vol. III, "Crítica" / *Garrett*, artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de Rio de Janeiro, a 4 de Fevereiro de 1899, Rio de Janeiro, Aguilar, p. 931.

12 *Id., ibid.*, p. 932-933.

13 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, p. 512 (*Obra Completa* de Machado de Assis, vol. I).

Tuilleries, Saint-Cloud, Compiège ou Biarritz. Parafraseando Machado, poderíamos dizer, por exemplo, que Brás Cubas também viajou à roda das quatro tábuas do seu caixão e Dom Casmurro no interior dele mesmo, ou à roda da saudade, dando voltas no seu gabinete.

Em contrapartida, um outro autor que Machado não refere,Théophile Gautier, viajou bastante e fez viajar em sonhos os seus leitores. Este autor poderia ser citado como um outro exemplo de escritor cujo estilo poderia ter inspirado o de Machado de Assis. Em *Dom Casmurro,* certos títulos de capítulos, as frequentes interperlações ao leitor, certas digressões, fazem-nos pensar no autor do *Capitaine Fracasse.* Com efeito, como seria possível não se lembrar deste romance, quando, entre outros exemplos, notamos que os dois primeiros capítulos de *Dom Casmurro* se intitulam: *I - Do Título* e *II - Do Livro.* O quarto capítulo do *Capitaine Fracasse* intitula-se de uma maneira parecida:*Où le roman justifie son titre.* Há neste livro de aventuras rendadas páginas de crítica teatral, entre outras, de peças de Shakespeare. O autor da *Mademoiselle de Maupin* também soube introduzir discursos sobre o romance no romance e também gostava de cobrir as personagens com o manto da ambiguidade. O fundo mítico da imagem feminina é, de uma certa maneira, idêntico. Os romances de Théophile Gautier poderiam fazer parte do parentesco de *Dom Casmurro,* mesmo se o lado romântico, de capa e espada, dessas narrativas poderia negar à primeira vista a existência de laços, quase invisíveis de resto, entre os folhetinescos romances franceses e as obras complexas de Machado.

Vimos há pouco que o autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* associa finalmente Garrett, Sterne e Xavier de Maistre, mas temos de lembrar que ele toma a precaução, no seu próprio prólogo, de se desmarcar deles todos nestes termos:

> *O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama "rabugens de pessimismo". Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho.*[14]

14 *Id., ibid.,* p. 512.

Desta forma, Machado reconhece que deve a Sterne , a Xavier de Maistre ou a Garrett, seus modelos, alguma coisa da sua arte de contar, mas recusa parecenças espirituais. O seu humor característico é mais negro do que o dos outros autores citados. Utilizando a metáfora de Machado de Assis, e indo mais longe do que ele foi na comparação, talvez pudéssemos dizer que o travo do seu capitoso vinho é agridoce, sendo talvez o resultado de uma mistura de vinho do Porto com vinho de Bordéus, como se o espírito de Garrett se juntasse ao de Montaigne no mesmo cálice, formando um novo licor bastante alcoolizado, cujos vapores exalam um terrível relativismo.

O que Machado de Assis não diz, mas não é proibido suspeitá-lo, é que ele tenha começado o seu périplo pelas *Viagens na Minha Terra,* passando pela *Voyage autour de ma chambre*, para chegar finalmente à *Sentimental Journey through France and Italy* que o fará descobrir *The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gent.* José Guilherme Merquior, no seu artigo sobre o "Género e o estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* "[15], avançava igualmente esta hipótese. Dissemos há pouco que Gondim da Fonseca também pensava que Almeida Garrett foi o intermediário entre Machado de Assis e Sterne, e mesmo Swift.

José Osório de Oliveira também levantou este problema no seu artigo sobre "O Brasileirismo de Machado de Assis", perguntando porque razão a crítica não aproximava o humor de Machado de Assis do de Garrett das *Viagens na Minha Terra*; e para que possamos entender melhor o que ele quer dizer, José Osório de Oliveira retranscreve da sua *História Breve da Literatura Brasileira* este seu juízo:

> *« o seu humorismo (de Machado) nunca chega a ser galhofa (e nisso se distingue de Eça de Queirós), como nunca, apesar do seu desespero, chega a ser sarcasmo (e nisso se distingue do de Camilo). Porque dos nossos mestres se distinguia, e no seu Brasil não tinha aparecido qualquer espírito semelhante (tão profundamente oposto ao seu feitio mental é o génio satírico de Gregório de Matos), houve quem considerasse inglês o seu humorismo. É um erro tão grande como falar da ironia francesa*

15 *In Colóquio-Letras*, nº 8, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Julho de 1972, p. 12-13.

> *de Eça de Queirós, quando é tão português o espírito chocarreiro e achincalhante, tantas vezes de mau gosto, do autor de A Relíquia*[16].

Deixemos de lado o mau gosto atribuído a Eça. O snobismo eurocêntrico de muitos críticos e o disfarce, ou o silêncio complexado, do grande escritor brasileiro, tudo contribui para ocultar a veia original da inspiração machadiana. A compreensível preocupação dos brasileiros de se mostrarem independentes das letras lusas explica os erros e as omissões.

Falta-me tempo para falar do que Machado de Assis poderá dever a Bernardim ou a Camilo, a Cervantes ou a Shakespeare, nada mais que do ponto de vista estrutural.

A ARTE DO *TROMPE-L'OEIL*

No capítulo "O Senão do livro" de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*" o narrador define asssim o seu estilo:

> *Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente começo a expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que me distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contracção cadavérica; vício grave, aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu leitor. Tu tens pressa em envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam , urram, gargalham, ameaçam o céu e escorregam e caem...*[17]

16 *In Brasília*, vol. I, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1942, p. 141.

17 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, p. 583 (*Obra Completa* de Machado de Assis, vol. I).

O estilo bêbedo de Machado de Assis também se sabe tornar sóbrio, calculado e engana-vista.

Numa passagem de *Dom Casmurro* o narrador pretexta da sua pretensa inexperiência para justificar o atraso da narração, que o obriga a acelerar o ritmo narrativo e a sacrificar assuntos que tencionava tratar, tendo de contentar-se com uma página para relatar meses e outras poucas para evocar alguns anos. Assim as lacunas temporais são justificadas pelo próprio narrador, autor do texto e seu crítico preventivo:

> *Tinha então pouco mais de dezassete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais do que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo. Pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço é a análise das minhas emoções dos dezassete anos.*[18]

O capítulo seguinte é intitulado muito significamente "Cinco anos", e quase só serve para dar um salto no tempo, claramente expresso no primeiro parágrafo:

> (...) *Passei os dezoito anos, os dezanove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dous era bacharel em direito.*[19]

Lá mais para o fim da narrativa, o muito sabido Dom Casmurro pede-nos desculpa por ter invertido um dos capítulos da sua história. Uma pretensa inadvertência e o cansaço servem de pretexto falacioso para uma analepse, importantíssima para o desenrolar da intriga, mesmo se o narrador vai matreiramente sugerir o contrário, pois a retenção da informação permitiu-lhe manter melhor o suspense:

---

18 Machado de Assis, *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., 1969, p. 194 (edição da Commisao Machado de Assis, colecção *Obras* de Machado de Assis, VIII).

19 *Id.*, *ibid.*, p. 194.

> *... Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que se contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dous meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até ao fim. Demais é curto.*[20]

Notemos que o narrador não escreve um diário para uso particular, mas um livro destinado ao público com aparências de confissões e não uma obra de ficção. A credulidade do leitor, a sua manipulação sai reforçada com este tom memorialista, intimista, de perfeita comunhão com o leritor.

O capítulo seguinte, "Anterior ao anterior", acaba pondo em relevo uma outra economia narrativa de Dom Casmurro, que gosta de evitar as descrições que possam levá-lo para campos que ele não gosta de pisar:

> *Assim fica explicado que eu corresse à minha esposa e amiga e lhe enchesse a cara de beijos; mas este outro incidente não é radicalmente necessário à compreensão do capítulo passado e dos futuros; fiquemos nos olhos de Ezequiel.*[21]

Este pudor comedido, e realçado, revela que Machado de Assis quer ficar à distância das ousadias zolianas ou queirosianas, pretendendo mais sugerir do que mostrar, mesmo se, paradoxalmente, ele refere gestos que não seriam indispensáveis ao desenrolar da intriga.

Estas confissões de uma alegada inexperiência fazem parte do muito rico arsenal de efeitos persuasivos do narrador. Uma das suas outras prestidigitações consiste em dar a entender ao leitor que ele sabe quase tanto, senão mais do que o narrador, da arte de bem contar uma história. No capítulo "Um pecado", podemos ler este espantoso apelo ao leitor:

> *Enxuguei os olhos, posto que de todas as palavras de José Dias uma só me ficasse no coração; foi aquele gravíssimo. Vi depois que ele só queria dizer grave mas o uso do superlativo faz a boca longa, e por amor do período, José Dias fez crescer a minha*

20 *Id., ibid.*, capítulo CXXX, p. 230.
21 *Id., ibid.*, capítulo CXXXI, p. 231.

> *tristeza. Se achares neste livro algum caso da mesma família, avisa-me leitor, para que emende na segunda edição; não há mais feio que dar penas longuíssimas a ideias brevíssimas.*[22]

Este esforço de persuasão, procurando a intimidade com o leitor e tentando implicá-lo na narrativa, ou mesmo torná-lo cúmplice do narrador, é um dos traços dominantes de *Dom Casmurro*. Machado de Assis solicita muitas vezes o leitor, entrecortando a sua narração com apelos desta espécie e de muitas outras, pretendendo provavelmente quebrar a monotonia que poderia nascer do seu discurso na primeira pessoa, se ele se mantivesse linear e distante.

Assim o capítulo "Abane a cabeça leitor", Dom Casmurro parece querer evitar a susceptibilidade do leitor, que as suas frequentes parábases poderiam ter cansado ou despistado; ou talvez, sorrateiramente, ele não pretenda outra coisa senão suscitar a sua impaciência, retardando uma vez mais a acção para aguçar a sua curiosidade. De qualquer forma, ele quer reiterar a sua sinceridade e convencer assim o leitor da veracidade dos feitos contados. Tudo se passa como se o narrador quisesse negar que a sua narrativa seja uma ficção:

> *Abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já não o obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se não o fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exacto.*[23]

Um outro pequeno capítulo, contendo unicamente um curtíssimo parágrafo, nada mais é do que um apelo aos leitores- ou antes às leitoras-, para evitar que eles ou elas se ofusquem com o caminho ambíguo e perigoso, do ponto de vista moral, que as relações entre as personagens começam a tomar. Trata-se do capítulo "Não faça isso querida!". Leiamos inteiramente este sinal de paragem obrigatória, antes que o narrador resvale para a valeta da

22 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXVII, p. 159-160.
23 *Id.*, *ibid.*, capítulo XLV, p. 131.

imoralidade:

> *A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às presssas, ao ver que abeiramos um abismo. Não faça isso querida; eu mudo de rumo.*[24]

A dimensão do capítulo, o seu conteúdo e o seu estilo cavam uma diferença incontestável entre os romances realistas e naturalistas e os de Machado de Assis. Na ficção zoliana, por exemplo, nunca há uma interpelação directa ao leitor. O tamanho dos capítulos não tem medida comum com a dimensão dos capítulos dos últimos romances de Machado de Assis. Zola nunca procura namorar os seus leitores, nem se mostra cheio de atenções para com eles; antes pelo contrário ele tenta espicaçá-los dando-lhes assuntos apetitosos mas indigestos, tratados com uma linguagem ácida.

O narrador de *Dom Casmurro* utiliza todas as espécies de manhas para nos fazer acreditar na veracidade da sua história. O estratagema que consiste em chamar ao tribunal da leitura como testemunha, sem convocatória legal, uma das personagens do romance faz parte do seu grande arsenal de astúcias. Com efeito, o capítulo CXXIX, apresenta-se como sendo exclusivamente destinado à mulher de Escobar; intitula-se de resto, "A Dona Sancha". Ei-lo:

> *Dona Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor será queimá-lo, para não lhe dar a tentação e abri-lo outra vez. Se apesar do aviso, quiser ir até ao fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber. O que já lhe tiver feito, contando os gestos daquele sábado, esse acabou, uma vez que os acontecimentos, e eu com eles, desmentimos a minha ilusão; mas o que agora alcançar, esse agora é indelével. Não minha amiga, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que eu faço a mesma cousa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade. Um dia iremos até à porta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, come piante*

24 *Id., ibid.*, capítulo CXIX, p. 222.

novelle.

Rinovellate di novelle fronde.

O resto em Dante.[25]

Muito haveria que dizer do ponto de vista estilístico sobre este capítulo. Esta alegoria filosófica sobre a comédia divina da vida infernal está cheia de subentendidos e de ambiguidades, e não está falha de humor. O pessimismo que impregna o texto é destronado pelo credo estético do autor. O envelhecimento e a ameaça permanente da morte são contrariados, negados ou apagados pela poesia. O narrador cita o antepenúltimo e o penúltimo versos do "Purgatório"da *Divina Comédia,* para nos indicar qual era a sua religião, para sugerir como conseguia enganar a angústia da miséria existencial do homem. Mas deixemos de lado este aspecto do texto citado, para fazer reparar como os rodeios do narrador e os torneios de suas frases pretendem cobrir, com o manto diáfano do *trompe -l'oeil,* lascivas e obscenas estátuas, que não chegaram a existir, desnudando levemente a sua arte poética e a sua metafísica, que as cortinas das palavras castas e envergonhadas têm dificuldade em esconder na poeira do discurso.

O ESTILO INTIMISTA

O tom extremamente pessoal de *Dom Casmurro,* o ar de confidência ou de confissão também distinguem muito nitidamente este e os outros romances da mesma veia de Machado de Assis dos de qualquer escritor naturalista. Os narradores das *Memórias Póstumas* e do *Dom Casmurro-* para não falar do pessoalíssimo diarista Aires, que por natureza é um caso ainda mais à parte-, utilizam veredas bem diferentes das dos naturalistas para obterem a verosimilhança das suas histórias.

Dom Casmurro está cheio de frases onde o tom intimista, familiar, deve criar um clima de confiança entre o narrador e o seu público de maneira a que a narrativa pareça o mais verosímil possível. Sem nenhum carácter exaustivo, por razões evidentes, eis algumas dessas frases que fazem o namoro

25 *Id., ibid.,* capítulo CXXIX, p. 229.

aos leitores:

1. *As pazes fizeram-se como a guerra , depressa. Buscasse eu neste livro a minha glória, e diria que as negociações partiram de mim; mas não, foi ela que as iniciou* [26].
2. *E...quê? Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia*[27].
3. *Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista. Não fosse ele, e este livro seria talvez uma simples prática paroquial, se eu fosse padre, ou uma pastoral, se bispo, ou uma encíclica, se papa* (...)[28].
4. *Hás-de ter conflictos parecidos com estes, e, se és religioso, haverás buscado algumas vezes conciliar o céu e a terra por modo idêntico ou análogo* [29].
5. *Custa-me dizer isto, mas antes peque por excessivo que por diminuto* [30].
6. *Suspendamos a pena e vamos à janela espairecer a memória* [31].
7. *Nem depois de casado suspendeu ele o obséquio... Que ele casou, – adivinha com quem,- casou com a boa Sancha, amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que alguma vez, escrevendo-me, chamava a esta a "sua cunhadinha". Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros* [32].
8. *A vida é tão bela que a mesma ideia da morte precisa de vir até ela, antes de ser cumprida. Já me vais entendendo; lê agora outro capítulo* [33].

26 *Id.*, *ibid.*, capítulo XLVI, p. 131.
27 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXII, p. 152.
28 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXIII, p. 153.
29 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXXX, p. 174.
30 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXXXIV, p. 178.
31 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXXXV, p. 178.
32 *Id.*, *ibid.*, capítulo XCVIII, p. 195.
33 *Id.*, *ibid.*, capítulo CXXXIII, p. 234.

Estes arrulhos do narrador, este tom coloquial, esta familiaridade com o leitor são obtidos com um estilo que pode ir da elipse à explicação do texto. Estes galanteios podem ajudar o leitor a aceitar não só a verosimilhança mas mesmo a veracidade da narrativa. Forte estratégia poética.

Este tom caloroso, que seria mais corrente encontrar num diário íntimo do que num romance, é ainda mais visível no capítulo "Adiemos a virtude". No capítulo que o precede, o narrador conta que imaginou um instante a morte da mãe como um dos motivos susceptíveis de poder fazê-lo abandonar definitivamente o seminário, onde ela o tinha forçado a ingressar. Para nos fazer reparar que ele tinha acabado de confessar o inconfessável, o narrador comenta assim a sua atitude:

> *Poucos teriam ânimo de confessar o meu pensamento da rua de Matacavalos. Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si:* Ce ne sont pas mes gestes que j'écris: c'est moi, c'est mon essence (em francês e em itálico no original). *Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou resconstrução de mim mesmo. Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gosto alguma bela acção contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica tranferida a melhor oportunidade.*
> *Nem perderás em esperar, meu amigo, ao contrário, acode-me agora que...*[34]

Estas piruetas, este jogo às escondidas com o leitor tentam ludicamente adormecê-lo para melhor o convencer da sinceridade do narrador. Além disso, completando a invocação inicial das sombras de Fausto, a frase de Montaigne serve para lembrar o fim essencial da narração. Dom Casmurro cria este ar de aparente intimidade com o leitor para o melhor fazer aceitar uma das suas frequentes digressões. As reticências do fim da precedente citação introduzem a parábase seguinte:

34 *Id., ibid.*, capítulo LXVIII, p. 160-161.

> *Não só as belas acções são belas em qualquer ocasião, como são também possíveis e prováveis, pela teoria que tenho dos pecados e das virtudes, não menos simples que clara. Reduz-se a isto que cada pessoa nasce com certo número deles e delas, aliados pelo matrimônio para se compensarem na vida. Quando um dos tais cônjuges é mais forte que o outro, ele só guia o indivíduo sem que este, por não haver praticado tal virtude ou cometido tal pecado, se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se a prática simultânea dos dous, com vantagem para o portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu. É pena que não possa fundamentar isto com um ou mais casos estranhos; falta-me tempo.*
>
> *Pelo que me toca, é certo que nasci com alguns daqueles casais, e naturalmente ainda os possuo. Já me sucedeu, aqui no Engenho Novo, por estar uma noite com muita dor de cabeça desejar que o trem da Central estourasse longe dos meus ouvidos e interrompesse a linha por muitas horas, ainda que morresse alguém; e no dia seguinte perdi o trem da mesma estrada, por ter ido dar a minha bengala a um cego que não trazia bordão.* Voilà mes gestes, voilà mon essence![35] (em francês e em itálico no original)

Esta parábase contém uma das numerosas chaves de leitura de *Dom Casmurro*. Esta maneira de narrar faz parte das estrutura de base do romance machadiano. As digressões, brincalhonamente introduzidas na narrativa, permitem a Machado de Assis divulgar através da ficção alguns dos seus aforismos, dar a conhecer pelo romance o que Pascal ou La Rochefoucauld veicularam com as *Pensées* ou com as *Maximes*. Na passagem citada não é questão destes pensadores franceses mas de Montaigne. No entanto, a reflexão de Dom Casmurro diz, noutros termos, o que Pascal dizia sobre o anjo e a besta. Machado de Assis, com um ar de quem não quer a coisa, mostra conhecer a procedência da filosofia de Pascal. Com efeito, nos *Ensaios*, Montaigne já tratava esta problemática moral e utilizava a oposição angelical

35 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXVIII, p. 161.

e bestial para exprimir a sua filosofia. Nas suas *Memórias*, Brás Cubas citava Pascal a propósito da dualidade do homem, *l' ange et la bête* (fórmula citada em francês no texto de Machado), mas demarcando-se do pensador francês porque ele sente em si mesmo a existência conjunta das duas pulsões e *o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas*[36]. Num outro capítulo Brás Cubas confessa que *Pascal é um dos seus avôs espirituais* [37] mas pensa que a sua filosofia vale mais do que a dele.

Algumas das digressões de Machado acrescentam pequenas histórias à história do romance; às vezes, constituem igualmente meias-parábases, ou parábases completas, na mesma parábase. Como no teatro grego, estas interrupções da intriga, o seu conteúdo e o seu tom angariavam a atenção e a simpatia dos espectadores, no romances de Machado as suas variadas e múltiplas digressões conquistam a adesão do leitor pela familiaridade que o narrador estabelece com ele. Por outro lado, os romances de Machado são compostos por pequenos ou pequeníssimos capítulos, o que dá a muitas das digressões um relevo particular.

No discurso naturalista as parábases são menos frequentes, mais discretas- menos assinaladas e nunca comentadas-, e quase só servem para integrar no discurso narrativo as explicações científicas do comportamento das personagens, condicionado pela hereditariedade, pela educação ou pelo carácter.

O narrador zoliano mantém-se distante das personagens, escrevendo na terceira pessoa, enquanto que o narrador machadiano prefere contar na primeira pessoa, e ainda por cima, com o estilo íntimista que temos estado a comentar.

Dom Casmurro não hesita em nos tomar por confidentes das suas dificuldades para escrever a sua história. O esforço a realizar para construir a sua narrativa é tanto mais difícil quanto o narrador se interroga sobre a sua vida passada, tentando compreender o que não tinha compreendido, e pior ainda, revivendo certos momentos dolorosos da sua vida passada. Assim, no capítulo "Uma ideia e um escrúpulo" entramos nos bastidores da narrativa:

> *Relendo o capítulo passado, acode-me uma ideia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a ideia, (...)*

36 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. XCVIII, *Obras Completas*, vol. I, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, p. 604.

37 *Id., ibid.*, capítulo CXLII, p. 630.

> *Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. (...) Tal ideia banal e nova que eu não quisera pôr aqui, e que só provisóriamente a escrevo.*
> *Antes de concluir este capítulo, fui à janela indagar da noite porque razão hão-de os sonhos ser tão ténues que se esgarçam ao menor abrir de olhos ou voltar de corpo, e não continuam mais. A noite não me respondeu (...). Como eu insistisse, declarou-me que os sonhos já não pertencem à sua jurisdição. Quando eles moravam na ilha que Luciano lhes deu (...) dar-me-ia explicações possíveis. (...)*
> *(...) fechei a janela e vim acabar este capítulo para ir dormir. Não peço agora os sonhos de Luciano, nem outros, filhos da memória ou da digestão; basta-me um sono quieto e apagado. De manhã, com a fresca, irei dizendo o mais da minha história e das suas pessoas* [38].

A viagem continua, não no vale do Tejo, mas no mar infinito do espírito humano, como de resto as jornadas de Garrett se prolongavam também no espaço incomensurável da cultura ocidental. O sonho é oposto ao interesse material da ambição e da rivalidade. A alusão a Luciano evoca não só o diálogo do mestre de retórica, *O Sonho e o galo,* no qual o filósofo Pitágoras, metamorfoseado em rei da capoeira, acorda das suas ilusões o pobre do sapateiro Mikyllos. O cinismo desta peça, no sentido grego da palavra, de aversão às convenções e às conveniências sociais, de amor da natureza e de desprezo da opinião pública e da sua moral vazia, esta filosofia é irmã gémea da misantropia do *Timon ou o misantropo,* do mesmo Luciano, que forneceu a matéria-prima a Shakespeare para o seu *Timon de Atenas,* e provavelmente a Machado de Assis um encorajamento na pintura do enlouquecimento de Rubiao. Quando este náufrago da vida começa verdadeiramente a afogar-se, o barbeiro, que lhe compõe a pera e os bigodes à moda de Napoleão III, é baptizado, matreiramente, pelo narrador do *Quincas Borba,* Lucien[39]. Decidi-

38 Machado de Assis, *Dom Casmurro,* capítulo LXIV, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., 1969, p. 154 (edição preparada pela Comissão Machado de Assis, colecção *Obras* de Machado de Assis, vol. VIII).

39 Machado de Assis, *Quincas Borba,* capítulo CXLV e CXLVI, *Obra Completa,* Rio de Janeiro, volume I, Aguilar Editôra, 1971, p. 765-766.

damente, Machado de Assis é da mesma família, e gostava do parente, do autor das *Seitas em almoeda,* na qual o autor satírico grego, condenando o que há de sistemático e de excessivo, em todas as doutrinas filosóficas, acaba por defender o subjectivismo, que convém admiravelmente aos filósofos enterrados ou aos loucos brasileiros e mesmo aos casmurros memoralistas, ou aos cínicos diplomatas.

O ESTILO *POUPADO*

O estilo todo em digressões, construídas às vezes em espiral, também pode tornar-se de tempos a tempos conciso. Outras vezes acontece que o narrador nos empurre de um longo capítulo para outro extremamente curto, e mesmo vazio, censurado pelo narrador- lembremo-nos do capítulo "De Como não fui Ministro de Estado". Um outro pode ser apagado, por ser conhecido de todos os homens o seu conteúdo: capítulo "O Velho diálogo de Adão e Eva"; outro tem uma dimensão tumbal: capítulo "Epitáfio", enquanto que alguns são curtos porque servem quase só de intervalo: capítulo "Parêntesis", ou o capítulo "Vá de intermédio"; uns levam o letreiro que indicam o seu tamanho: capítulo "Triste, mas curto", ou o que em compensação é "Curto, mas alegre" Um outro, de muito magras linhas, confessa que não é sério, no título e no fim das suas parcas palavras: "Que não é sério". O cap.CXXXV, baptizado "Oblivion", é acusado de ser inútil e a esse julgamento o narrador consagra um outro capítulo com essa única mensagem expressa no título e em mais doze palavras que o explicam: capítulo "Inutilidade". Um outro sendo consagrado a uma "Simples repetição", como o seu nome proclama, é necessáriamente reduzido a um número de linhas que os dedos de uma mão quase chegam para contar. Todos estes fazem parte das *Memórias Póstumas.*

Mas no *Quincas Borba*, por exemplo, também encontramos um capítulo de quinze palavras de galhofa, o CXIV , que segue dois compadres de crítica literária, metodológica, intertextual, do qual um serve de prefácio ao imediato, comentando a arte da titrologia dos velhos e admirados autores.

Os mais curtos podem ser os mais eloquentes, como o do epitáfio de Nha-loló. A economia verbal é ditada pela morte. O *epitáfio diz tudo*, escreve o autor, acrescentando: *Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nha-*

-loló, a morte, o desespero da família, o enterro [40]. O fim da vida é também o fim do palavreado, salvo para o mágico escritor enterrado no antro da verdade que é a sua cova.

Também há capítulos a remover, como o CXXX das *Memórias*, intitulado "Para intercalar no cap. CXXIX", que o conscencioso narrador aconselha que se introduza entre a primeira e a segunda oração do capítulo precedente. A elasticidade estrutural do romance pode mesmo permitir a supressão, melhor seria dizer a interrupção disfarçada e provisória de capítulos, por razões pretensamente morais. No mesmo romance fundador da nova estética machadiana, o cap. XCVIII, intitula-se "Suprimido", mesmo se o podemos ler e meditar. Fiquemos por aqui, que muitos são os capítulos poupados na obra machadiana.

A elasticidade do estilo machadiano permite-lhe passar abruptamente de um largo voo discursivo a um resumo aforístico, a uma metáfora ultrapolisémica, porque é ultraambígua e por vezes abreviada. Há capítulos que se estendem mais dos que outros, mas uma grande maioria encolhe-se em atalhos narrativos. Mas o que é ainda mais notável é que ele constantemente converse connosco sobre a problemática romanesca, sobre as suas técnicas, apontando as costuras da narrativa. A forte e constante presença do discurso sobre o romance nos romances fazem deles uma espécie de arte poética do seu criador, não enfadonha, agradável de ler, posta em teoria e prática ao mesmo tempo.

Vejamos mais alguns exemplos em *Dom Casmurro*, avatar brasileiro do *Dom Quixote* e do *Otelo* .

Desde o ínicio da sua busca do tempo perdido, Dom Casmurro manifesta a preocupação de evitar ao leitor certos desenvolvimentos e reitera este cuidado em várias passagens da sua narração. Ele assinala ao leitor que lhe evita lengalengas inúteis e fastidiosas:

> *Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado* [41].

---

40 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, capítulo CXXVI, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, volume I, Aguilar Editôra, 1971, p. 621.

41 Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cap. XIV, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, M.E.C., 1969, p. 85 (edição preparada pela Comissão Machado de Assis, colecção *Obras* de Machado de Assis, vol. VIII).

Lá mais para a frente, o narrador pede ao leitor que lhe permita certas economias narrativas:

> *Fui para o seminário. Poupa-me as outras despedidas* [42].

O capítulo seguinte também começa falando de poupanças descritivas e narrativas:

> *No seminário...Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes , de todo o resto* [43].

Mesmo a prosa futura há de ser poupada, abreviada, como acaba de dizer Dom Casmurro.

Dom Casmurro vai cada vez mais manifestando preocupações com a concisão do seu estilo à medida que a narração avança:

> *Até lá os sonhos perseguiam-me, ainda acordado, e não os digo aqui para não alongar esta parte do livro. Um só ponho, e no menor número de palavras, ou antes porei dous, porque um nasceu de outro, a não ser que ambos formem duas metades de um só* [44].

Sem poder e querer constituir uma lista completa de todas as frases que exprimem a preocupação do narrador em ser o mais conciso possível e a sua determinação em respeitar o seu príncipio de economia verbal, eis aqui mais alguns exemplos recolhidos na seara abundante de *Dom Casmurro*:

1. *Não digo o mais, que foi muito* [45].
2. *Não digo mais, porque é preciso acabar este capítulo* [46].

---

42 *Id.*, *ibid.*, capítulo LIII, p. 137.
43 *Id.*, *ibid.*, capítulo LIV, p. 138-139.
44 *Id.*, *ibid.*, capítulo LXIII, p. 153.
45 *Id.*, *ibid.*, capítulo XCIV, p. 188.
46 *Id.*, *ibid.*, capítulo XCV, p. 191.

3. *(...) ficava que não sei dizer nem digo; positivamente não me lembra, e receio que o que dissesse me saísse escuro. Escusai minúcias. Assim que não é preciso contar (...)* [47].
4. A *viúva...Poupo-vos as lágrimas da viúva, as minhas, as da outra gente* [48].
5. *O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios, não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira. Mas o principal irá* [49].
6. *Não foi o último superlativo de José Dias. Outros teve que não vale a pena escrever aqui (...)* [50].

O estilo poupado compensa, equilibra, o estilo ébrio. Machado economiza as suas palavras porque não quer cansar-se e cansar-nos, porque não vale a pena, porque não se lembra e não quer ser obscuro, porque passou a ocasião, porque está impaciente por acabar o capítulo ou o livro, porque quer evitar minúcias e repetições etc. Mas tudo isto são manhas de velho e sabido escritor. Vimos que se ele quer ser poupado nas citações precedentes, também não se importa de bordar paciente e finamente bastantes digressões.

Além das constantes parábases de carácter filosófico, moral, político, ou sobre a arte, também acontece que o narrador decida esmiuçar algum acontecimento, sobretudo quando ele lhe permite precisar a psicologia das suas personagens. O capítulo "Rasgos da infância" é um excelente exemplo deste tipo. Começa assim: *O resto come-me ainda muitos capítulos*; no mesmo capítulo querendo atardar-se um pouco, Dom Casmurro escreve: *Tais são os principais rasgos da infância: mais um e acabo o capítulo. Um dia* (...)[51]. Quando a música da saudade embala a sua memória, o andamento da sua pena *rallentando*, passa do *presto* ou do *vivace* ao *moderato* ou ao *adagio*.

Talvez seja porque as digressões são muito numerosas que o narrador sente frequentemente a necessidade de nos dizer que não vai contar tudo o que ele poderia ou gostaria de contar. Atencioso e previdente, tem como principal

47 *Id.*, *ibid.*, capítulo CVIII, p. 206.
48 *Id.*, *ibid.*, capítulo CXXII, p. 223.
49 *Id.*, *ibid.*, capítulo CXXXII, p. 232.
50 *Id.*, *ibid.*, capítulo CXLII, p. 243.
51 *Id.*, *ibid.*, capítulo CX, p. 208 e 210.

cuidado reter a atenção do leitor sem o cansar, sobretudo quando se prepara para fazer mais uma digressão, retardando a acção romanesca. Vejamos mais um exemplo desta cortesia com o leitor:

> *Pois sejamos felizes de uma vez, antes que o leitor pegue em si de morto de esperar, e vá espairecer a outra parte; casemo-nos. Foi em 1865, uma tarde de março, por sinal que chovia. Quando chegámos ao alto da Tijuca (...)* [52].

Feito o galanteio, o narrador já nem hesita em dar dados exactos, a data, o lugar ou evocação rapidíssima da cerimónia religiosa, que são imediatamente inundados por citações da *Bíblia* ou pelas alusões às óperas de Wagner, tudo muito subterrâneamente irónico, como o leitor poderá descobrir no fim do romance, dando-se então conta de que as obras evocadas não eram só elementos de uma descrição, mas chaves de leituras paradigmáticas. O que mais interessa a Dom Casmurro é o significado último das coisas mais do que a maneira como elas se passaram. De resto, ele logo acrescenta, a seguir à pequena evocação da cerimónia religiosa do casamento: *Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto* [53].

Não ser fastidioso é portanto a preocupação maior do narrador. Acontece mesmo que ele previna o leitor, desde os pórticos de alguns capítulos, que não vai cansá-los com digressões. O capítilo "Contado depressa" denuncia este cuidado. Depois de uma parábola sobre o amor que Dom Casmurro tem pelos ratos, logo a seguir é rapidamente evocada a sua aversão por cães, sendo introduzido pela expressão: *Contarei o caso depressa* [54].

O estilo de Dom Casmurro está em uníssono com o das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Já dei vários exemplos, mas não resisto a apresentar mais um ou dois, para terminar, tirados do romance inaugural, para mostrar que o novo estilo – o da liberdade narrativa – se manteve inalterável desde a cova de Brás Cubas até ao gabinete de Dom Casmurro na sua casa do Engenho Novo, a bem denominada, e mesmo até à casa de Aires, quando ele se aposentou no Catete.

---

52 *Id.*, *ibid.*, capítulo CI, p. 198.
53 *Id.*, *ibid.*, capítulo CI, p. 198.
54 *Id.*, *ibid.*, capítulo CXI, p. 211.

O pequeno capítulo XLV, contendo uma enumeração descritiva, é encurtado pelo narrador, que o conclui confessando: I*sto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo* [55]. "Notas" é o nome dado ao capítulo.

Um dos mandamentos estéticos de Machado é o de evitar as longas descrições, apanágio dos naturalistas, e mesmo dos realistas, para não cansar os leitores, e o narrador, com inventários de coisas triviais. É intenção de Machado de Assis subir a outros voos, desenrolar o novelo da condição humana e tentar encontrar o sentido da vida; prefere privilegiar metafísicas e a poesia das coisas e dos seres; gosta mais de sugerir do que mostrar, quase como os impressionistas seus contemporâneos. Realismo psicológico temperado com boas doses de romantismo e mesmo de naturalismo, as mais das vezes encobertos ou atacados. Mas como todos sabem, quase sempre quem desdenha quer comprar, como o Camilo que foi à caça e foi caçado.

As suas digressões, os cortes e atalhos ilustram a definição que ele mesmo deu ao seu estilo, no capítulo LXXI do romance onde ele utilizou pela primeira vez a sua nova arte poética, escrevendo que o seu livro e o seu estilo são como os bêbedos que andam e param, que voltam à direita e logo depois à esquerda, à sorte, titubeando, caindo e levantando-se, resmungando ou berrando, a rir às gargalhadas, ou a ameaçar o céu. Estilo ao mesmpo tempo borrachão e fadista e, em contrapartida, sóbrio e feiticeiro. Digamos que, como no fado, e estamos em Coimbra, que conhece bem a técnica dos trinados, o narrador machadiano levanta a voz, espairece-a lá no alto, desce-a brandamente e suspende-a teatral e trágicamente, criando um silêncio inefável e assustador. O fado da vida e da morte é excelentemente cantado por Machado de Assis, que as fadas fadaram para a arte de bem escrever, que também é um outro grande fado para que alguns nascem. O seu Dom Casmurro é grande amador de ópera e gostava de cantar o seu *duo ternissimo*, o seu *trio* e também o seu *quator*, porque dizia o seu velho amigo Marcolini *tudo é música* e ele aceita-lhe a teoria, explicando que não concorda com o tenor italiano *só pela verosimilhança que é muita vez toda a verdade, mas porque a* [sua] *vida se casa bem à definição* [56]. Brás Cubas que por aqui andou f*azendo romantismo*

55 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. XLV, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, vol. I, *Obras Completas*, p. 562.

56 Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cap. IX e X, Rio de Janeiro, Instituto

prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas [57], é capaz de ter cantado serenatas e fados choradinhos, e talvez dançado o fado corrido e disfrutado o fado rambóia. Académico folião e estróina talvez preferisse os fados da Severa ou da Cesária aos do Hilário. A Dom Casmurro seria Amália cantando Camões que talvez lhe pudesse servir de absinto. São gostos e não se discutem. Brás Cubas veio para Coimbra esquecer a espanhola Marcela que o amou *durante quinze meses e onze contos* [58]. Durante a travessia atlântica a paixão juvenil deu-lhe a veleidade romântica de se atirar ao mar, repetindo o nome de Marcela. Deixou porém as margens do Mondego cheio de saudades.

Para concluir, convém assinalar que a caprichosa e barroca organização espacial e temporal da narrativa, a ausência de tese central, a dúvida generalizada como fermento da intriga, a multiplicação dos pontos de vista fazem dos romances de Machado de Assis o dealbar da moderna ficção brasileira; colocando-os ao mesmo tempo próximos das preocupações do novo romance e muito afastados das produções literárias desta última moda literária. No romance machadiano condena-se a tese única e globalizante, mas apresentam-se múltiplas propostas de interpretação dos factos e dos comportamentos das personagens. Não há tese, mas muitas pequenas teses, que podem até ser contraditórias, como a vida. Há variadas perspectivas de análise e o leitor é convidado a escolher a sua, a construir o romance à sua maneira, a participar do trabalho de elaboração da narrativa, que será o que o leitor dela fizer. Este aspecto, junto ao discurso poético, discurso sobre o romance, mostrando os bastidores da fabricação da obra literária, dão ao romance machadiano uma grande actualidade e ao mesmo tempo fazem dele o herdeiro de tradições multisseculares, que vão desde os gregos a Cervantes, de Shakespeare a Sterne, de Diderot a Garrett, como vimos, sem ser necessário continuar a lista para mostrar que nada há de mais velho no mundo do que a preocupação e a vontade de ser moderno. Também é verdade que nada envelhece mais depressa do que a modernidade. O narrador de *Quincas Borba*

Nacional do Livro, M.E.C., 1969, p. 79 (edição da Comissão Machado de Assis, colecção *Obras* de Machado de Assis, vol. VIII).

57 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. XX, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, vol. I, *Obras Completas*, p. 542.

58 *Id.*, *ibid.*, capítulo XVII, p. 536.

gostaria de ter dado à sua narração o método de tantos livros velhos em que a matéria era posta no sumário, dando o exemplo de Bernardim Ribeiro, Cervantes, Rabelais, Fielding e Smollet[59]. O estilo de Machado é portanto um estilo intertextual, escrito em diálogo quase permanente com os antepassados de Brás Cubas ou de Dom Casmurro.

O estilo de Machado de Assis é ébrio e poupado, mas também é enebriante, nutritivo e revigorante, por causa do vinho com que é curtido. São belíssimos os lavores da taça intertextual de que Machado se serviu para nos embebedar, com um vinho diferente daquele que davam a beber os cristaleiros a quem pediu emprestado o cálice. Apesar das rabugens de pessimismo, ou talvez por causa delas, a taça não se quebrará facilmente. E como no fado, quanto mais triste, mais profunda é a catarse.

Uma última oração, um lamento, um pedido de perdão, porque não fui poupado: dei pernas longas a brevíssimas ideias: Peço-lhes desculpas e a Machado também, ele que fazia dizer ao seu duplo, que não transmitiu a nenhuma criatura o legado da nossa miséria, saldo feito do outro lado do mistério que a todos acaba por cobrir, porque como dizia Brás Cubas num dos *seus bocejos de enfado* e para *servir de epígrafe a discursos sem assunto: Matamos o tempo, o tempo nos enterra* [60].

59 Machado de Assis, *Quincas Borba*, cap. CXIII, CXII e CXIV, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, vol. I, *Obra Completa*, p. 738-739.

60 Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cap. CXIX, Rio de Janeiro, Aguilar Editôra, 1971, *Obra Completa*, p. 617.

ALMACHIO DINIZ E O FUTURISMO ITALIANO

SANDRA BAGNO

O Futurismo italiano é uma das correntes de vanguarda que contribuíram mais intensamente para acelerar o processo de modernização cultural e a afirmação do Modernismo brasileiro.

A historiografia atribui o mérito da sua introdução em São Paulo a Oswald de Andrade, um dos futuros protagonistas da vanguarda histórica brasileira. Afirma Mário da Silva Brito: "Regressando da Europa, em 1912, Oswald de Andrade fazia-se o primeiro importador do "futurismo", de que tivera apenas notícias no Velho Mundo"[1]. Segundo os dados disponíveis resulta portanto que o intelectual paulista tenha começado a divulgar as novas idéias a um limitado círculo de amigos, com a sua poesia "Último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde", perdida mais tarde[2]. Ele portanto não teria recorrido, como alguns divulgadores do Futurismo em outros países, à publicação parcial ou total do manifesto, preferindo a via de uma demons-

---

1 Mário da Silva Brito, *Ilistória do Modernismo Brasileiro* (Antecedentes da Semana de Arte Moderna), Saraiva, São Paulo, 1958, p. 26. Esta mesma linha crítica o autor a retoma na sua obra *As metamorfoses de Oswald de Andrade*, Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1972, pp. 13-14: "De volta da Europa, em 1912, Oswald de Andrade trazia consigo os germes iniciais da inquietação modernista. Esteve na Londres que produzira *O Capital* e na Paris de Lapin Agile, onde talvez tivesse estado, sem saber, a dois passos de Picasso ou Apollinaire, ou tivesse encontrado, também sem saber, Lênin tomando um borsch na Rotonde". "Dos dois manifestos que anunciavam as transformações do mundo – lamentaria o escritor – eu conheci em Paris o menos importante, o do futurista Marinetti. Carlos Marx me escapara completamente (...)" "De qualquer maneira, estava importado, em 1912, se não o futurismo, pelo menos a inconformação".

2 Oswald de Andrade, *Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe*, 3ª ed., Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1976.

tração concreta do novo modo de entender a arte.

Geralmente, a obra de Marinetti e toda a sua actividade no Brasil tem sido sempre analizada em função das repercussões derivadas principalmente em São Paulo, que se faz depois o centro nevrálgico do debate cultural. Indagou-se sobre as fronteiras entre os dois domínios, principalmente naquele ponto, no curso do primeiro decênio, em que o Futurismo e a nascente vanguarda brasileira se confundem, para individuar os traços característicos com o passar dos anos sempre mais numerosos, da nova expressão cultural, autônoma e original[3]. As manifestções da "Semana de Arte Moderna" de 1922, em geral indicadas como termos iniciais do Movimento Modernista, consagram à cidade "futurista" da indústria em crescimento, da riqueza do café e dos imigrantes, a função de guia da vanguarda artística[4].

Entretanto, este seu incontestável primado não coincide com aquele de primeira cidade brasileira que acolhe o Futurismo. Verdadeiramente, importantes documentos publicados, revalorizados somente de recente por alguns estudiosos, demonstram que Oswald de Andrade não foi, como pretende um certo número de historiadores da literatura brasileira, o "importador" da vanguarda italiana e oferecem correções irrelevantes somente em aparência no quadro dos dados geográficos e cronológicos a que se fez até agora referência[5].

---

3 Sobre as relações entre Futurismo e Modernismo, veja-se Sílvio Castro, *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*, Vozes, Petrópolis, 1979, cap. 1.3.

4 Geralmente a historiografia literária brasileira fez de São Paulo o centro do processo de formação do Movimento Modernista, como acontece por exemplo com Mário da Silva Brito, *op. cit.*. Entretanto, estudos posteriores incluem outras áreas quais Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais, no processo de formação da vanguarda histórica brasileira. Neste sentido veja-se: Wilson Martins, *A Literatura Brasileira*, vol. 6 – *O Modernismo*, Cultrix, São Paulo, 1965; Sílvio Castro, *A Revolução da Palavra* (Origens e estrutura da literatura brasileira moderna), Vozes, Petrópolis, 1976; Joaquim Inojosa, *O movimento modernista em Pernambuco*, 3 vv., Tupy Ed., Rio de Janeiro, 1969; Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira* – vol. V: *Modernismo*, Cultrix – Ed. Univ. São Paulo, São Paulo, 1989.

5 Entre aqueles que reexaminam a documentação brasileira sobre o Futurismo, veja-se Jorge Schwartz, "A bibliografia latino-americana na Colecção Marinetti", in *Boletim Bibliográfico – Biblioteca Mário de Andrade*, vol. 44, nº (1/4), janeiro a dezembro 1983, pp. 132-145: "Se por um lado, como já foi referido, Darío e Amado Nervo traduzem e comentam o primeiro manifesto ainda em 1909, o Brasil não fica atrás. Em 30 de dezembro de

Em 1926, ano da *tournée* de Marinetti no Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, foi publicado por Almachio Diniz o volume de título *F.T. Marinetti, sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada* [6]. O Futurismo é um dos temas do momento e no clamor da polêmica entre os defensores e os adversários – estes últimos sempre mais numerosos já então – as declarações do jurista, jornalista e escritor baiano passam inobservadas. Neste momento ele reivindica para si o mérito de ter sido o primeiro a divulgar no Brasil os princípios da vanguarda italiana, como comprovam os seus três estudos publicados precedentemente e reunidos no livro, em particular o primeiro intitulado "Uma nova escola literária". O artigo, já publicado no *Jornal de Notícias*, de Salvador, no número de 30 de dezembro de 1909, compõe-se de duas partes. A mais ampla é a tradução integral do manifesto de fundação do Futurismo, do qual propomos aqui em apêndice os 11 artigos programáticos e a conclusão – e tivemos a preocupação de manter seja a ortografia que a pontuação original do autor[7]. A imediatez da intervenção não parece casual nem extemporâneo é o interesse pela obra de Marinetti: pouco depois o autor lhe dedicará outros dois estudos, "O Futurismo na França e suas repercussões literárias" e "O romance de Marinetti", nos quais ele define a sua posição em respeito ao Futurismo[8].

1909, Almachio Diniz publica no *Jornal de Notícias*, de Salvador, o artigo "Uma nova escola literária", com tradução do Primeiro Manifesto, recolhido posteriormente no seu livro *F. T. Marinetti.*" V. nota 6.

6 Almachio Diniz, *F. T. Marinetti, sua escola, sua vida, sua obra em literatura comparada*, Ed. Lux, Rio de Janeiro, 1926. Em relação à viagem brasileira de Marinetti veja-se: F.T. Marinetti, *Taccuini – 1915/1921* (org. de Alberto Bertoni), Il Mulino, Bolonha, 1987, pp. 515 e segs.

7 Encontra-se ainda uma discordância entre os estudiosos em relação à data da primeira publicação do manifesto do Futurismo traduzido por Almachio Diniz. O ano de 1909 é tomado por Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 10ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1987, p. 88; e Sílvio Castro, *Teoria e Política do Modernismo Brasileiro*, ed. cit., p. 43. Enquanto o 1910 é citado por Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, 2ª ed., Cultrix, São Paulo, 1977, p. 374; e Luciana Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, Sansoni – Accademia, Florença – Milão, 1972, p. 464.

8 Estes estudos serão objecto de nossas análises em artigos já em fase de elaboração.

Os trabalhos de Almachio Diniz sugerem algumas reflexões e abrem novas estradas para a pesquisa, cujos resultados poderão enriquecer o patrimônio da história literária brasileira e não somente este.

Justificada pela importância do Movimento, a polarização dos estudos sobre o Modernismo talvez tenha provocado indiretamente uma distorção de perspectiva nas análises dos fenômenos até hoje considerados de importância secundária no contexto nacional. Entretanto, alguns pontos obscuros, ainda presentes na atual reconstrução histórica, poderão ser esclarecidos somente por um estudo mais profundo – feito para cada localidade e reunido em um quadro sinótico – do complexo processo dialético inaugurado no Brasil pelo Futurismo[9].

Por outra parte, um apanhado global de todos os testemunhos brasileiros sobre o Futurismo dará uma importante contribuição ao *corpus* de documentos internacionais que constitui parte integrante da vanguarda histórica italiana. Em verdade, como demonstra a tradução de Almachio Diniz, também o Brasil participa de direito – em igualdade com outros países presentes no mapa do Futurismo – da área de pesquisa relativa sobretudo à primeira fase da sua afirmação[10].

Somente o exame sistemático dos documentos guardados nos arquivos e bibliotecas – começando por aquela de Salvador, mas de outras cidades poderiam vir igualmente novos dados importantes – permitirá o conhecimento das circunstâncias e das personalidades dos intelectuais que contribuíram para o desenvolvimento da ramificação brasileira do Futurismo.

---

9 Por exemplo, no mesmo ano de 1909 sai publicada uma tradução parcial, limitada aos 11 pontos programáticos, do manifesto marinettiano também em Natal, no jornal *A República* de 5 de junho.

10 Tais considerações encontram correspondência na proposta de reexame do Futurismo feita por Giorgio de Marchis no seu artigo "Il futurismo é tutto da ripensare", em *Alfabeta*, nº 113, outubro-novembro 1988, p. 34, quando afirma: "La via giusta su cui bisognerebbe mettersi per appurare che cosa è stato veramente prodotto dal futurismo e dunque che cosa è stato veramente il futurismo, è quella dell' analisi ragionata e sistematica di tutta la documentazione internazionale e a stampa sul futurismo italiano e straniero e in tutti i suoi aspetti, pubblicata dal 1909 al 1918, cioè contemporaneamente al futurismo stesso".

APÊNDICE

MANIFESTO DO FUTURISMO

1º. Queremos cantar o amor do perigo, o costume da energia e da temeridade.

2º. Os elementos essenciaes de nossa poesia, serão a coragem, a audacia e a rebellião.

3º. A literatura, tendo endeosado até hoje a immobilidade pensante, o extase e o somno, chegou a vez de exaltar-nos o movimento aggressivo, a insomnia febril, o passo gymnastico, o salto perigoso, a bofetada e os golpes de espada.

4º. Declaramos que o esplendor do mundo o enriqueceu com uma nova belleza: a belleza da velocidade. Um automovel de corrida com o seu corpo adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de habitos explosivos... um automovel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais formoso do que a *Victoria de Samotracia*.

5º. Queremos cantar o homem que sustenta o volante, cujo eixo ideal atravessa a terra, lançado com enthusiasmo pelos elementos primordiaes.

6º. Queremos que o poeta seja o homem glorificado por sua acção fecunda na vida, elevando-se com ella.

7º. Sò ha belleza na lucta. Não ha obra-prima sem caracter aggressivo. A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas para submettel-as á vontade do homem.

8º. Estamos no promontorio extremo dos seculos. Com que fim olhamos para traz, si temos necessidade de derrubar as portas mysteriosas do impossivel? O Tempo e o Espaço morreram hontem. Vivemos já no Absoluto, desde que creamos a eterna velocidade omnipotente.

9º. Queremos glorificar a guerra, unica hygiene do mundo, o militarimos, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarchistas, as bellas Ideas, que matam e o despreso da mulher.

10º. Queremos demolir os museus, as bibliothecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias opportunistas e utilitarias.

11º. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta. Os disturbios multicores e polyphonicos das revoluções nas capitaes modernas. A vibração nocturna de arsenaes e artilheiros, á luz de violentas luas electricas. As estações glotonas, devoradoras de serpentes que fumaçam. As officinas presas nas nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaradas. As pontes semelhantes a gymnastas gigantes, que escalam os rios, discorrendo debaixo do sol com brilho de facas. Os vapores aventureiros que sondam os horizontes. As locomotivas de amplo bojo, que trepidam sobre os trilhos, como enormes cavallos de aço arreiados com grandes canalisações, e, por fim, o vôo deslisante dos aeroplanos, cuja helice tem movimentos de bandeiras e arranca applausos da multidão arrebatada.

– É da Italia que lançamos este manifesto de violencia empolgante e incendiaria, com o qual fundamos agora o Futurismo, porque queremos libertar a Italia de sua gangrena de professores, archeologos, cicerones e antiquarios.

Já por muito tempo essa paiz tem sido o grande mercado dos regateadores. Queremos desembaraçal-o dos innumeros museus, que o cobrem com innumeraveis cemiterios.

Museus, cemiterios!... Identicos verdadeiramente em sua sinistra promiscuidade de corpos, que se não conhecem. Museus: dormitorios publicos, em que se repousa para sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos. Ferocidade reciproca dos pintores e dos esculptores, matando-se mutuamente a golpe de linhas e de cores, num mesmo museu.

Que se lhes faça uma visita por anno, como se faz para ver os seus mortos... podemos admittir! Que se depositem mesmo flores uma vez por anno aos pés da *Joconde*, podemos conceber!... Mas que se vão passeiar,

todos os dias, as nossas tristezas nos museus, bem como as nossas frageis coragens e a nossa inquietação, não o admittimos!... Quereis, pois, envenenar-nos? Porque haveis de querer apodrecer-vos? Que se poderia achar de bom, num quadro, si não fôr a contorsão penosa do artista, que se esforça por quebrar as barreiras intransponiveis a seu desejo, de exprimir inteiramente o seu sonho?

Admirar um velho quadro é verter a nossa sensibilidade numa urna funeraria, ao contrário de lançal-a para deante a golpes violentos de criação e de acção. Quereis, pois, desperdiçar assim as vossas melhores forças numa inutil admiração do passado, de que sahireis, forçosamente, exgottados, amesquinhados e pateados?

Na verdade, a frequentação quotidiana dos museus, das bibliothecas e das academias (esses cemiterios de esforços perdidos, esses calvarios de sonhos crucificados, esses registros de lances partidos) é para os artistas o que é a tutela prolongada dos paes para os mancebos intelligentes, ebrios de seu talento e de sua ambiciosa vontade.

Passa ainda para os moribundos, os invalidos e os prisioneiros. É talvez um balsamo para as suas feridas, bem como o passado, no momento em que o futuro lhes é interdicto. Mas, assim não queremos nós, os fortes e os vivos *futuristas* !

Venham, pois, os bons incendiarios com os dedos carbonisados! Eil-os aqui!... Eil-os aqui!... E atem fogo aos raios das bibliothecas. Desviae o curso dos canaes para inundar os subterraneos dos museus!... Oh! que as telas gloriosas nadem na correnteza! A vós, os alviões e os martellos!... Sapai os alicerces das cidades veneraveis!

Os mais velhos de nós não têm ainda trinta annos; teremos, por consequencia, dez annos, pelo menos, para cumprir a nossa missão. Quando tivermos quarenta annos, que os mais novos e os mais valentes do que nós, queiram arremessar-nos á cesta, como manuscriptos inuteis!... Virão, contra de nós, de muito longe, de toda a parte, saltando sobre a leve cadencia de seus primeiros poemas, agarrando o ar, com os seus dedos aduncos, e, humidecendo, nas portas das academias, o bom cheiro de nossos espiritos em via de putrefacção, já promettidos ás catacumbas das bibliothecas.

Mas, não estaremos lá. Achar-nos-ão, emfim, por uma noite de inverno, em pleno campo, debaixo de um triste telheiro batucado pela chuva

monotona, agachados perto de nossos aeroplanos trepidantes, em termos de queimar as nossas mãos ao miseravel fogo, que farão os nossos livros de hoje, chamuscando alacremente sob o vôo coruscante de suas imagens.

Amotinar-se-ão, em torno de nós, offegantes de angustia e de despeito, e muito exasperados com a nossa altiva coragem infatigavel, lançar-se-ão sobre nós para matar-nos, com tanto mais odio quanto o seu coração estiver ebrio de amor e de admiração por nós. E a forte e a san Injustiça brilhará radiosamente nos seus olhos. Porque a arte não póde ser senão violencia, crueldade e injustiça.

Os mais velhos de nós ainda não têm trinta annos; deste modo, já dispersamos thesoiros, mil thesoiros de força, de amor, de audacia, de astucia e de rude vontade, impacientemente em delírio sem ter conta, sem hesitar, sem jamais descansar, a suffocar mesmo!...

Acautelae-vos! Não estamos esfalfados... O nosso coração não tem a menor fadiga! Porque está alimentado com fogo, com ódio e com velocidade! Isto vos espanta? É porque vos não lembraes de como tendes vivido! – De pé, no cimo do mundo, lançamos, ainda uma vez, o nosso desafio ás estrellas!

Fazeis objecções? Basta! Basta!

Eu as conheço. Estamos certos! Sabemos bem o que a nossa bella e falsa intelligencia nos affirma.

– Não somos – diz ella – senão o resumo e o prolongamento de nossos antepassados.

Talvez! Seja! Que importa?

Não queremos entender assim!

Evitae proferir essas palavras infames! Levantae a cabeça!

De pé, no cimo do mundo lançamos, ainda uma vez, o nosso desafio ás estrellas!

A CABALA DO SERTÃO EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* [1]

SÍLVIA MENESES-LEROY

A presença de elementos cabalísticos no romance *Grande Sertão: Veredas* já foi observada e parcialmente estudada, sobretudo no que diz respeito à bagagem simbólica do texto. Ana Maria Machado[2], sem referir-se especificamente à cabala, analisou em pormenor a funcionalidade do nome próprio dentro da narrativa rosiana e Consuelo Albergaria[3], partindo das ilustrações que figuram na capa e nas orelhas do livro, estabeleceu a conexão entre o símbolo grafado e a sua configuração na narrativa do romance. Entretanto, tratando-se de Guimarães Rosa, sabe-se igualmente que embora a preocupação metafísica (segundo o termo que ele próprio emprega) seja um dado fundamental da obra, a limitação a uma única fonte religiosa não satisfaz o seu tipo de busca; Francis Utéza, em "Grande Sertão: La Voie du Tao"[4], analisou a presença da via iniciática chinesa na obra rosiana e o próprio romancista, no discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ao tecer considerações sobre a relação vida/morte, cita consecutivamente uma frase

---

1 ROSA, João Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*, José Olympio, Rio, 1980, 14ª edição.

2 MACHADO, Ana Maria, *Recado do Nome* – Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de seus Personagens –, Imago, Rio, 1976.

3 ALBERGARIA, Consuelo, *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, Tempo Brasileiro, Rio, 1977.

4 UTEZA, Francis, "La Voie du Tao", in *Quadrant* (Revista do Centre de Recherche en Littérature et Langue Portugaise) Université Paul Valéry - Montpellier III, Montpellier,1986.

Cântico dos Cânticos e outra do *Bhágavad Gita*[5]. Conseqüentemente a presença no texto de uma ou outra fonte religiosa não significa, para o autor, a adoção de um credo e menos ainda a ratificação da lei inerente a uma igreja institucionalizada.

Apesar da diferença de registro existente entre a formulação do autor[6] e as considerações do personagem-narrador do romance, este reproduz em linguagem "sertaneja" a posição daquele no que se refere à questão religiosa[7]. A tradição bíblica em geral, e cabalística em particular, enquanto sistema, são apenas fontes para essa busca que, segundo Guimarães Rosa, deve ser essencialmente interiorizada e pessoal. Chegamos entretanto à conclusão, ao longo da nossa pesquisa, de que a cabala, pelo fato de fundamentar o seu método na análise da linguagem verbal – letra, nome, nome próprio –, ocupa um espaço privilegiado no sistema filosófico do autor, oferecendo um modelo para a sua escrita[8]. Com efeito, a obra de João Guimarães Rosa, que o

5 ROSA, João Guimarães, "O Verbo e o Logos" Discurso de Posse, Sessão de 16.11.67, apud *Em Memória de João Guimarães Rosa,* José Olympio, Rio, 1968, pp. 85/6.

6 As diversas declarações do autor aqui citadas, salvo referência explícita, provêm da entrevista com Günther Lorenz, publicada sob o título "Diálogo com Guimarães Rosa, in *Guimarães Rosa*, Civilização Brasileira, col. Fortuna Crítica, vol. 6, Rio, 1983, p. 62-96.

7 Em carta a Vicente (apud Cavalo Azul, 5-33, São Paulo, 1967) Guimarães Rosa declara: *Sou só religião - mas impossível de qualquer associação ou organização religiosa: tudo é quente diálogo (tentativa de) com* [o símbolo do infinito grafado no texto] *O resto você deduz...* Riobaldo afirma igualmente: *Eu só nasci pra ser padre sacerdote ou chefe jagunço. Para outra coisa não fui parido.* E acrescenta: *Eu cá não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio...Uma só para mim é pouca, talvez não chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardeque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos dele. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório.* (p. 15).

8 Centralizando a sua investigação na palavra, que é considerada como o esquema prévio do mundo, o cabalista pretende aceder ao significado – o sentido (do mundo) – através da análise do significante – a letra. Igualmente na cabala operativa – ou magia – a modificação de realidades concretas se processa através da manipulação da palavra – enunciação de fórmulas mágicas, elocuções anagramáticas, etc. Dentro deste esquema a palavra é considerada como um elemento de poder, e a prática religiosa ritualizou o seu emprego a tal ponto que a pronúncia correta do tetragrama

próprio autor considera como utilitária , exprime uma visão de mundo que lhe é própria, segundo a qual o **ato da fala - e, conseqüentemente da escrita** - é reinterpretado, e posteriormente definido como um **meio de acesso ao conhecimento** e de **atuação no mundo**. Antes mesmo de se considerar o papel da palavra inspirada – poética ou profética –, a competência lingüística do homem aparece como sendo o dado que o torna capaz de atingir a deificação[9]. A composição gráfica **do texto** de *Grande Sertão: Veredas* ilustra bem este aspecto da ideologia do autor: o romance abre-se com um travessão, sinal de que o narrador toma a palavra – que mantém até a última página do romance –, e fecha-se com o símbolo do infinito, igualmente grafado no texto; a partir do momento em que Riobaldo (metaforicamente, o homem) toma a palavra, encaminha-se irreversivelmente para o infinito. Essa premissa é reiterada em vários planos da narrativa, assim como através de comentários do narrador, e pode servir de base para uma leitura mais aprofundada das diversas declarações do autor.

A escrita torna-se então um meio e não um fim, uma via de especulação de realidades abstratas ou desconhecidas, que encontra no plano da narrativa o seu homólogo – a viagem –; é nesta perspectiva que Guimarães Rosa qualifica os seus livros de "aventuras"[10]. A linguagem poética seria aquela capaz de sugerir realidades ocultas, isto é, não explícitas; e, poeta, aquele que sabe perceber o sentido ocultado **nas** palavras[11]. A partir desse

---

sagrado ficou protegida pelo sigilo sacerdotal e só o sumo sacerdote tem o direito de soletrá-la (e não pronunciá-la) uma vez por ano. Ora, é precisamente para esse nome sagrado que *Grande Sertão: Veredas* procura uma resposta, e chega até a fazer uma proposta como veremos adiante. Mas o que parece essencialmente cabalístico no referido romance é a centralização da busca religiosa na palavra – o nome das coisas – e mais particularmente nos onomásticos e toponímicos.

9 Sob este ângulo podem ser lidos os contos de *Primeiras Histórias*.

10 [...] *os meus livros são aventuras; para mim são minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito*. (p. 72).

11 Numa tentativa de definir-se como homem religioso, Guimarães Rosa faz esta surpreendente declaração:*Eu não sei o que sou. Posso ser um cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoista à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à Tolstoi (...) **A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas.** Desta forma pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões* (p. 92).

conceito peculiar de poética, elabora-se uma uma nova filosofia da "escrita" em que a avaliação exclusivamente estética passa para um segundo plano (ou a noção de estética muda de sentido). O papel do escritor, o seu compromisso com a palavra são neste caso de tipo religioso; consequentemente a relação estabelecida entre o emissor e o receptor também é alterada, aquele ocupando o papel do Mestre, propondo-se a ensinar ao neófito o caminho – a busca do sentido – através da linguagem. A Lorenz[12], Guimarães Rosa dirá que *O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas.* (p. 83)[13].

A modificação da realidade através da palavra - ou a magia do verbo - é o segundo dado que orienta a vida e a obra de Guimarães Rosa. Ao seu interrogado sobre o seu posicionamento político enquanto latinoamericano, declara que, como escritor, atua sobre a linguagem, acrescentando que *somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, **devolver-lhe esse sentido**, vivendo com a língua. Deus era a palavra e a palavra estava em Deus* (p. 88). Por isto pode afirmar mais adiante que *A poesia é também uma irmã tão incompreensível da magia...* (89).

Sabe-se igualmente que na tradição hebraica em geral, e cabalística em particular, a elocução – enquanto formulação sonora – da palavra sagrada é rodeada de precauções pois a pronúncia correta do Nome seria capaz de revelar

12 Op. cit.

13 Declara mais adiante:*Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem que haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem* (p. 84) Note-se que, para além do conteúdo explícito, há nesse texto uma referência subjacente ao texto bíblico em que o poeta – demiurgo – imita a criação divina da Obra na obra, compondo-a **à sua imagem**, através da palavra que, segundo o autor, deve aproximar-se do Verbo original, criador de realidades novas. Daí o autor considerar a poesia – a manipulação da palavra – como um ato religioso. É neste sentido que consideramos o conceito de escrita de Guimarães Rosa como fundamentalmente cabalístico. É evidente que qualquer escritor trabalha com o suporte linguístico de que dispõe, mas em Guimarães Rosa a palavra parece ser um significante cujo conteúdo deve ser descoberto e não acrescentado. É essa noção de sentido prévio – e perdido – que sacraliza a palavra e faz com que Guimarães Rosa defina o escritor como um descobridor. A escrita seria , pois, **um processo de busca de sentido através da palavra**, homólogo ao da cabala especulativa.

e alterar realidades. Vejamos o que Guimarães Rosa declara a respeito do "som"das palavras;

> *Sou um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna,* ***de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro.*** *Vão juntos. Música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Nessa* ***Babel*** *espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar o seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, não pode cumprir a sua missão* (p. 88)

Comentando os elementos adicionais à sua linguagem, acrescenta:

> *Naturalmente são muitos. Primeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotodiana e reduzi-la* ***ao seu sentido original.*** *Por isto, e este o segundo elemento,* ***incluo em minha dicção,*** *certas particularidades dialéticas da minha região,* [...] *e também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o* ***antigo português dos sábios e poetas daquela época dos escolásticos da Idade Média*** *tal como se falava, por exemplo, em Coimbra* (p. 81)

Como é próprio ao texto rosiano, a referência culta não é explicitamente enunciada, mas apenas sugerida através do discurso. A contigüidade espacial no texto estabelece uma conexão implícita entre os dados evocados. Não é de todo descabido perguntarmos o que significaria para um autor de romance cuidar da dicção das palavras e afirmar que dispõe da língua antiga (aqui, o português) dos sábios e poetas da Idade Média.

A referência à cabala é ainda mais explícita quando se trata de definir o "realismo mágico" do autor. Dirige-se a Lorenz[14], afirmando:

---

14 Nessa entrevista inúmeras são as referências ao espaço ocupado pela palavra na escrita do autor e até na sua própria vida:*Nós, sertanejos [...]Chocamos tudo que falamos ou fazemos antes de falar ou fazer [...] e também choco os meus livros. Uma palavra, uma única palavra ou frase podem manter-me ocupado durante horas ou dias* (p. 79) ou: *Cada palavra*

> *Extraia do que eu disse o* ***paradoxo linguístico*** *e ficará exatamente a sua definição do meu universo poético. Talvez com a restrição de que eu não qualificaria meu conceito mágico de "realismo mágico"; eu o chamaria antes de* ***álgebra mágica*** *porque é mais indeterminada e, portanto, mais exata.* (p. 90)

Vejamos agora a presença da cabala no texto de *Grande Sertão: Veredas* Trataremos aqui exclusivamente dos processos de linguagem[15] que se assemelham à abordagem cabalística do nome. Não poderíamos entretanto deixar de lembrar que o rito de passagem – que permite a Riobaldo ultrapassar a sua estória pessoal e chegar à História do Sertão – é um pacto com o diabo; que a capa e as orelhas do romance apresentam desenhos enigmáticos entre os quais figuram a estrela de Salomão, a estrela de Davi e a cabeça de bode, e que figuram igualmente no texto descrições de rituais e costumes específicos, próprios aos que o narrador chama de *sujeitos de corpo fechado.*

Afirmações como as que acabamos de citar, não passariam de credos do autor se não encontrássemos a **aplicação** dos princípios cabalísticos no texto de ficção. Em *O Recado do Nome*[16], Ana Maria Machado estuda a

---

é, segundo sua essência, um poema (p. 89).

15 Além da utilização da língua portuguesa clássica e das particularidades do português do Brasil e da região do sertão, entram na composição do texto, escrito em português, palavras estrangeiras aportuguesadas ou cuja grafia é adaptada à pronúncia local. Na entrevista com Lorenz um parágrafo é reservado a este aspecto da "língua" de Guimarães Rosa, e em carta a Edoardo Bizzarri (Apud *Em Memória de João Guimarães Rosa*, José Olympio, Rio, 1968, p 117) Guimarães Rosa confessa que o nome do personagem **Moimeichego** é composto de **Moi+Me+Ich+Ego**. O grego e o latim surgem no texto através do emprego apropriado da palavra no seu sentido original- e forçosamente exótico no sentido atual - e muito do que se toma por neologismo na obra é, na realidade, arcaísmo. O exemplo mais marcante desse processo em *Grande Sertão: Veredas* é o termo empregado para designar o diabo – o demo – que pouco tem a ver com a noção cristã de demônio e estaria mais próximo da acepção do ***daimon*** grego No decorrer da nossa pesquisa, e este foi o segundo elemento que nos levou a emitir a hipótese de que a escrita rosiana situa-se dentro de uma perspectiva cabalística, encontramos elementos de hebraico no texto do romance

16 Op. cit.

relação entre o nome do personagem e o papel que desempenha na narrativa, sem entretanto estabelecer a conexão entre esta opção ficcional e a ideologia do autor, aliás porque tal não é o objetivo do seu estudo. No que se refere ao nome, Riobaldo insiste em afirmar que *nome não se dá, nome se recebe.* Acrescenta ainda que nunca se deveria mudar o nome do lugar em que alguém nasceu (p. 35). O narrador não explica o porquê da afirmação, mas sabe-se que, segundo a tradição cabalista, o nome do homem é o nome do lugar[17].

No texto de *Grande Sertão Veredas* a maioria dos nomes de personagens está relacionada com o lugar de origem ou de referência; o exemplo mais explícito é o de Zé Bebelo que introduz no grupo dos jagunços a noção de inteligência conceptual, numa etapa em que o sertão de Medeiro Vaz era, como o chefe, *sobre o sisudo, nos usos formado, não gastava as palavras* (p. 26-7). Zé Bebelo não era do sertão: com ele, diz o narrador, *o nosso acampamento parecia uma cidade* (p. 73); pois Zé Bebelo concebia planos, redigia registros, atribuía nomes funcionais aos jagunços e aos cavalos; no romance ele é o único personagem, antes de Riobaldo, a ter o poder de nomear. No momento em que é julgado por Joca Ramiro, apresenta-se:

> *Eu. José. Zé Bebelo é o meu nome: José Rebelo Adro Antunes! Tataravô meu Francisco Vizeu Antunes - foi capitão-de--cavalos...Demarco idade de quarenta-e-um anos, sou filho legitimado de José Ribamar Pacheco Antunes e Maria Deolinda Rebelo; e nasci na bondosa vila mateira de* ***Carmo da Confusão***. (p. 211)

17 Guimarães Rosa tinha conhecimento desse dado como se pode verificar no texto do seu discurso de entrada para a Academia Brasileira de Letras. Intitulado ***O Verbo e o Logos***, o discurso pronunciado diante dos "imortais" abre-se e conclui-se com a mesma palavra, Cordisburbo, como alfa e ômega do que ali é dito, a primeira designando o lugar, a segunda designando o homem. Nesse texto, Guimarães Rosa lembra que Cordisburgo é o nome da sua cidade natal, mas é também **o nome pelo qual ele próprio é designado** pelos colegas mais próximos do Itamaraty. O seu predecessor e amigo, João Neves da Fontoura, é conhecido como Cachoeira, nome da cidade natal do escritor riograndense.

Perito na linguagem conceptual, originário de Carmo da Confusão, **Zé Bebelo é Babel**[18]. É o personagem que nomeia e, sobretudo, se nomeia. Após ter perseguido os jagunços em nome do Governo, de ter sido capturado e perdoado por Joca Ramiro, ao saber que este grande chefe fora assassinado por Hermógenes, entra para o bando dos jagunços fiéis à memória do *Grande Homem Príncipe* para ajudá-los a cumprir a vingança. A sua nova condição de jagunço exigia um novo nome que, nessa altura, só ele é capaz de escolher. Opta por um apelido composto do seu nome original, sucedido do nome dos chefes que o precederam no sertão: Medeiro Vaz e Joca Ramiro. Assim, declara pomposamente:

> *Meu nome d'ora em diante vai ser ah oh ah o de Zé Bebelo Vaz Ramiro* (p 74)

E na página 238:

> *Zé Bebelo Vaz Ramiro, viva o nome!*

Ora, as iniciais de **J**osé **R**ebelo **V**az **R**amiro compõem o "santo nome" na sua língua original, יהוה , nome que não deve ser jurado (ou pronunciado) em vão, isto é, o de Iavé ou Jeová segundo a tradução na nossa língua. A corruptela do nome Zé Bebelo, não permite a analogia. Mas a restituição da **pronúnca correta** permitiria chegar à verdade, revelada através do nome.

Mas Zé Bebelo sofisma, fala por falar, negligencia o sentido e sobretudo o compromisso que representa a palavra. Quando, sob o seu comando, o grupo dos fiéis estava a ponto de atingir o objetivo da vingança, vê-se atacado pelas tropas do Governo; cercado por inimigos, o chefe, inteligente, pensa negociar: entregaria os jagunços (fiéis e adversários) ao Estado e

---

18 Não se trata de acaso pois a palavra confusão – utilizada no texto bíblico para designar a "confusão das línguas" – reaparece no discurso de Riobaldo-narrador e sempre associada a Zé Bebelo: *Zé Bebelo - ah! Se o senhor não conheceu esse homem, deixou de certificar que **qualidade de cabeça de gente** a natureza dá, raro de vez em quando. Não esbarrava quieto. Seguro já nasceu assim, zureta, arvoado, **criatura de confusão** (...) **Soava no que falava, artes no que falava, diferente** na autoridade mas com uma autoridade muito veloz (...) Zé Bebelo era **inteligente** e valente (...)Zé Bebelo pegava no ar as pessoas* (p. 61).

poderia safar-se com glória, quem sabe até chegar a ser Deputado do Sertão. Com esta finalidade prepara um bilhete para as tropas do governo, em que diz:

> *Ordem e Progresso, viva a Paz e a Constituição da Lei! Assinado: José Rebelo Adro Antunes, cidadão e candidato.* (p. 250).

Riobaldo replica:

> *– A pois... Por que é que o senhor não se assina, ao pé: Zé Bebelo Vaz Ramiro, como o senhor outrora mesmo se declarou? Aí eu fui escrevendo. Simples, fui, porque fui. A letra saía tremida, no demoroso. "Traição" - sem querer, fui eu lançando no papel a palavra* (p. 252).

A essa altura Zé Bebelo percebe que Riobaldo tinha compreendido **o sentido** da mudança de nome, isto é, a traição. Demite-se e nomeia Riobaldo chefe, nestes termos:

> *Tu é tudo, Riobaldo. Tatarana. Cobra Voadeira.(...)Ah: o Urutu Branco, assim é que você devia de se chamar* . (p. 256)

Zé Bebelo foi testado pelo nome e não resistiu à prova. O fracasso modifica o seu destino pessoal e, sobretudo, o rumo da intriga. Em termos bartheanos, o episódio do teste pelo nome constitui a função da narrativa que abre para o desenlace final[19].

Independentemente das referências intertextuais, a camada fônica dos nomes reitera as alianças e oposições encontradas na narrativa. As afinidades entre personagens encontram eco na camada fônica dos nomes respectivos. O amor entre Diadorim (o jagunço Reinaldo) e Riobaldo é sugerido por Diadorim através da semelhança dos nomes

19 Pode-se pois afirmar que o nome, na narrativa de *Grande Sertão Veredas* é funcional; essa funcionalidade não é fortuita e pode ilustrar a intenção do autor na direção da leitura pois as respectivas etimologias nos são dadas no texto. Assim Riobaldo-jagunço é denominado Tatarana, *lagarta de fogo,* e Riobaldo-chefe, Urutu Branco, *cobra voadeira.* Desse modo a compreensão do plano simbólico do texto não exige do leitor uma grande erudição prévia.

– Riobaldo...Reinaldo..." - de repente ele deixou isto em dizer: - Dão par, os nomes de nós dois..." (p. 112)

A premissa de que a pronúncia correta do nome é operativa, isto é, capaz de revelar realidades, é encenada no texto igualmente através do personagem do jagunço Reinaldo por quem Riobaldo se tinha apaixonado, recalcando o sentimento por se tratar de uma relação entre homens. Em conversa particular, Reinaldo confessa que na realidade não se chama Reinaldo, mas Diadorim, pedindo segredo para o fato. A luta e o amor prosseguem num crescendo até cumprir-se a vingança; Diadorim morre na luta e a mulher de Hermógenes, ao lavar o corpo do morto, exclama: ***A Deus dada, pobrezinha.*** (p. 453) Riobaldo volta-se pasmado e constata que se tratava de uma mulher, Deodorina, **deo dorón, a Deus dada**. Diadorim é uma corruptela do verdadeiro nome; a sua pronúncia correta teria sido capaz de revelar a verdade – que se tratava de uma mulher – e modificar a realidade – o destino de Riobaldo.

O amor por Diadorim é o fator determinante da vida de Riobaldo, pois todas as opções de vida que fará, salvo o pacto com o diabo, são motivadas pelo amor ao menino do rio. Do ponto de vista de Riobaldo – que pessoalmente pouco se interessa pela guerra de vingança – o percurso da sua vida de jagunço corresponde à busca de Diadorim, isto é, do seu verdadeiro nome. Esse percurso que recobre quatro seqüências: o anonimato (o menino de rio), o jagunço Reinaldo, o amigo Diadorim, e a mulher, Deodorina. Paralelamente o herói forja-se um nome em três etapas: Riobaldo – Tatarana – Urutu Branco e, na etapa final da vida, reconhece-se no nome inicial – Riobaldo – mas desta vez já provido de sentido (o da sua existência e da vitória final).

O nome de Diadorim já deu lugar a muitos outros estudos; lembremos entretanto que se trata de um personagem que é homem e mulher, ódio e amor, diabo e Deus; o seu personagem profano chama-se Diá (nome igualmente atribuído ao diabo no texto[20], que é o homólogo correspondente – corrupção/ corruptela – da faceta sagrada, Deo.

---

20 A respeito do diabo: [...] *quem sabe, a gente-criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus às vezes só pode manobrar com os homens é por intermédio do diá?"* (p 33) E, em conversa com Diadorim: *Mas, porém, quando tudo findar, Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente*[...] p. 445.

Vejamos agora o termo central do texto, o **Sertão**. O narrador de *Grande Sertão Veredas* dirá que *o sertão está em toda a parte* (p. 10), que o sertão *é maior que o mundo*, que o *sertão é dentro da gente* (325). A partir dessa irrealização espacial, toda a topografia sertaneja – escrupulosamente respeitada no texto – adquire um valor metafórico – no que se refere à narrativa – e simbólico – no que se refere à fonte de inspiração. Sertão é pois o espaço que gravita em torno do São Francisco, o rio capital. Deste, Riobaldo dirá: ***Rio**, é só o São Francisco, o Rio do Chico. O resto pequeno é **vereda**.* (p. 59) E acrescenta: *O São Francisco partiu minha vida em duas partes* (p. 235). No plano da narrativa, há pois dois grupos de personagens: os que são provenientes da margem direita do rio São Francisco, espaço dos filhos do pai, dos que dizem o nome do pai, em suma, do patriarcado; a margem esquerda do São Francisco está por sua vez dividida em duas partes delimitadas pelo rio Urucuia. Além do Urucuia, o sertão da seca, desértico e ameaçador, espaço da morte, cuja travessia representa a prova principal para o acesso ao cargo de grande chefe jagunço; é igualmente o lugar em que se esconde o Hermógenes, personagem que é designado na página 11 como uma das formas do diabo. Aquém do Urucuia, o Gerais, que é o sertão húmido e fértil, a terra dos bastardos, dos "filhos da mãe", dos que invocam o auxílio da Virgem Maria, em suma, do matriarcado. A fronteira entre esses dois espaços é traçada pelo rio Urucuia, rio associado ao personagem narrador e de que este diz: *meu, é o Urucuia, paz das águas. É vida* (p. 24).

Sendo o rio Urucuia o rio da vida, pode-se supor uma repartição geográfica vida/morte, ambas situadas na margem esquerda do rio principal, enquanto a margem direita seria a terra de outros homens e outras leis. Este esquema geográfico reproduz o traçado da árvore sefirótica, os espaços correspondendo aos níveis simbólicos que lhe são conferidos na tradição cabalística. As idas e vindas entre as duas margens do rio, os diversos itinerários minuciosamente descritos podem ser interpretados como a testagem – ou experiência – de uma das veredas – ou sendas – do percurso ascensorial do personagem narrador. Dentro desta perspectiva, deve-se acrescentar que só Riobaldo adota a via real, isto é, o eixo central do esquema, no caso, o rio São Francisco, e por isto ele é o único capaz de reunificar o sertão[21].

21 Medeiro Vaz tenta atravessar o Liso, mas morre na travessia; Zé Bebelo tenta contornar o alvo e atacar Hermógenes pela retaguarda, mas vê-se

Não nos parece descabido pensar que, com o papel que Guimarães Rosa atribui à palavra, o fato de a palavra **Sartan** (ou **Çartan**) figurar na Bíblia (designando um espaço geográfico situado na terra prometida) deve ter influenciado diretamente o imaginário do autor no modelo escolhido para a "transfiguração" do seu espaço regional. A ausência de vogais na língua hebraica faz com que **Sertão** e **Sartan** sejam uma mesma palavra. O fato era seguramente conhecido por Guimarães Rosa como o prova a primeira ilustração[22] proposta pelo autor a Poty para figurar na capa do romance. É notável a insistência do autor em fazer figurar o til – sinal gráfico que substitui o n – isolado e independente da vogal que nasalisa. Trata-se, pois, do lugar ocupado pela letra hebraica nun.

Vejamos agora em que contexto bíblico surge a palavra sertão: A referência mais importante é Josué, 3 - 16, e se situa no momento da chegada à terra prometida. Devemos ainda acrescentar que a palavra Sartan (com a letra tsade) como figura na Bíblia, representa o número 999, isto é, como diria Riobaldo, *o fim final*, já que o acréscimo de uma unidade leva ao Aleph final, ou seja, à premissa de um novo ciclo. A palavra Sartan é, pois, simbólicamente, no Antigo Testamento, o equivalente do Apocalipse no Novo Testamento.

Encontramos na Bíblia duas outras referências a Sartan, uma das quais sob a forma de Sartanah, no Livro dos Reis, no capítulo relativo à construção do Templo de Salomão, e novamente refere-se a um lugar que se encontra nas proximidades do templo. Ora, na tradição maçônica, a lenda basal, a partir da qual vai se processar a iniciação do neófito, é justamente a construção do templo de Salomão. Verifica-se então, através da associação palavra-narrativa, a restauração do sentido inicial da palavra Sertão, destinada inicialmente a designar no texto um espaço geográfico brasileiro.

Em hebraico, há ainda uma outra palavra homófona, o Sartan (com samek) que designa o signo de câncer (signo do autor) cujo símbolo está igualmente grafado em todas as suas obras. O sertão (com samek) representaria o sertão húmido, *os gerais*, enquanto que o Sertão (com tradé),

---

apanhado entre o grupo que persegue e as tropas do governo

22 Em anexo.

designaria o sertão seco[23].

Temos ainda no texto de Grande Sertão Veredas a presença marcante de uma ausência, o diabo, designado por diversos nomes entre os quais Satan (que em hebraico se escreve com a letra shine). Relembrando o pacto que fizera com o diabo para conseguir atravessar o Liso do Sussuarão, Riobaldo exclama:

> [...] *e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...**Satanão! Sujo!**...e dele disse somentes -- S...- **Sertão**...**Sertão**...* (p. 448)

Ora, neste texto nota-se que satanão – grande satã – é o homólogo de Sertão sem a mediação do R. No texto bíblico, Satan é designado como o príncipe deste mundo, o que significa que, para Guimarães Rosa, a base sêmica da palavra sertão é satã. A passagem do reino deste mundo (Satan, terra) à **terra** prometida (Sartan) é a inclusão do R (letra que designa a cabeça, o chefe), Riobaldo, o messias.

Podemos assim considerar que a temática do sertão constitui, no romance de João Guimarães Rosa, o suporte de **lionguagem** que permitirá ao autor exprimir a sua noção de Redenção; e como, cabalisticamente o nome contém toda a potencialidade do que é manifesto, a palavra Sertão encontra, na narrativa do romance, o seu próprio desdobramento.

---

23 *O senhor tolere, isto é sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e de Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga [...]. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães é questão de opiniães* (p. 9).

ANEXO

Desenhos executados por Poty - *a pedido de Guimarães Rosa e tudo por ele sugerido ou esboçado - para as orelhas da segunda edição de Grande Sertão:Veredas*. Guimarães Rosa desistiu deles, encomendando outros que figuram nas seguintes edições do romance (editora José Olympio).



Apud *Em Memória de João Guimarães Rosa*, José Olympio, Rio, 1968, p. 117

O CANTO XXXIII DO *PARAÍSO*, A POÉTICA DA REVELAÇÃO E *A MÁQUINA DO MUNDO* DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

SÍLVIO CASTRO

TEXTOS

A Máquina do Mundo [1]

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e sua formas pretas

pausadamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

---

1 Carlos Drummond de Andrade, "A máquina do mundo", *Claro enigma*, in *Nova Reunião* (19 livros de poesia), José Olympio – INL, Rio de Janeiro – Brasília, 1983.
As citações que fazemos de poemas de Carlos Drummond de Andrade se referem sempre a esta edição.

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se magestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa no deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade se transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo."

As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensando foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até aos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá a volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que todos
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento da morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou neste relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima – esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar a minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas:
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara 91
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo, 94
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Paradiso - Canto XXXIII[2]

Vergine madre, figlia del tuo Figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio, 3

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo Fattore
non disdegnò di farsi sua fattura. 6

Nel ventre tuo se raccese l'amore
per lo cui caldo nell'eterna pace
cosi è germinato questo fiore. 9

Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace. 12

Donna, se' grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed a te non ricorre,
sua disianza vuol volar sanz'ali 15

La tua benignità non pur soccorre
a chi dimanda, ma molte fiate
liberamente al dimandar precorre. 18

2 Dante, *Paradiso* (Edição de N. Sapegno), La Nuova Italia, Florença, 1965. As citações de Dante são tiradas desta edição.

In te misericórdia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
quantunque in creatura è di bontate.

Or questi, che dall'infima lacuna
dell'universo infin qui ha vendute
le vite spiritali ad una ad una,

supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
più alto verso l'ultima salute.

E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'io fo per lo suo, tutti miei prieghi
ti porgo, e priego che non sieno scarsi,

perché tu ogni nube gli disleghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,
sì che 'l sommo piacer gli si dispieghi.

Ancor ti priego, Regina, che puoi
ciò che tu vuoli, che conservi sani,
dopo tanto veder, gli affetti suoi.

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!"

Gli occhi da Dio diletti e venerati,
fissi nell'orator, ne dimonstraro
quanto i devoti prieghi le son grati;

indi all'etterno Lume si drizzaro,
nel qual non se dée creder che s'invii
per creatura l'occhio tanto chiaro.

E io ch'al fine di tutti i desii
appropinquava sì com' io dovea,
l'ardor del desiderio in me finii.

Bernardo m'accennava e sorridea
perch'io guardassi suso; ma io era
già per me stesso tal qual ei volea;

chè la mia vista, venendo sincera,
e piú e piú entrava per lo raggio
dell'alta Luce che da sé é vera.

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sono la passione impressa
rimane e l'altro alla mente non riede,

cotal son io, chè quasi tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distilla
nel cuore il dolce che nacque da essa.

Cosi la neve al sol si desigilla;
cosi al vento nelle foglie lievi
se perdea la sentenza di Sibilla.

O somma Luce che tanto ti levi
dá concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare alla futura gente;

chè, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria. 75

Io credo, per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio, ch'i'sarei smarrito,
se gli occhi miei da lui fossero aversi. 78

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i giunsi
l'aspetto mio col Valore infinito. 81

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna
tanto che la veduta vi consunsi! 84

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna; 87

sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i'dico è un semplice lume. 90

La forma universal di questo nodo
credo ch'i'vidi, perché piú di largo,
dicendo questo, mi sento ch'i'godo. 93

Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli alla 'mpresa
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo. 96

Cosi la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faciesi accesa. 99

A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;

pero che 'l ben, ch'è del volere obbietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

Omai sarà piú corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancor la lingua alla mammella.

Non perché piú ch'un semplice sembiante
fosse nel vivo Lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;

ma per la vista che s'avvalorava
in me guardando, una sola parvenza,
mutandom' io, a me si travagliava.

Nella profonda e chiara sussistenza
dell'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un dall'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i'vidi,
è tanto, che non basta a dicer "poco".

O luce eterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridi!

Quella circulazion che sì concetta
pareva in te come lume reflesso,
dagli occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta della nostra effige;
per che 'l mio viso in lei tutto era messo.

Qual è 'l geometra che tutto s'affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond'elli indige,

tal era io a quella vista nova:
veder volea come si convenne
l'imago al cerchio e come vi s'indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

All'alta fantasia qui mancò possa
ma già volgeva il mio disìo e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa,

l'Amor che move il sole e l'altre stelle.

Os Lusíadas (X,80 - 90)[3]

80
Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assi foi do saber, alto e profundo,

3 Camões, *Os Lusíadas* (Edição de António José Saraiva), Figueirinhas – Padrão, Porto – Rio de Janeiro, 1978.

Que é sem principio e meta limitada.
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
é Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano não se estende.

81
Este orbe que, primeiro, vai cercando
Os outros mais pequenos que em si tem,
Que está com luz tão clara radiando
Que a vista cega e a mente vil também,
Empíreo se nomea, onde logrando
Puras almas estão daquele Bem
Tamanho, que ele só se entende e alcança,
De quem não há no mundo semelhança.

82
Aqui, só verdadeiros, gloriosos
Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
Júpiter, Juno, fomos fabulosos,
Fingidos de mortal e cego engano.
Só pera fazer versos deleitosos
Servimos; e, se mais o trato humano
Nos pode dar, é só que o nome nosso
Nestas estrelas pôs o engenho vosso.

83
É também porque a Santa Providência,
Que em Júpiter aqui se representa,
Por espíritos mil que tem prudência
Governa o Mundo todo que sustenta.
Insina-lo a profética ciência,
Em muitos dos exemplos que apresenta:
Os que são bons, guiando, favorecem,
Os maus, em quanto podem, nos empecem;

84
Quer logo aqui a pintura que varia,
Agora deleitando, ora insinando,
Dar-lhe nomes que a antiga Poesia
A seus Deuses já dera, fabulando;
Que os anjos de celeste companhia
Deuses o sacro verso está chamando;
Nem nega que esse nome preminente
Também aos maus se dá, mas falsamente.

85
Em fim que o sumo Deus, que por segundas
Causas obra no mundo, tudo manda.
E tornando a contar-te das profundas
Obras de mão divina veneranda:
Debaxo deste circulo onde as mundas
Almas divinas gozam, que não anda,
Outro corre, tão leve e tão ligeiro
Que não se enxerga: é o Móbile primeiro.

86
Com este rapto e grande movimento
Vão todos os que dentro tem no seio;
Por obra deste, o Sol, andando a tento,
O dia e a noite faz, com curso alheio.
Debaxo deste leve, anda outro lento,
Tão lento e sojugado a duro freio,
Que enquanto Phebo, de luz nunca escasso,
Duzentos cursos faz, dá ele um passo.

87
Olha est'outro debaxo, que esmaltado
De corpos lisos anda e radiantes,
Que também nele tem curso ordenado
E nos seus axes correm cintilantes.

Bem vês como se veste e faz ornado
C'o largo cinto de ouro, que estelantes
Animais doze traz afigurados,
Aposentos de Phebo limitados.

88
Olha, por outras partes, a pintura
Que as Estrelas fulgentes vão fazendo:
Olha a Carreta, atenta a Cinosura,
Andrómeda e seu pai, e o Dragão horrendo.
Vê de Cassiopea a fermosura
E do Orionte o gesto turbulento;
Olha o Cisne morrendo que suspira,
A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira.

89
Debaxo deste grande Firmamento,
Vês o céu de Saturno, Deus antigo;
Júpiter logo faz o movimento,
E Marte abaxo, bélico inimigo;
O claro olho do céu, no quarto assento,
E Vénus, que os amores traz consigo;
Mercúrio, de eloquência Soberana,
Com três rostos, debaxo vai Diana.

90
Em todos estes orbes, diferente
Curso verás, nuns grave e noutros leve;
Ora fogem do centro longamente,
Ora da Terra estão caminho breve,
Bem como quis o Padre omnipotente,
Que o fogo fez e o ar, o vento e neve,
Os quais verás que jazem mais a dentro
E tem c'o mar a terra por seu centro.

A QUESTÃO EM FOCO

Síntese

Carlos Drummond de Andrade se integra na tradição daquela que se pode chamar a "poética da revelação" traduzindo o seu sentimento existencial mais profundo diante da possibilidade do conhecimento revelado. Confrontando-se com a imensa "máquina do mundo" que se coloca defronte ao seu mais profundo ser, pronta a entregar-lhe a solução de todos os enigmas, o poeta percorre o longo caminho idealmente começado por Dante. Por isso mesmo a homenagem formal e estrutural do poema drummondiano. Como para Dante, a visão da máquina omniciente permite e promete a total integração na verdade das coisas; porém, como na tradição maneirista e barroca, a mesma máquina leva a uma possível consciência do desconcerto do mundo. Pode levar igualmente à tentação goethiana da conquista do mundo através do pacto. O homem moderno do canto drummondiano se confronta com a "máquina do mundo" e se nega à doce revelação prometida, para continuar o percurso da caminhada pessoal e solitária.

Análise

Naturalmente, e de imediato, o confronto entre a posição drummondiana e o ponto de vista poético-ideológico do autor de *A Divina Comédia*, em relação à sempre substancial experiência da "revelação", traduz as inevitáveis contraposições existentes entre duas épocas e duas naturezas existenciais distintas.

A revelação é para Dante o coroamento não somente da própria existência pessoal, enquanto etapa final do processo de conquista de conhecimento do universo, mas igualmente a tomada de consciência de todos os meios expressivos correspondentes a este mesmo conhecimento. O homem Dante, agente de uma biografia de muitas faces, encontra finalmente a serenidade no aparente anulamento diante da visão de Deus. A revelação leva o poeta inicialmente a uma como consciência de impotência expressiva. Impossível

ou quase impossível é traduzir o indefinível, encontrar um sentido para o incompreensível ou interpretar o que não pode ser definido. O poeta se sente completo interiormente diante da revelação, mas inibido de comunicar a comoção vivida e sabida. A consciência das coisas atingida através do mistério do conhecimento absoluto do humano na visão do divino não pode encontrar uma tradução lógica, nem mesmo pela intermediação da palavra poética. Mas, a missão do poeta é comunicar o sentido mais profundo das coisas contido no verbo. Então o divino poeta se apoia na certeza da humanidade conquistada pela revelação do mistério da divindade e se propõe de encontrar palavras que traduzam directamente as coisas que ele viu, mas, ao mesmo tempo, isentando-se da responsabilidade de qualquer transcrição icônica ou representação da visão conquistada.

Conseguida a intermediação da Virgem Maria – ponte insubstituível entre os homens e Deus – para que fosse concedida a Dante a visão e compreensão da Santíssima Trindade[4], o homem insólito de uma "biografia delle innumerevoli anime"[5] se dirige com gloriosa humildade a Deus para que lhe seja possível traduzir pelo menos uma centelha da Glória divina. (vv. 46-75). Diante de uma tal perspectiva, da possibilidade de participar integralmente com o sentido das coisas e de conquistar a definitiva visão do mundo, o poeta arde de um desejo sem limites que acende a sua mente para a compreensão de todos os mistérios:

> E io ch'al fine di tutt'i desii
> appropinquava, si com'io dovea,
> l'ardor del desiderio in me finii. (vv. 46-48)

4 A intermediação da Virgem Maria em favor de Dante é alcançada pela intensidade do pedido de São Bernardo na abertura do canto XXXIII. (vv. 1-27). A figura de São Bernardo é um elemento importante no canto dantesco em relação à Virgem Maria como intermediária privilegiada entre o homem e Deus, doutrina que tem justamente neste Doutor da Igreja um dos seus maiores artífices. Cfr., porque de particular e específico interesse, a nota 1 da pág. 14, da leitura de S. Battaglia, *II Canto XXXIII del Paradiso*, Casa de Dante – Ed. Internazionale, Roma – Turim, 1965.

5 S. Battaglia, obra cit., pag. 8.
Entre as muitas leituras do Canto XXXIII do *Paraíso*, além desta de Battaglia, recordamos a de Philip Mc Nair, "Dante's vision of God:an exposition of *Paradise* XXXIII" (London 1975).

Dante contempla a unidade cósmica, visão de síntese do efémero e do eterno. O poeta sofre a impotência da linguagem diante de uma realidade feita à dimensão do sonho. E quanto mais se interna no sonho, mais atinge a visão do mistério absoluto, em que círculos justapoxtos e de um mesmo diâmetro, mas de cores diversas, simbolizam o Pai Criador, o Filho que compreende a obra do Pai, e o Espírito Santo que une a faculdade criadora do Pai e a inteligência do Filho. (vv. 76-126).

Nella profonda e chiara sussistenza
dell'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
parea reflesso, e 'l terzo parea foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.
Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concetto! e questo, a quel ch'i vidi
è tanto, che non basta a dizer "poco". (vv.115-123)

Entretanto, em toda a comoção inefável vivida pelo poeta diante da revelação, permanece intraduzível a união entre o humano e o divino. Porém, cedo a graça concedida é completa, podendo Dante, a partir de uma fulguração poética, intuir as duas naturezas que convivem em Cristo. A revelação se completa e o poeta pode então entregar-se completamente à fantasia, mesmo quando sente faltar-lhe o intelecto, pois maior que tudo é

l'amor che move il sole e l'altre stelle. (v. 145)[6]

A posição religiosa e praticamente teologal de Dante em confronto com a revelação é uma das mais essenciais lições sobre o destino cósmico do espírito humano. Carlos Drummond de Andrade, diante da "máquina do mundo", ainda que de um ponto de vista cultural e existencial diverso, se integra e participa desta convicção. Daí, possivelmente, a escolha dos tercetos como homenagem formal que deseja provocar na sintaxe poética moderna as

6 O conceito central do genial verso de conclusão de *A Divina Comédia* já se encontra no *Paraíso*, Canto I, I:
"La gloria di colui che tutto move".

ressonâncias não muito distantes do ritmo dantesco. E não somente isto.

A "máquina do mundo" drummondiana parte do conceito de uma tal "revelação", ainda que à religiosidade predominante no canto dantesco deva-se opor o pessimismo crítico característico da voz do poeta brasileiro. Entretanto, nesta voz encontram-se outras ressonâncias, igualmente estruturadas de uma tradição poética constante e permanente, ainda que mais ligada à inteligência do mundo de que a uma integração espiritual com este. Partindo de longe, já mesmo de Lucrécio[7], esta linha tem em *Os Lusíadas* um dos seus momentos mais complexos e completos.

> Vês aqui a grande máquina do Mundo
> Etéreo e elemental, já que fabricada
> Assi foi do saber, alto e profundo.
> Que é sem princípio e meta limitada.
> Quem cerca em derredor este rotundo
> Globo e sua superfície tão limada
> é Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende,
> Que a tanto o engenho humano, não se estende.
>
> (Lus., X,80)

A "máquina do mundo" camoniana que se revela a Vasco da Gama e aos heróis lusitanos na Ilha dos Amores – etapa intermediária compensatória de tantas fadigas e glórias duramente conquistadas – é um globo misterioso e ao mesmo tempo sem mistérios. É a máquina típica do homem renascentista voltado para a compreensão das coisas e para a satisfação do desejo de uma cosmovisão sempre relacionada com a intermediação da inteligência.

A consciência da força "che move il sole e l'altre stelle" está sempre presente. Esta força é Deus, mas o engenho humano não é capaz de chegar até à compreensão, ao entendimento do que é Deus. Porém, mesmo vivendo uma tal impossibilidade, o homem renascentista prossegue na perseguição de uma cosmovisão que lhe permita o conhecimento de si mesmo, talvez a meta

---

7 *De rerum natura* (Livro quinto, vv. 94-96):
"Tris species tam dissimilis, tria talia texta,
una dies dabit exitio, multosque per annos
sustentata ruet moles et machina mundi".

principal de sua existência.

O globo camoniano é uma daquelas máquinas perfeitas que sabem dar respostas satisfatórias. Nele Vasco da Gama pode ver o esplendor do génio português e as suas conquistas no tempo. O globo de Camões revela o mundo e permite a cosmovisão que responde às ambições espirituais típicas do homem do Renascimento. Tudo nele é organizado e perfeito. A máquina funciona para revelar engrandecendo a inteligência de quem recebe e vive a revelação. Somente muito subtilmente, quase como insuspeitados cursos subterrâneos, aqui e ali aparece um ou outro elemento de desconcerto para esta ordem ideal. São elementos que preanunciam levemente as angústias futuras do maneirismo.

A máquina do mundo drummoniano se assemelha fisicamente com o globo de Camões. É como um grande engenho, majestoso, que tem muito de divino. Porém, não possui o mesmo movimento de comunicação da máquina camoniana. O disco-voador de Drummond se humaniza numa quase indecisão ao contacto com o humano. O globo da Ilha dos Amores se abre como imediata sabedoria e simplicidade aos olhos do herói lusíada. Aquela acompanha o homem como temerosa de alguma coisa indefinida, e o mistério divino retarda o encontro com o solitário ser humano. Esta última move-se para o homem a fim de completá-lo com a sua revelação, sem temor de confrontos. São duas máquinas semelhantes, com tantos pontos de contactos, mas de origens, não somente tecnológicas, muito distintas[8].

"A máquina do mundo" é um poema composto de 32 tercetos brancos, em versos decassílabos quase sempre correspondentes à tradição métrica de seu uso na poesia brasileira. É a primeira das duas composições que formam a subdivisão, igualmente denominada – A máquina do mundo – do sexto livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma*, de 1951. A segunda peça poética que completa a subdivisão é "O Relógio do Rosário",

8 A relação de Camões vem negada diretamente por Drummond com o poema circunstância, muito brincalhão, "Em a/agradecimento", como resposta ao ensaio de Silvano Santiago, "Camões e Drummond: a máquina do mundo", in *Hispania*, vol. XLIX, nº 3 set. 1968, pp. 389-394.
O poema "blague" drummonniano começa com os versos
"Cammond & Drumões: Sant' Jago!
que nunca v/ira os 2 juntos"
In C. D. Andrade, *Obra Completa*, 2ª Edição, José Olympio, Rio de Janeiro, 1967.

poema também ele ligado à tópica da revelação, como logo anuncia a pungente abertura:

"Era tão claro o dia, mas a treva,
do som baixando, em seu baixar me leva

pelo âmago de tudo, e no mais fundo
decifro o choro pânico do mundo,

que se entrelaça no meu próprio choro,
e compomos os dois um vasto coro."

Porém, ainda que integrado com "A máquina do mundo" na mesma tópica da revelação, o "Relógio do Rosário" mostra-se voltado mais para o sentido do "desconcerto do mundo" que propriamente para a expressão de uma específica cosmovisão. Por isso mesmo, os dois poemas se apresentam com clara autonomia, absoluta independência de canto e inteireza estrutural, um em relação ao outro[9].

Sendo uma peça de *Claro Enigma*, livro que pode ser considerado por seus resultados poéticos como momento central da maturidade expressiva drummoniana[10], "A máquina do mundo" é igualmente uma possível excepção no canto geral do poeta, seja em relação ao ritmo do poema – homenagem em termos modernos à terzina dantesca – seja também quanto à severa tópica proposta, inusual ao interesse poético do autor de *José*. Em meio à habitual produção drummoniana, atenta à realidade quotidiana e à relação "homem-mundo objectivo", com os seus choques, problemas, absurdos, a composição, intensa e completa, aparece assim mesmo quase como uma preconcebida meditação cultural, uma operação racionalmente fixada e realizada para estabelecer a mediação momentânea com empenho existencial assumido pelo poeta brasileiro.

9 Esta nossa linha interpretativa encontra-se em oposição à proposta de leitura inseparável de dois poemas de – A máquina do mundo – apresentada por Affonso Romano de Sant' Anna no seu remarcável ensaio sobre a obra poética drumondiana, *Carlos Drummond de Andrade: Análise da Obra* (cfr. Bibliografia crítica, abaixo).

10 Neste sentido, cfr. Silvio Castro, José Guilherme Merquior, Gilberto Mendonça Teles, A. Romano de Sant' Anna (v. Bibliografia crítica).

O poema se abre com a caminhada solitária do poeta no cinzento de uma tarde na montanha de Minas. A estrada pedregosa, onde cada passo é quase um impasse diante das pedras que se antepõem ao caminhar do poeta, sente ao longe um sino pausado, seco e rouco. Pausado e seco é igualmente o passo do caminhante. A solidão do homem, caminhante sem meta pela estrada pedregosa, vive o desassossego da tarde que está por terminar e que se mostra apenas no vôo das aves contra um céu de chumbo e na escuridão que se cria lentamente nas formas pretas dos pássaros e nas sombras que encobrem o homem. Então para o homem não existe senão o desengano das coisas.

Nesta paisagem de sombras, na qual o poeta caminha vagamente, distraído consigo mesmo,

> a máquina do mundo se entreabriu
> para quem de a romper já se esquivava
> e só de o ter pensado se carpia. (vv. 10-12)

O encontro da máquina e do homem começa num clima de esquivança. O homem encontra nela a revelação de um elemento poderoso que a faz harmoniosa e perfeita na revelação. Ela é de imediato uma presença amorável que se abre aos olhos do poeta, caminhante desgastado no doloroso movimento de estar-no-mundo e consigo mesmo, sem ferir a sua difícil sensibilidade. (v. 13)

A máquina se mostra ao homem com serenidade, sem o mínimo som que ameace a quietude do entardecer da montanha de Minas e o silêncio. O seu movimento celeste, austral, não provoca nenhuma luz de particular ou difícil luminosidade, mas nela tudo é suportável, até mesmo para pupilas como as do poeta, desgastadas na contemplação do mundo e das coisas; e para a mente ligada à compreensão desse mesmo mundo e às coisas. Mente que já agora podia somente rever-se na continuada contemplação da realidade que projecta sempre a mesma imagem nos mistérios e nos abismos. (vv. 14-21)

A partir deste momento, depois da perplexidade dolorosa do poeta à simples possibilidade de considerar a presença da máquina e após a correspondente quase-perplexidade da máquina diante do homem, completa-se a revelação aos olhos críticos do poeta, avesso à visão da máquina celestial.

Abriu-se a máquina ao homem numa expressão de pura, ampla calma,

e a resposta do poeta é somente uma negação desencantada. Pois os seus sentidos e intuições, perdera-os definitivamente, de tanto os ter usado na procura da realidade das coisas. (vv. 22-28).

Porém, a máquina do mundo quer dialogar com o poeta que não pode mais esquivar-se a esta voz que o toca, ainda que no silêncio das montanhas não ressoe nenhuma voz. (vv. 31-34)

> O que procuraste em ou fora de
> teu restrito e nunca se mostrou,
> mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
> e a cada instante mais se retraindo,
>
> olha, repara, ausculta: essa riqueza
> sobrante a toda a pérola, ciência
> sublime e formidável, mas hermética,
>
> essa total explicação da vida,
> esse nexo primeiro e singular,
> que nem concebes mais, pois tão esquivo
>
> se revelou ante a pesquiza ardente
> em que te consumiste... vê, contempla,
> abre o teu peito para agasalhá-lo. (vv.36-48)

A revelação procura transformar-se em visão. A máquina tenta dar ao homem a ansiada cosmovisão tantas vezes perseguida e que se demonstra sempre inatíngivel.Num determinado momento de fulguração, criada pela voz celestial da máquina, este procurar impossível se fez quase possibilidade concreta para o poeta.

> tudo se apresentou nesse relance
> e me chamou para o seu reino augusto,
> afinal submetido à vista humana. (vv. 67-69)

Todavia, a fé do poeta logo se apaga, e não só ela: também crenças, anseios, esperanças. Tudo retorna impossível e não desejável.

> e como se outro ser, não mais aquele
> habitante de mim há tantos anos,
>
> passasse a comandar minha vontade
> que, já de si volúvel, se cerrava
> semelhante a essas flores retiscentes
>
> em si mesmas abertas e fechadas
> como se um dom tardio já não fora
> apetecível, antes despiciendo,
>
> baixei os olhos, incurioso, lasso,
> desdenhando colher a coisa oferta
> que se abria gratuita a meu engenho.
>
> A treva mais estrita já pousara
> sobre a estrada de Minas, pedregosa,
> e a máquina do mundo, repelida,
>
> se foi miudamente recompondo,
> enquanto eu, avaliando o que perdera,
> seguia vagaroso, de mão pensas. (vv. 80-90)

"Sinceramente: sou uma pessoa terrivelmente corajosa, porque não espero nada de coisa alguma. Não tenho religião, não tenho partido político. Vivo em paz no meu critério moral. Vivi em paz com a minha consciência."[11]

11 Carlos Drummond de Andrade, "Vivo em paz com a minha consciência", entrevista concedida a Geneton Moraes, *Jornal do Brasil*, 8.8.1987 (nove dias antes da morte do poeta). Entrevista novamente publicada no JL, Lisboa, 24-8-87.

Em "A máquina do mundo", Carlos Drummond de Andrade coloca toda a intensidade do seu espírito crítico e da sua modernidade, fazendo com que a tópica da revelação atinja uma nova conotação na longa tradição lírica ocidental, e dando à poesia de língua portuguesa um dos seus momentos de mais intensa criação poética.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

Battaglia, S. *Il Canto XXXIII del Paradiso*, Casa di Dante – Ed. Internazionale, Roma – Turim, 1965.

Castro, Silvio. *A revolução da palavra* (Origens e estrutura da literatura brasileira moderna), Vozes, Petrópolis, 1976.

Merquior, José Guilherme. *Razão do poema*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

Merquior, José Guilherme. *Verso Universo em Drummond*, 2ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1976.

Sant'Anna, Affonso Romano. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*, 3ª ed., Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980.

Santiago, Silvano. "Camões e Drummond: a máquina do mundo", in *Hispania*, vol. XLIX, nº 3 set. 1968, pp. 389-394.

Teles, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*, José Olympio, Rio de Janeiro , 1970.

Teles, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*, Casa de Ruy Barbosa – MEC, Rio de Janeiro – Brasília, 1972.

OSMAN LINS: UMA REFLEXÃO SOBRE LITERATURA E PODER

TELÉNIA HILL

Numa óptica político-filosófica, literatura e poder se tangenciam. E ao confrontar literatura e poder pensa-se em quem opera o tecido lingüístico: o escritor.

Roland Bhartes, em *Escritores, intelectuais e outros ensaios*, recolha de textos publicados em Lisboa em 1974, estabelece a diferença entre *professor, intelectual* e *escritor*.

Segundo Bhartes, há uma ligação fundamental entre o *ensino* e a *fala*. Paralelamente, cada vez mais se evidencia a diferença, e até mesmo a oposição, entre fala e escrita. O professor estará do lado da *fala*, enquanto o escritor se posicionará do lado da *escrita*. O intelectual é "aquele que imprime e publica a sua fala"[1]. Registre-se, ainda, a afinidade entre a fala do professor e a do intelectual. Entretanto, isso não acontece com o escritor. A escrita começa quando a fala se torna irrealizável. Por isso mesmo, a escrita "tem obrigação de especificar"[2] o que é expresso.

Osman Lins, que durante algum tempo da sua vida acumulou as funções de professor e escritor, testemunha em *A rainha dos cárceres da Grécia*:

> Quando no intento de harmonizar trabalho e festa, os que encontram nos livros motivos de prazer cedem à tentação de ensinar o que, neles, leitores, é menos um saber que uma vivên-

1 BARTHES, R. (1974), p. 25.

2 Ibidem, p. 30.

> cia, estão perdidos.
> Tem razão. O magistério, para ser devidamente exercido, (...) implica no estabelecimento de sistemas, condena o vago e o intuitivo, reclama estudos metodológicos, leva, enfim, a um tipo de conhecimento útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável e falto de alegria. Ora, há na freqüentação aos textos literários algo de errante e não me arrependo de ter preservado em mim essa vagabundagem afortunada[3].

Como ser contextual, o escritor participa das relações de poder. E Foucault, que tanto reflectiu sobre o assunto, em *Microfísica do poder* atesta a sua complexidade e confessa a impossibilidade de uma conceituação precisa: "Marx e Freud talvez ainda não sejam suficientes para nos ajudar a conhecer essa coisa enigmática ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda a parte, que se chama poder"[4].

Partindo de estudos sobre o trânsito do lucro, e o seu destino e reinvestimento, é fácil situá-los, com a mínima possibilidade de erro. Entretanto, *o poder*....não é detido obrigatoriamente pelos governantes. A noção de "classe dirigente" ainda não se esclareceu... Tem-se de reflectir mais sobre expressões como "dominar". "governar", "grupo de poder", "aparelho de Estado".

Originariamente, o *poder* guarda consigo próprio uma tematização mais ampla. *Potencialidade*, do mesmo radical, se concretiza como um atributo de realização de poder; a vida se processa na Terra porque os seres que nela agem se disponibilizam *potencialmente*. A afirmação de Darwin – "Na luta pela vida vencem os mais fortes" – já implica uma relação entre seres vivos e entre esses e o meio circundante. No sentido pleno da palavra *só vive quem pode.*

Á acepção negativa de *poder* Foucault sobrepõe uma óptica mais abrangentemente positiva. O poder não deve resultar do que "exclui", "reprime", "recalca", "censura", "abstrai", "mascara". De fato, o poder produz..." produz real, domínios de objectos, rituais de verdade. O poder possui uma

3 LINS, O. (1976), p. 72.
4 FOUCAULT, M. (1982), p. 75.

eficácia produtiva, uma riqueza estratégica"[5]. Sobre o corpo humano, o poder deve operar-se não para supliciá-lo ou mutilá-lo, mas para aprimorá-lo e contribuir para o seu adestramento.

Pode-se detectar no poder uma função repressiva, mas o que lhe é básico não é expulsar os homens da vida social, ou impedir o exercício das suas actividades. Importa ao poder reger-lhes a vida, controlá-los em suas ações para que seja possível torná-las úteis ao máximo, aproveitando suas potencialidades e pondo em prática um sistema de aperfeiçoamento, gradual e contínuo, de suas capacidades.

O homem, no curso do tempo, não se tem apresentado como mero espectador. E isso se pode verificar, por exemplo, diante do que ocorreu no fim do século XVIII, em que ele foi o centro em torno e por meio do qual se desencadeou a vertigem tecnológica. Era mister que se criasse um parâmetro que resistisse à sociedade industrial. E surge o poder disciplinador, um micro-poder que Foucault conceituaria como "técnica", "dispositivo", "mecanismo", "instrumento de poder" – "métodos que permitem o controlo minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõe uma relação de docilidade-utilidade"[6]. Por outro lado, o poder disciplinador gera saber, por fixar uma marca contínua de conhecimento.

A busca do saber provém de relações de poder e não prescinde da dimensão política. Como ainda afirma Foucault,

> o hospital não é apenas um local de cura, 'máquina de curar', mas também instrumento de produção, acúmulo e transmissão de saber. Do mesmo modo que a escola está na origem da pedagogia, a prisão da criminologia, o hospício da psiquiatria. E, em contrapartida, todo o saber assegura o exercício de um poder. Cada vez mais se impõe a necessidade de um poder competente.[7]

Depois do século XIX, mais se firma a imagem do homem como produção de poder e objecto de saber. Ele domina o próprio corpo, preparando-se

5 Ibidem, p. 196.
6 Ibidem, p. 27.
7 Ibidem, p. 21.

para o "agir" e disciplinando o prazer; ele emite juízos de valor, demonstrando-se "capaz" na interpretação e "hábil" na crítica; ele se *objectiva,* e *distingue, confronta, distribui, classifica.* Ele se enreda e se obstina na consecução da posse do poder: *o sucesso.*

Concentrando a maior parte de sua produção literária no período intermediário das décadas de 60 e 70, Osman Lins vivencia, no Brasil, uma fase de retrocesso político que se reflete no âmbito cultural. Como participante do que se urdiu vivencialmente, ele se concentra na problemática do escritor, cujo exercício da profissão, no contexto que o envolve, se dimensiona como a instalação de uma guerra que não tem testemunhas. E desse estado de coisas sai o título de um de seus livros de ensaios mais polêmicos, o *Guerra sem testemunhas,* publicado em 1969, cujo subtítulo explicita o que focaliza: *o escritor, sua condição e a realidade social.* Detecta, portanto, as várias relações de poder em que o escritor se insere.

Guerra sem testemunhas pode ser pensado sob dois aspectos: o de instauração do poder do escritor, ao denunciar a opressão possível e existente por parte de alguns sectores ligados à leitura e veiculacão da obra, e aí ele é o *dominador;* e aquele que sublinha a posição de *dominado,* em vista de certas engrenagens de uma sociedade de consumo. A idéia de poder se implicita em todos os capítulos do livro. Mas onde a reflexão se torna mais evidente é em "O escritor e a máquina editorial" e "O escritor e as várias formas de crítica". Em realidade o poder que se produz sob essas ópticas, gerando saber, se mutila, porque é oprimido por classes que, sem fundamento, fazem-se hierarquicamente superiores.

Frente à máquina editorial, Osman fala de si, como escritor, no que respeita, no início da sua carreira, à quase total dificuldade de publicação de um livro, e da distância que separa o ato de escrevê-lo do de publicá-lo.

Referindo-se à posição do editor, Osman critica, de maneira geral, o procedimento muitas vezes negligente na distribuição dos livros, restando ao escritor, talvez, uma única atitude: "vender o próprio livro aos íntimos".

A respeito de direitos autoriais, Osman Lins aponta o acontecido entre Dostoievski e o editor Stellovski, o qual exigia a retenção de todas as obras que o autor publicara se não lhe fossem entregues até ao dia 1º de novembro de 1866 os originais de *Um jogador.* Apenas para esclarecimento, pode adiantar-se que Stellovski chegou a desaparecer, a fim de que o romancista não

tivesse condições de "cumprir a cláusula que o libertaria". Para livrar-se de tal malogro, Dostoievski entregou o romance no Comissariado da Polícia, dentro do prazo, e mediante recibo.

Jean Paul Sartre, sempre ligado à discussão de trabalhos relacionados com o seu ofício, afirma que "no fundo não se paga ao escritor: dá-se-lhe de comer, bem ou mal,segundo as épocas".

A retenção de seus livros nas editoras é, muitas vezes, outra dificuldade que encontra o escritor e, numa tentativa de estimular a reação do dominado, Osman destaca:

> "Tem então o escritor (...), o motivo principal de nossas indagações, mais esse encargo: recusar as normas do negócio editorial que nos afectam de maneira negativa, reagir contra elas, negar-lhes a legitimidade, atentar para seus aspectos nocivos"[8].

Também o Estado e a Imprensa podem funcionar como aparelhos de opressão, representados respectivamente , pela censura, mesmo implícita, e pela chamada crítica especializada. Osman dedica a esse assunto o capítulo "O escritor e as várias formas de crítica". Dentre as muitas referências o autor já registrava naquela época (1969) a prepotência de alguns dos chamados "críticos profissionais":, que se arvoram em donos da verdade.

Ao pensar-se o *poder*, focalizaram-se, sucintamente,duas ópticas: uma teórica, geral, e outra prática, circunstancial, respectivamente a de Foucault e a de Osman Lins. Ópticas que aparentemente se repelem, porque o exercício do poder com Osman Lins se apresenta em circunstâncias específicas, bastante diversas e adversas das que Foucault propõe.

A problemática do poder, que no Brasil se acusa nas relações sociais e se adensa nos textos literários, não ocorre apenas setorialmente, mas em âmbito mais abrangente, na sociedade ocidental.

Nos últimos anos tem-se registrado um notável "bem-estar" que mascara todo um complexo social constituído de contrastes entre ricos e pobres, cultos e incultos,entre os que compreendem e alcançam as novas condições de vida e os que se enraízam e se estratificam em conceitos.

Além disso, o desenvolvimento tecnológico, as novas técnicas de

8 LINS, O. (1969), p. 105.

elaboração dos produtos, a amplificação da esfera de comércio internacional têm conferido a alguns homens um enorme poder sobre a natureza e as coisas. Esse tipo de poder incide sobre outros homens com base no inevitável processo pelo qual técnicas altamente racionalizadas aplicam-se na condução de indústrias e dos negócios, criando uma nova espécie de mercado. São tipos de relação baseadas em sistemas e modos quantitativos, "realísticos". Eles se constituem como modos de sobrevivência e de contínua adequação a um desenvolvimento que, mascaradamente, se mostra mais *sistemático* e mais produtivamente *racional* quando, em realidade, carecem de fundamentação sólida que possa contribuir para uma real melhoria, em sentido pleno, das condições gerais de uma colectividade. A *evolução* na era tecnológica se limita ao auferimento de lucros imediatos, objectivando em si mesmos os motivos de sua permanência. Os valores de honestidade, cooperação, empenho, sociabilidade sucumbem diante de novos modelos de humanidade, que se afirmam não como reação a modelos alternativos, mas como de "negação de tudo", e que se realizam através da aceitação passiva de padrões de vida estereotipados. Estes, tidos como normais, são apresentados por meio de processos mais "eficientes" do que os que teriam sido objetivados para realizá-los.

Por outro lado, numa "mise en scène" de autenticidade de valores, o fenômeno do exercício do poder se torna um tema comum de discussão e se tem a pretensão de desvelar certas situações por causa de alguns abusos que foram denunciados e fizeram notícia.

Contemporaneamente, o "homem potente" se torna invejado e admirado. É o homem que passa a ser o modelo do homem comum, fechado nos limites estreitos da actividade quotidiana, extremamente racionalista. É o confronto deste homem com aqueles que conseguiram romper esses limites através de vários meios (dinheiro, prestígio, sucesso, etc.). Por ser um indivíduo menos comum, o homem "bem sucedido" passa a chamar a atenção para si. Afastado da actividade normal do quotidiano, é observado, despertando nos outros mais uma sensação de perplexidade do que uma valoração objetiva e crítica. Os meios de comunicação de massa investem, em geral, nos poderosos, que demonstram os resultados positivos de seus modos de agir, mas obscurecem os mecanismos que os levaram a tais resultados.

Hoje já não se define o poder em termos unicamente de força (coerção).

Registram-se os efeitos do manipular que concorrem para o tão eficiente trabalho de *persuasão*. Há um tipo de ação que se orienta no sentido de provocar determinada preferência do ponto de vista ideológico e do ponto de vista do consumo. Assim, o rádio, a televisão, o cinema e demais instrumentos da publicidade criam um modelo estandartizado de vida, estimulando o consumo de coisas "úteis" e criando necessidades na maior parte das vezes não correspondentes aos desejos espontâneos dos consumidores. O comportamento da massa consumidora é estudado e reduzido a padrões de interesse da produção e da venda. A escolha torna-se uma ilusão.

O exercício do poder como se estrutura nos dias de hoje, se, por um lado, parece tender a um reforço das relações humanas mais harmoniosas, gera, por outro, condições de crise que se traduzem, ou por uma resposta sempre menos activa do homem em vista da contínua pressão, ou pela manifestação de reações de violência, ou, ainda, de total indiferença. (Crise é a palavra- chave para a visão do mundo comtemporâneo, e nunca se pensou tanto em "relação humana").

Se se procurar observar as relações de poder que se marcam neste fim de século na família, na escola, nas igrejas e no mundo político, flagram-se mais intensamente suas conseqüências com a busca da auto-afirmação dos que aspiram à detenção do poder, obsecados pelo sucesso. Os "modelos antigos" já não têm mais validade na família; na escola, percebe-se uma falha de orientação que aponta a incapacidade de a sua freqüentação tornar-se uma experiência de vida para o aluno; na igreja, assiste-se ao confronto dos portadores de idéias novas com a antiga hierarquia eclesiástica. Do ponto de vista político e do funcionamento das instituições do Estado, verifica-se que estas foram desvirtuadas do interesse da coisa pública para o de indivíduos que nelas detêm o poder e delas usufruem particularmente.

Em *Guerra sem testemunhas* e mesmo em sua obra ficcional, Osman Lins aponta as conseqüências nefastas do exercício egoísta do poder.

Sente-se hoje a necessidade de uma melhor preparação para enfrentar o quotidiano. Que se repense o poder fora dos mundos acadêmico e científico, mas que, neles, os conceitos se sistematizem e sejam suficientemente capazes de agir no seio da sociedade, em busca de reais transformações. Que se levantem problemas; que eles sejam do conhecimento do maior número possível de pessoas para que, pela discussão, se procurem em comum as

soluções. Que se concilie a tradição com uma perspectiva de futuro, e que isso torne explícita a dinâmica da sociedade actual. Que se proceda à verificação das relações de poder em todos os níveis. Que se lute por restituir à política o sentido originário da *Polis*, e que, ao invés de se aceitarem prontas as decisões de alguns, se opte por uma participação autêntica. Que o homem se instrua e possa, com imaginação e criatividade,atuar em cada ambiente de que participa, empenhando-se por modificar certas situações e recriá-las segundo critérios mais justos e mais humanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios.* Lisboa, 1974, p. 223.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Org. e trad. de Roberto Machado. 3 ed. Rio de Janeiro, Graal, 1982, p. 295.

HILL, Telenia. *Estudos de teoria e crítica literária.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, p. 169.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar.* Petrópolis, Vozes, 1977, p. 269.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas.* São Paulo, Martins, 1969, p. 288.

LINS, Osman. *Avalovara.* São Paulo, Melhoramentos, 2ª ed., 1974, p. 415.

LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia.* São Paulo, Melhoramentos, 1976, p. 218.

MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre – vida e obra.* Rio de Janeiro, J. Álvaro, 2ª ed. 1970, p. 198.

MESSERI, Andrea. *Il problema del potere nella società occidentale.* Firenze, 1973, p. 115.

ORTEGA Y GASSET, José. *El hombre y la gente.* Madrid, Espanha-Calpe, 2ª ed., 1983, p. 247.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira.* México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 307.

GALIZA

O CONTO POPULAR GALEGO:

TRANSMISSOM E RECRIAÇOM

AURORA MARCO LÓPEZ

Através das colectáneas de contos populares que hoje podemos consultar constatamos a existência de versons, de realizaçons, recopiladas em lugares e tempos distintos que nos chegam em forma escrita ou em forma oral que forom transmitidas de geraçom em geraçom. As variaçons operadas mercê os mecanismos reprodutores suponhem umha constante readaptaçom do conto ao meio em que se está a reproduzir e por vezes, essa reelaboraçom leva consigo umha série de modificaçons que em alguns casos nom altera em absoluto o que se considera tipo básico, pero em outros, as modificaçons som de importáncia considerável porque desfiguram o tipo, por exemplo ao mesturar, ou fazer desaparecer, motivos e mesmo ao produzir-se contaminaçons de um conto sobre outro.

O estudo comparativo das versons pom de manifesto que o conto, ao igual que outros géneros de tradiçom oral, constitui um sistema aberto e esta abertura produze-se a vários níveis: a nível léxico, a nível de organizaçom de sequências, a nível de articulaçom da mensagem, a nível dos motivos etc. Mas pervivem umha criaçom tradicional, uns arquetipos tradicionais.

A nossa comunicaçom tem por objecto analisar, em primeiro lugar, o papel jogado polo narrador no conto para examinar, a seguir, alguns casos de abertura tomados de um conto do que conhecemos várias versons, tanto galegas como portuguesas.

Calquer aproximaçom ao conto popular exige-se referir-se à funçom que desempenha o narrador no processo de transmissom. E justamente quando abordamos a transmisson do relato e as variaçons produzidas no acto de narrar,

metodologicamente nom podemos separar o conto do seu narrador e do meio em que este se desenvolve porque o processo de transmissom, como bem indica Roger Pinon[1] está ligado ao estudo do contido.

Para além do narrador cumpre pôr de destaque também o auditório, a funçom do público que escuita as narraçons, porque da mesma maneira que o narrador deixa as suas pegadas, imprime o selo pessoal na história que relata, as reacçons do auditório a que se dirige este narrador ocasional, afeiçoado ou profissional[2], influem na sua transmissom, sujeita a modificaçons derivadas da maior ou menor aceitaçom ou desaprobaçom colectiva.

Estas relaçons entre o conto e o narrador e entre este e o público som elementos exteriores ao relato, elementos de orde social, mas que incidem, de forma clara, no seu estudo interno. Por isso é importante conhecer bem os processos de transmissom do género para maior fiabilidade das versons que nos chegam de forma oral. É o estudo comparativo das diferentes variantes de um mesmo conto o que nos permitirá acreditar ou nom no bom ofício destes narradores que, ainda imprimindo rasgos individuais às versons que transmitem, estám contribuindo à estabilizaçom dos tipos (referimo-nos, claro está, aos tipos universalizados polo Catálogo Aarne – Thompsom). Porque, embora o narrador introduza modificaçons, interpolaçons, maior ou menor número de motivos, cámbios nos episódios, variaçons em suma, pode manter-se, sem embargo, fiel ao essencial, e aproximar-se ao que Thompsom denomina *arquetipo experimental*, sujeito a correcçons a medida que o estudo avança.

Os bons dotes do narrador, o papel das versons escritas - mais discutido, porque foi a tradiçom oral a que levou o conto de povo em povo, de geraçom em geraçom –, o arraigamento que tivo o conto no auditório (e aqui é importante sublinhar o número de vezes que essa narraçom foi escuitada a efeitos da sua fidelidade na reproduçom), o papel determinante das condiçons

1 Roger Pinon, *El cuento folklórico*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, B. Aires, 1965, pág. 45-56.

2 Em Galiza Vicente Risco, que tanto trabalhou nos albores do XX em temas etnográficos e fijo recolheitas de literatura popular que conhecemos por estarem publicadas na revista *Nós*, fala-nos dos *fístores*, homens e mulheres que tinham mais ou menos por ofício o de narrar ou improvisar cantigas e que, desde logo, eram freqüentes em outro tempo.

geográficas desse povo[3], que inflúi na conservaçom das versons originárias, todos estes factores, reveladores das condiçons psico-sociais em que se acham os contos populares, som elementos que cumpre ter em conta para estabelecer critérios estritamente cientificos à hora de iniciar umha abordagem dos contos populares na Galiza, onde está quase todo por fazer. Alguns dos poucos trabalhos realizados até ao momento, adoecem do rigor cientifico necessário num trabalho destas características porque estám feitos sem metodologia algumha. Trata-se de meras colectáneas com afám de divulgaçom, sem dados sobre a procedência, narrador(es), idade, etc[4].

Mas, que ocorre com o conto galego?

Em Galiza, já o adiantámos, o conto popular nom foi estudado nem trabalhado com muito detimento. Apenas hai estudos parciais ou de conjunto que foquem aspectos relacionados com este género. E cumpre fazê-lo. Iniciando como estamos um projecto de investigaçom, subsidiado pola Universidade de Santiago, em colaboraçom com umha colega da nossa Universidade e outro professor da Universidade de Corunha, cremos prematuro fazer afirmaçons rotundas e muito menos aventurar conclusons que, nestes momentos, julgamos arriscadas a falta de analisar um corpus mais amplo. De todos jeitos, polo estudo e confronto dos contos denominados de encantamento ou maravilhosos (que som poucos) e de alguns outros de costumes e animais, achamos bastante fidelidade a esse arquetipo experimental de que

3 Para o caso da Galiza, as especiais condiçons geográficas, com vias de comunicaçom que estám, ainda hoje, longe do desejável e núcleos povoacionais tam diseminados e apartados dos centros urbanos, permitem-nos, com as cautelas devidas, fazer conjecturas sobre o maior grau de conservaçom ao tipo básico de muitos contos, menos sujeitos a modificaçons.

4 Do publicado nos últimos anos salientaríamos a colectánea feita polo Centro de Estudos Fingoy, *Contos populares da província de Lugo* (a primeira ediçom é de 1963 e foi publicado pola Editorial Galáxia, Vigo) baixo a direcçom do recentemente falecido Professor Carvalho Calero, que, ainda nom trabalhando com métodos apuradamente científicos, como nos indica no Prólogo, a primeira ediçom deste livro que reúne 300 textos inclui variantes - nove para algum conto - e numha táboa final indica a procedência de cada conto assí como a responsabilidade dos textos, recolhidos na sua maior parte por nenos de escolas da província baixo a supervisom do mestre. Critérios semelhantes presidiam os trabalhos que figuram na secçom "Arquivo filolóxico e etnográfico da Galiza" da revista *Nós* (1920-1936), que reúne um valioso material e que estava inspirada por Risco que era o Presidente da Secçom de Etnografia do Seminário de Estudos Galegos.

falámos em relaçom com a conservaçom de sequências, motivos, objectos mágicos, e outras características que os contos posuem. A comparaçom entre contos maravilhosos revela-se de maior utilidade do ponto de vista metodológico científico porque som mais complexos e tenhem vários episódios mentres que outros, do tipo chístes e anedotas ou alguns de animais, som narraçons curtas, lineares e nom tenhem a efeitos comparativos essa utilidade imediata.

O estudo comparativo tamém nos revela a existência de certas modificaçons, das quais a mais destacada é, a nosso ver, a contaminaçom de vários motivos pertencentes a contos diferentes que se fusionarom num só.

A comentar estes aspectos imos passar, a seguir, para abordar o feito a que fai referência tamém o título da nossa comunicaçom: a *recriaçom* do conto, que se nos mostra como um género aberto, igual que outros tipos de literatura popular, como por exemplo o romance[5].

Assi como no estilo se conservam certos rasgos tradicionais que afectam por exemplo às formulas inicial e final, à repetiçom, ao contraste, etc. e que forom denominadas Leis epicas por Alex Olrik[6], para a transmissom nom hai leis, e, por isso, os contos que vivem de forma oral e assí se transmitem, estám sujeitos a modificaçons que forom já indicadas por Thompson[7]. Estas modificaçons podem ter relacom com o esquecimento ou, pola contra, apariçom de algum detalhe (os começos e finais dos contos prestam-se especialmente a estes casos); podem ser modificaçons consistentes em ensartar dous ou mais motivos juntos que, por si próprios, constituem contos aparte; multiplicaçom de incidentes, objectos, pessoas, provas (três, cinco e sete som os números mágicos por excelência); adaptaçons ao novo ámbito cultural (usos, costumes, objectos, nomes nom familiares som reemplaçados por outros), esta é umha modificaçom moi comum; contaminaçom de vários motivos que pertencem a contos diferentes, etc.

---

5 Sobre os modos de produçom e reproduçom do romance hai um interessante trabalho de Diego Catalán, "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", *Homenaje a Júlio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pág. 245-270.

6 Alex Olrik, "Epic of Folk Narratives", *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes (Englewood Clifss, Prentiss Hall, 1965), pág. 129-141.

7 Stith Thompson, *El cuento folklórico*, Ediciones de la Biblioteca, Colección de arte y literatura, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972, pág. 552 ss.

Imos tratar de exemplificar tomando como modelo um conto que podemos situar no genérico apartado *costumes*. Trata-se de um relato pertencente ao grupo que normalmente soe aparece num apartado intitulado deste jeito: de *tontos e bobos \ de tolos e parvos (que nom sempre o som)\ contos de tolos* e nas colectáneas portuguesas: *Ciclo Pedro das Malas-Artes*.

Este conto que imos comentar apresenta tamém formas variadas no título. Partimos, para o ámbito galego, de duas versons orais e duas escritas. As orais levam por título: *O conto de Velinhos*, recolhido por umha nena de um Colégio de Santiago e narrado pola sua avô e *Jam por elas*, recolhido na Limia Alta (Ourense) e narrado por umha mulher de 70 anos. Das versons escritas, umha leva por título *Jam o tonto*, foi recolhida em Páramo (Lugo) por um escolar e figura no livro *Contos populares da província de Lugo* e a segunda achamo-la numha revista do século XIX e foi recolhida por um etnógrafo, Marcial Valhadares, na zona da Estrada, perto de Santiago. O título é *Velinhos*.

Posto que nom podemos reproduzir as versons, por razons de espaço (só incluímos umha em Anexo), para os que nom conheçam o conto diremos que é dos que gira em volta de um home, marido ou filho, que por seguir as instruçons da mulher ou da nai, no seu caso, tam ao pe da letra fai sempre o que nom convém nesse momento. Os detalhes da sua torpeça constituem a base humorística do conto e podem ir aumentando a vontade do narrador. A mulher envia-o, por exemplo, à feira a mercar agulhas e el bota-as num carro de palha sendo impossivel atopá-las. Reprende-o a mulher ou nai ao chegar à casa e di-lhe que devia traê-las enganchadas na lapela da jaqueta. El promete, para outra ocasiom, fazer bem as cousas. Encarga-lhe depois comprar um ferro de arado ou relha, segundo as variantes, Velinhos (ou Joam) traerá o ferro à casa enganchado na jaqueta. Reprende-o novamente indicando-lhe que o ferro devia traê-lo atado cumha corda e arrasto. Isso é o que fará a próxima vez que vaia à feira e merque cuncas (ou manteiga, noutra versom) etc. etc. Os detalhes vam-se multiplicando com grande ingenuidade.

Este conto, segundo Thompson[8] parece remontar-se a unha fonte chinesa-budista e recolheu-se nom só em toda a Europa senom em Indonesia, Japom, Africa e Norteamerica. Tanto as versons da área galego-portuguesa

8 *Id.*, p.262.

como a espanhola que conhecemos, intitulada Epaminondas[9] apresentam um grande paralelismo.

Tipo e motivo que neste caso concreto coincidem estám perfectamente localizados no Catálogo Aarne-Thompson: é o número *1696 - Que devim fazer (dizer)* ?. O motivo é o *J2461*.

As modificaçons operadas nas distintas versons que manejamos afectam a vários níveis:

a) Ao número de acontecimentos. Produze-se, em algunhas versons, multiplicaçom de incidentes: três, cinco, sete, som números tradicionais.

Límia (oral)	**Santiago** (oral)	**Estrada** (escrita)	**Lugo** (escrita)
raposa	agulhas	agulhas	herba
agulhas	ferrages porta	ferro arado	farinha
relha	(fouce)	porquinho	augardente
papas		cuncas	anho
pica vea		vinho derramado (maça)	manteiga
		chocar ovos	

b) Cámbio de papel de duas personagens:

Versom da Limia: Joam - Maria (marido e mulher)
Versom Santiago: Velinhos - Marujinha (marido e mulher)
Versom Estrada: Velinhos - mulher (marido e mulher)
Versom Lugo: Joam - mulher (filho - nai viúva)

c) Cámbio de ordem dos acontecimentos. É evidente este cámbio segundo o visto em a). Só duas versons coincidem no começo: a compra das agulhas. Permanece, nom obstante o essencial, o carácter de absurdo que tenhem as acçons do protagonista, Joam ou Velinhos, dependendo das variantes. Os acontecimentos nom seguem umha orde estabelecida, como se

9 A versom espanhola, recolhida por Marta Mata está reproduzida em Sara Cone Bryant, *El arte de contar cuentos*, Terranova, Barcelona, 1973, (3ª ed.), pág.171-174.

pode observar.

d) Adaptaçom ao meio: feira (em Galiza a feira é umha instituiçom, nom se comprende a existência de umha comarca sem que exista um centro em que semanal, quincenal ou mensalmente se concentrem gentes, animais e cousas). Três das quatro versons galegas sobre as que trabalhamos tenhem como marco a feira. Pero ainda mais, a localizaçom geográfica, explicitada através dos topónimos, contribui a fazer máis clara essa aclimataçom às peculiaridas próprias do país ou da localidade: a versom da Limia (Ourense) localiza a feira em Alariz, povo ourensám, e a da Estrada em Fojo, pertencente a este concelho[10].

Também os objectos que dam vida aos sucessivos acontecimentos no conto tenhem a sua especificidade galega: a fouce (versom Santiago), as cuncas (versom Estrada), a broa ou pam de milho (versom Estrada) som elementos que nom poderemos achar em outras zonas, é claro, porque pertencem à idiosincrásia galega.

Em relaçom com as vinculaçons entre os motivos e o tipo podem apresentar-se casos como este:

a) o tipo e o motivo som o mesmo (versons Santiago,Lugo, Limia)

b) o tipo está composto por mais de um motivo (versom Estrada).

Este segundo caso nom é mui freqüente pero dá-se. Hai ocasions em que um tipo tem vários motivos aparentemente indiferentes e unidos de forma arbitrária. Mas nos contos burlescos os motivos nom tenhem umha ligaçom íntima. A versom recolhida polo etnógrafo Valhadares na Estrada apresenta um final distinto ao das outras versons (já dixemos que os começos e finais estám especialmente sujeitos a tais modificaçons). Realmente nesta versom concreta achamo-nos em presença de outros dous motivos:

1) Motivo J2176 *Tonto deixa correr o vinho no soto* e trata de enjugar

10 A versom recolhida nos Estados Unidos do Sul, publicada em versom castelhana por Marta Mata, prescinde de esta ambientaçom. Nom aparece a feira como na nossa área. Aqui o protagonista tem ocasiom de demonstrar a sua bobice quando vai visitar à sua madrinha e esta, como se trata de um neno pobre, dá-lhe sempre algo: um bizcoito, manteiga, um cancinho, pam e pasteis.

o vinho derramado botando-lhe farinha. Este poderia ser um motivo errante ou independente que se une aos acontecimentos anteriores porque, a fim de contas, segue estando na linha de demonstrar a estupidez de Velinhos. Na adaptaçom preparada por Vicente Risco do Catálogo Aarne-Thompson e que foi publicada polo Museo de Pontevedra achamos o tipo 1387: a mulher quer ir buscar vinho ou cerveja à adega e, mentres corre detrás do cam, o vinho derrama-se pola adega (na guia tan reiteradamente citada o tipo 1387 é *A mulher vai buscar cerveja*).

2) Hai um número de anedotas sobre roubos conectadas con contos mais longos que tamém aparecem como contos isolados. Umha destas é o caso do home que marcha com a porta, sube-se enriba de umha árvore e quando os ladróns estám debaixo contando o dinheiro deixa cair a porta e estes fujem assustados, ficando com o dinheiro este home tontarrom, parvo - com estes e outros calificativos aparece - que ao final demontra nom ser tanto. O motivo (K335.1.1.) e o tipo (1653) estám bem localizados e, ainda que aparecem em ocasions como contos independentes[11], esta anedota está freqüentemente unida ao motivo antes analisado, o do home que fai todo ao pe da letra.

No que di respeito aos contos portugueses hai várias versons, incluídas no *Ciclo de Pedro Malas-Artes*, que figura no livro *Contos populares portugueses (inéditos)* [12]: referimo-nos em concreto aos números 711 (*Brutinho*), 712 (*Pedro das Malas-Artes*) e ao 719 (*Pedro das Malas-Artes* tamém) que apresentam as mesmas modificaçons a que nos temos referido ao falarmos das versons galegas. O Pedro das Malas-Artes (com as variantes Pedro, ou Brutinho, ou o "doido") tamém depende da mai ou da mulher que o aturam e o acarinham; vai comprar agulhas, espeto, caldeira, cântaro de barro, leitão, panelo, etc. à feira, como nas versons galegas; pom-se a chocar ovos como as galinhas igual que o Velinhos da versom da Estrada e é reprendido pola mulher ou nai por fazer todo ao revés. A respeito das personagens encontramos a duplicidade: nai filho nos dous primeiros e marido - mulher no terceiro. Os pontos c) e d) som, igualmente, evidentes.

---

11 "O tonto e o listo", *Contos populares da província de Lugo*, Editorial Galáxia, Vigo, 1972, pág.77.

12 Esta coleçom foi publicada polo Centro de Estudos Geográficos do Instituto de Investigação Científica de Lisboa em 1986 por Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho.

Os dous primeiros (o 711 e 712) só apresentam o primeiro motivo, já analisado para os relatos galegos (*Que devim fazer (dizer)?*). O número 719, outra versom intitulada *Pedro das Malas-Artes* e recolhida em Constantim, concelho de Miranda do Douro, distrito de Bragança, apresenta os dous motivos juntos: o já sublinhado e o da porta que lançam marido e mulher desde umha árvore debaixo da qual estám os ladrons. Hai, igualmente contos independentes referidos só a este último motivo, som os casos dos contos número 718 (*Os ladrões*) e 725 (*O doido e o ajuizado*).

Que podemos concluir de toda esta exemplificaçom de tipos, motivos, versons, variantes de versons do que consideramos um mesmo conto?

Para além de constatar o absoluto paralelismo entre as versons galega e portuguesa, o que nom deve surprender dado que se trata de contos pertencentes a umha área, a galego-portuguesa, nom só unida por umha língua comum senom por umha cultura tam semelhante, nomeadamente na zona minhota, outras questons se levantam em relaçom com esta narraçom:

a) Estamos ante um só conto?
b) Trata-se de contaminaçom de motivos que se fusionarom num conto?
c) No caso das versons com um só motivo (o da tontaria) estamos ante umha anedota e no de mais de um motivo ante um conto?

Ficam estas perguntas no ar. Polo de agora limitaremo-nos a formular umhas conclusons para ir pondo ponto final a esta comunicaçom:

1) Este conto, que responde a umha linha argumental singela, tem umha estrutura que julgamos estável e sólida. Os elementos acessórios acusam certas modificaçons produto do médio em que o conto se desenvolve. Nada cámbia se o protagonista compra na feira cuncas em lugar de cántaros ou manteiga que depois arrastará enganchados a umha corda, ou espetos em lugar de ferros de arado ou relhas que colocará na lapela da jaqueta. Esta substituiçom dos objectos, variantes a fim de contas tam freqüentes no género, som rasgos distintivos que nom alteram os rasgos comuns das diferentes versons e nos quais se advirte umha aclimataçom às peculiaridades da cultura de cada país.

2) As modificaçons fundamentais afectam particularmente ao número de incidentes que se reduzem ou ampliam segundo as versons (a ida à feira do protagonista pode ir desde duas até sete vezes, e mais de sete, em algumha das versons portuguesas manejadas).

3) Da leitura do conto é doado deduzir a existência de dous motivos: o da estupidez do home que já analisamos e o motivo da porta que produz a fugida dos ladrons que estám a contar o dinheiro debaixo de umha árvore quando lhes cae a porta, e o resultado desse incidente que leva a outra interpretaçom do conto: nom todos os parvos som tam parvos. Claro está que nom todas as versons sobre as que trabalhamos tenhem este segundo motivo, já o vimos. Daí que formuláramos essas perguntas sem resposta. Poderia-se pensar que a presença de um só motivo estivesse provocada por versons deterioradas ou desgastadas. Mas hai motivos polivalentes. Por isso, Rodriguez Almodovar fala de *ciclos* [13], porque hai contos que apresentam certas similitudes nos seus componentes básicos e hai motivos que achamos repetidos em contos aparentemente distintos.

ANEXO

Oferecemos umha versom, a mais recente, recolhida em 1987 por umha escolar de Santiago, de 7º de E.G.B.. Margarida López, e narrado pola sua avô.

Era umha vez um matrimónio moi singular. El era um home moi bo pero moi tonto. Tam tontinho de remate e a pesar disso estavam moi namorados, queriam-se de verdade. El chamava-se Velinhos que já indica todo, ela levava por nome Marujinha e era umha mulher que todo lhe perdoava, felizes como nadie, dessas *parejas* * das que se pode dizir "contigo pam e cebola".

13 Antonio Rodríguez Almodovar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1989, pág.234

Um bo dia, Marujinha tinha que ir à feira e dijo-lhe a Velinhos:

– Mira, Velinhos, eu vom à feira, tem moita ánsia de coidar os animais e de que nom se apague o lume. Eu venho pronto...

– Bueno, por que nom me deixas ir a min? Que vas comprar? Eu já sabes que fago os encargos moi bem...anda, deixa-me ir...

– Bueno, Velinhos, eu... deixar, deixo-te, pero tenho medo que nom sepas comprar-me o que quero.

– Que tenho que traer?

– Somentes umhas agulhas para coser.

– Bueno mulher, isso facia-o um tonto. Já vou, venho prontinho.

Efectivamente, chegou Velinhos todo contento...

– Hola, Marujinha! Já estou aqui. Fijen-che o encargo, a ver si che gusta.

– E onde estám as agulhas?

– As agulhas clavei-nas num carro de palha que estava ali mesmo, para que nom se perderam e despois nom as atopei.

– Ali nom era sítio de ponhê-las. Deviche clavá-las na solapa da chaqueta. Bueno, já nom lembrava que nom eras bem listo!

Voltou a semana seguinte e Marujinha tinha que ir de novo à feira.

– Velinhos, vou à feira, já sabes o que tes que fazer, a ver se eres formal e coidas a casa...

– Marujinha, por favor, deixa-me ir a mim, prometo-che que desta vez vou fazer o que me mandes.

E Marujinha que era moi boa dixo que si.

– Que tenho que mercar?

– Pois...mira, umhas ferrages para a porta, que sejam boas e baratas.

Ao cabo de umha hora chegou Velinhos coa chaqueta toda escalazada, feito umha lástima.

– Pero Velinhos, ti como ves?

– E ti nom me dixeches que trouxera as agulhas na solapa? Pois isso foi o que figem coas ferrages.

– Ai meu Deus, que home! É impossível contigo, nunca mais volves à feira.

– Pero Marujinha, como as tinha que traer?

– Pois mira, home, atava-las cumha corda e colgava-las ao lombo e tam tranquilo chegavas a casa.

– Perdoa, Marujinha, outra vez hei-no fazer bem, minha santa.

Chegou a semana seguinte e Marujinha tinha que voltar à feira.

– Já sabes Velinhos que vou à feira. Nom te movas da casa, prende o lume e espera aqui.

– Marujinha, Marujinha, mira, eu...queria volver. Juro-che que hoje quedas contenta.

– Bueno, pois vai e pom sentido no que fas, a ver si eres listo por umha soa vez.

– Que che traigo?

– Pois mira, hoje o encargo é mais malo de fazer, quero comprar um porquinho, quero que seja barato e bonito. Toma a bolsa dos cartinhos, nom os perdas e compra bem.

Ao cabo de duas horas chegou Velinhos co porco colgado ao lombo e, claro, já vinha morto. Marujinha quijo-lhe pegar.

– Nom me berres, Marujinha, eu figem o que ti me mandavas, pero tampouco nom hai Deus que te entenda. Nom me dixeches que trouxera as ferrages colgadas ao lombo? Pois entom... Como tinha que traer o porco? Di-mo, por favor.

– Burro, burro...o porco é o porco e as ferrages som as ferrages. Tinhas que atar-lhe um cordelinho numha pata e com umha barusquinha na outra mao,vinhas polo caminho dizindo: *"cuche quino para aqui...cuche quino para ali"* e assi chegavas a casa de maravilha e o porquinho saltando de contento. Nunca mais te deixo ir à feira.

Chegou outra vez a feira e Marujinha co seu refaijo novo fa marchar para a feira.

– Velinhos, até logo, nom te queimes, nim te emborraches, que eu venho pronto.

– E logo hoje nom me deixas ir? Ti es moi boa, e eu quero-che moito... ti es a minha Marujinha e bem sabes que já me reformei, agora son listo.

E Marujinha voltou a dizir "si, vem prontinho", cumha perna aqui e outra alá.

– Nom me fagas esperar.

– Nom te preocupes, quedarás contenta. Que traio?

– Mira, com moito coidadinho, compras umha cazolinha de barro, nin grande nin pequena, que seja jeitosinha e vem pronto.

Marchou Velinhos e vem rápido. Chegou coas asas da cazola atadas cum cordel. Marujinha pensou morrer ao ver aquilo, pero Velinhos, todo cheo de razom, contestou-lhe...

– Eu digo que a tonta es ti, nom eu. Agora dis dumha maneira e dentro dum pouco doutra, ou queres-me negar que me mandaches traer o porco atado por umha pata e "*cuche quino aqui...*", entonces queres-me fazer tonto?

Bueno, por fim foi à feira Marujinha e despois de fazer-lhe a Velinhos todas as advertências possíveis para que tuvera coidado, foi à adega e botou o vinho a monte. Ao ver aquilo estava assustado e pensou " em quanto chegue Marujinha da feira mata-me" e entom já me vou matar eu agora mesmo. Colheu umha fouce e tirando-a ao alto dizia "como me caia na cachola, já quedo morto". Pero el mirava para arriba e quando lhe parecia que o pilhava, escapava e com isto estava quando voltou Marujinha.

– E ti que fas Velinhos?

Contou-lhe que passara, chorando, e dixo-lhe que queria morrer, pero Marujinha cumha cara de mulher boa, como lhe queria tanto a Velinhos perdoou-lhe todo e derom-se umha aperta prometendo os dous vivir felizes.

O DESTINO TRÁGICO DE RAFAEL

MARIA ELVIRA SOUTO

É o mais provável que a identidade deste indivíduo de trágico destino a que fazemos mençom no título do nosso trabalho seja por completo desconhecida para algumhas - ou até para muitas - das pessoas aqui presentes. Pensamos que será isso o mais provável visto Rafael ter nascido à vida literária há ainda relativamente pouco tempo e visto assim mesmo ser o seu lar – *Scórpio*, o último romance de Carvalho Calero – parte de um universo literário – o galego – nom demasiado conhecido além das fronteiras do próprio país. Este desconhecimento, que tomamos a liberdade de vos atribuir, fai com que nos sintamos obrigados a dizer aqui duas palavras a propósito do nosso herói, a propósito do espaço ficcional que ele habita e a propósito também de aquelas que som, ao nosso ver, as mais salientáveis características da obra.

HISTÓRIA E DISCURSO

Scórpio é, antes do que um romance histórico e antes do que umha biografia romanceada, a ficcionalizaçom das memórias juvenis de Carvalho Calero. A trajectória do seu protagonista, Rafael, cuja narraçom corre a cargo de um elevado número de vozes enunciadoras (34 ao todo), reproduz passo a passo – mas alterando-o em aspectos nem sempre acidentais – o curso das primeiras três décadas – de 1910 a 1938 – da vida do próprio Autor quem desenha cuidadosamente, a partir do relato desta trajectória singular, um período da nossa vida comum que haveria de revelar-se decisivo para o desenvolvimento ulterior da história do nacionalismo galego. Percurso

individual e percurso colectivo som neste romance planos solidários de umha mesma trama argumental, destinos paralelos que mutuamente se exigem e complementam até chegar a confundirem-se no desenlace catastrófico com que se pom fim ao relato.

Para a narraçom destes dous percursos – que arrancam com o nascimento de Rafael em 1910 e culminam com a sua morte prematura em plena guerra civil – o autor recorreu, segundo cremos, apesar da factura "realista" do discurso e talvez nom de todo conscientemente, a organizar o material narrativo sobre a estrutura ancestral dos relatos heróico-míticos: tópico da "criança expósita" (paternidade misteriosa e perda imediata de mai); augúrios zodiacais funestos (Rafael chega ao mundo sob o signo do Escorpiom); reconhecimento na infância dos seus excepcionais dons físicos e intelectuais que lhe garantem um lugar à parte no entramado familiar de adopçom (o enteado é identificado explicitamente como portador de auspícios e harmonia); abandono na adolescência do lugar em que se identifica (Ferrol) e realizaçom fora dele (em Santiago) das provas efébicas rituais (provas que se saldam com resultados ambíguos); regresso a casa na juventude e nova partida do território próprio para ingressar agora num espaço decididamente estranho (Salamanca) e repetiçom das provas (também estas nom de todo bem sucedidas); casamento com a companheira fiel e virginal dos primeiros anos e terceira tentativa de consumar o trânsito entre duas idades pola nova saída, esta sem regresso, do espaço da identidade e polo internamento no território perigoso da alteridade onde há de acometer os duros trabalhos das armas.

No curso de cada umha das etapas desta viagem sinuosa Rafael é acolitado por um ou vários companheiros (o mais destacado sem dúvida Sagitário, o amigo de infância e adolescência que empreende com ele, e culmina com êxito, o trânsito efébico de Compostela) e entra em relaçom com numerosas personagens femininas cuja funçom mais óbvia é iniciar o herói nos segredos da prática amorosa. Coerentemente com a estrutura subtextual que suporta o relato, estas figuras de mulher que enxameiam no texto podem ser agrupadas sem qualquer problema em dous conjuntos perfeitamente diferenciados que se correspondem com as duas imagens clássicas do feminino: a um lado a imagem benéfica e aprazível representada no espaço de Ferrol por Chéli (a esposa), em Santiago por Rosa e em Salamanca por Luzita; ao outro a figura inquietante da mulher obscura e perigosa que encarnam Eugénia (a primeira

em oficiar tam delicada liturgia), Merche, Helena, Amélia e finalmente Júlia (irmã de Eugénia), Cleópatra simbólica, esta Júlia, a quem corresponderá atrair Rafael ao seu mortal destino. Mençom à parte merece umha mulher estranha que o herói encontra em Madrid na última etapa da sua viagem e a quem significativamente os seus companheiros alcunham com o expressivo nome de Artemisa. A ela cabe tutelar durante um breve período de tempo o percurso de Rafael, evitando com a sua presença que este infrinja -como até aí tinha acontecido reiteradamente- a regra de castidade heróica. Porque é hora já de recordar que se Rafel vence brilhantemente nas três etapas da sua viagem iniciática quantas provas intelectuais e guerreiras lhe som propostas isso nom lhe impede de ceder imprudentemente umha e outra vez à tentaçom sensual, deste modo descobrindo, em contraste com a luminusidade do seu exterior solar, esse outro ser, íntimo e obscuro, "demasiado humano" (Fyre, 252), que se revela como a "fraqueza trágica" (R. Girard, 404) que, de acordo com a lógica da acçom, há de provocar a queda.

Digamos agora algo sobre a forma como se organiza o discurso na superfície do texto.

O relato divide-se em dous grandes apartados. O primeiro reserva-se à descriçom de um período temporal extenso: do dia em que nasce o herói ao momento em que deixa a sua terra por última vez (no ano de 1936), altura em que Chéli se prepara já para dar à luz a que será a única descendente da sua uniom conjugal. A segunda parte, que ocupa umha extensom discursiva similar à primeira, destina-se à descriçom da que será a etapa final da sua travessia: desde a chegada ao centro do território estranho (Madrid), pouco antes de começar a guerra civil, até ao momento em que, num hotel de Barcelona, é encontrado morto junto ao cadáver de Júlia (irmã e gémea simbólica, recordemos, da mulher que o iniciara onze anos antes no conhecimento do feminino de essência funesta).

Os sujeitos enunciadores som neste romance múltiplos, já o dixemos, e todos de tipo homodiegético porquanto todos intervenhem, de maneira mais ou menos directa, no processo dual que se narra através dos seus parlamentos. Há no entanto umha voz que se singulariza neste conjunto relativamente homogéneo. Trata-se de um narrador-personagem que o autor baptiza com o nome de Salgueiro (recorde-se que quem escreveu este livro tinha por nome Carvalho e recorde-se assim mesmo que o protagonista da história tem por

segundo apelido Pinheiro), figura esta, a de Salgueiro, a que se atribui – de forma propositadamente equívoca – a autoria do texto, instituindo-se deste modo como coordenador – coordenador ficcional – dos numerosos enunciados das outras personagens e, neste sentido, chefe do coro que canta as virtudes do herói, que se inquieta pola sua sorte e chora a sua desgraça.

Para quem nom tiver lido o romance diremos também que entre essas vozes nom ouvimos nunca a do protagonista da história, o qual significa que em nengum momento nos será permitido aceder directamente ao seu interior. Dele, de Rafael, sabemos somente o que as outras personagens sabem, o que elas pensam, o que elas intuem, nunca o que realmente se passa no íntimo que habita Scórpio. Claro que, com diferença aos actores do drama, ao leitor é dado ser testemunha nom apenas de alguns gestos isolados, muitas vezes contraditórios na aparência, mas de um conjunto de actos que, nom por fragmentado e incompleto, deixa de resultar perfeitamente coerente. Se cada enunciado particular nos faculta a percepçom de um aspecto que di respeito directamente à relaçom do eventual narrador com o protagonista, a soma de estes discursos e a lógica do processo que sem problemas deduzimos facilitam-nos a visom compreensiva de todo o bosque. Aliás, será bom nom esquecer que, mesmo quando é ele a tomar a iniciativa, mesmo quando assume aparentemente a responsabilidade dos seus actos, o sentido último da acçom do herói trágico sempre o ultrapassa. Nom é por conhecermos a sua eventual intencionalidade que compreenderemos melhor o seu significado (o significado da acçom e o significado do agente), senom que serám as consequências dos seus gestos, sejam ou nom premeditados, que nos proporcionarám os dados que ham de fazer possível essa compreensom visto no discurso trágico os sentidos serem veiculados nom pola "representaçom de homens" mas pola representaçom "da acçom" e visto ser "o agenciamento dos factos em sistema" o princípio que estrutura na base esta linguagem (Aristóteles).

> "...Portanto eles (os homens) nom actuam para representar caracteres, mas é através das suas acçons que se desenham os seus caracteres. De modo que os factos e a história som o objecto visado pola tragédia, e o objecto é o mais importante de todo.
>
> De resto, sem acçom nom haveria tragédia, enquanto que poderia havê-la sem caracteres" (*Poética*, Cap. 6, 20-24).

E se, como queria Malraux, a morte acaba por converter toda a vida num destino, nada mais fácil para quem gosta de prestar atençom aos pequenos pormenores do que imaginar qual o horizonte em que se inscrevem os movimentos, voluntários ou nom pouco importa, de Rafael (o seu sentido) e quais os pólos da contradiçom dramática em que se debate esta personagem de arcangélico nome nascida sob o signo funesto do Escorpiom.

A LINGUAGEM TRÁGICA DO RELATO

Feita esta breve introduçom tentaremos mostrar agora como este relato, que se articula, conforme já indicámos, sobre a estrutura mítica do herói, releva de umha visom trágica do humano atribuível em última análise às concepçons do próprio Carvalho Calero.

No plano mais imediato, e pondo de parte as dissemelhanças que inevitavelmente decorrem da disparidade genérica e epocal, nom nos será difícil reconhecer na narraçom alguns dos elementos que melhor caracterizam a estrutura actancial da tragédia clássica. Mencionamos já as numerosas vozes que, a modo de coro, se interrogam e inquietam sobre o destino do herói, mencionamos igualmente o papel que desempenha Salgueiro como portavoz, Chefe de Coro, destas inquietaçons colectivas. Digamos agora que a esta personagem corresponde assim mesmo responsabilizar-se pola funçom de Mensageiro porquanto é nele que o autor delega a palavra -via de regra- para nos informar de alguns acontecimentos decisivos que se passam fora do cenário, o mais importante, sem lugar a dúvidas, a morte do par protagonista Rafael / Júlia ou, vem ser o mesmo como mais adiante veremos, do par Scórpio / Cleo, morte acontecida em circunstâncias estranhas cuja notícia é ele a transmitir.

E se da história individual passarmos à história colectiva deparar-nos-emos outra vez com estes mesmos elementos constitutivos: o grupo coral que, dirigido por Salgueiro, expressa a sua preocupaçom inquieta pola sorte do herói manifesta também os seus temores sobre o curso fatal dos acontecimentos políticos que acabam por desembocar em guerra civil; o Mensageiro que nos dá a conhecer o desenlace catastrófico do processo do protagonista é

portador igualmente das graves notícias que anunciam o desastre iminente das forças fiéis à legalidade republicana; e se nalguma ocasiom vemos o coro fraccionar-se em dous semicoros contrapostos para exprimir opinions divergentes a propósito da conduta de Rafael, também quando se trata dos assuntos públicos assistimos a um similar desdobramento do grupo em dous partidos antagónicos, composiçom agonal que permite ao autor expor constrastadamente os argumentos que justificam a actuaçom de rebeldes e leais.

Mas nom é só na composiçom actancial que podemos associar este relato ao esquema da tragédia clássica. É na sintaxe da acçom e na perspectiva adoptada para focar o conflito que nos é dado estabelecer, ao que nos parece, os nexos mais interessantes.

Recordemos aqui que os passos deste herói cujas características mais sobressalientes som a excepcionalidade positiva dos seus atributos exteriores (físicos e intelectuais) e o mistério que o envolve desde o momento do nascimento, origem estes atributos e este mistério da singularidade que o grupo lhe reconhece, recordemos – dizíamos – que os seus passos se sucedem segundo umha lógica que escapa em parte – mas só em parte – ao seu controlo. Como assim mesmo acontece com Édipo (paradigma da figura trágica), logo adivinhamos que Rafael pertence a umha estirpe sobre a qual pesa umha antiga maldiçom (esse pai escuro a que se alude às vezes metaforicamente) e intuímos também que essa herdança há de determinar inevitavelmente, sejam quais forem as opçons do herói, o desenvolvimento e o desenlace da trama; como o do labdácida, o curso do seu destino é igualmente antecipado por presságios funestos (os augúrios zodiacais) que deixam pouca margem à surpresa; como o seu trágico modelo, também o nosso herói alberga em si umha contradiçom que nós – leitores/espectadores – identificamos sem esforço mas que eles – actores principais do drama – parecem empenhar-se imprudentemente em ignorar até ao último momento (o momento do reconhecimento) muito embora os indícios sejam abundantes e – para nós – inequívocos; e como o seu antecessor, também o protagonista deste romance acaba por encontrar o seu destino precisamente ali onde tinha buscado refúgio numa tentativa desesperada por escapar à sorte infausta que o persegue, equivalendo este seu último gesto ao movimento bem característico de inversom que antecede e torna mais inesperada a catástrofe final.

Ora, se admitirmos que é no trajecto do *ethos* ao *daimon* (Vernant e

Vidal-Naquet, I, 32), na distância que medeia entre a que, simplificando um pouco, poderíamos chamar coerçom interior e a coerçom exterior, que o sujeito trágico se constitui como tal e se aceitarmos que este se define nom por ser um modelo, como o fora o herói épico, mas por ser un enigma cujos dobres sentidos nunca chegam a ser decifrados por completo, na forma contraditória como o autor de Scórpio desenha o perfil do protagonista da sua história e na soluçom ambígua que escolhe para decidir o conflito teremos de reconhecer umha concepçom estética tributária daquela que alenta nos textos clássicos.

"Nom tomes o caminho da sétima porta", adverte a Etéocles o coro, e nós somos tentados, quando vemos Rafael ceder umha e outra vez à seduçom desse feminino nocturno que o arrasta fatalmente à catástrofe, de repetir a advertência, de recordar ao herói que os deuses nunca deixam de colaborar com aqueles em quem domina um desejo abrasador, que Zeus ajuda sempre os que, como ele, se empenham na sua própria perdiçom.

Do momento em que tomamos consciência da sua incapacidade para emancipar-se, porque dominado por esse ardente afám de que nos fala Ésquilo, da seduçom obscura a que o prende Eugénia pressentimos que os atractivos domésticos com que tenta atraí-lo a futura esposa irám esbater sem remédio, apesar dos esforços de Rafael, contra a indiferença de Scórpio, e sabemos entom que, chegado à encruzilhada em que deverá tomar a decisom definitiva, nada há que poda salvar o herói dessa maldiçom herdada que pesa sobre ele. A relaçom adúltera com Amélia, a mulher de quem o considera o mais brilhante dos seus discípulos, o encontro igualmente clandestino, na véspera das suas núpcias, com Merche, a que é já nessa altura mulher do melhor dos seus amigos, o sentido dúbio dos hinos de himeneu que entoam na igreja Sagitário e a própria Merche, som indícios suficientes a revelarem o duelo desigual em que se defrontam Rafael e Scórpio, sinais inconfundíveis que anunciam a vitória futura do destino a que está abocado. Já pode Rafael refugiar-se numha actividade intelectual intensa que o isola do mundo, já pode buscar amparo no ambiente familiar e protector que a esposa tece à sua volta antes da partida derradeira, já pode acolher-se em Madrid à sombra tutelar da metafórica Ártemis, guardiá zelosa da sua castidade, de nada ham de servir-lhe tantos subterfúgios. Essa liberdade que os deuses aparentam conceder-lhe nom será obstáculo que impida o fado de cumprir-se pois os acontecimentos obedecem a

umha lógica que não está no seu poder dirigir: a deflagraçom da contenda bélica, que o surpreende na terra estranha onde tam imprudentemente decidira internar-se, e a fragmentaçom do espaço, que lhe impide o regresso; a decisom de alistar-se no exército leal à república; o ascenso nas honras militares e o novo destino que daí decorre; o gesto precipitado com que finalmente tenta fugir à sua sorte, som os elos de umha corrente cuja concatenaçom nom lhe é dado a ele prever.

Quando o espaço se divide em dous territórios irreconciliáveis – que som dous tempos igualmente antagónicos (a um lado a ordem cívica anterior, ao outro a desordem que impera no além dessa fronteira que se tornou infranqueável; antes a paz do lar, agora os perigos da guerra; na Pátria, à sua espera, a mulher doméstica de conotaçons celestes, nesta regiom alheia o perigo da mulher adúltera que será causa imediata da sua perdiçom), quando isto acontece, desencadeia-se um processo irreversível. É verdade que por um momento o herói parece ser livre ainda de decidir o seu futuro apesar da guerra e apesar da partiçom do espaço que daí decorre, mas trata-se em realidade de umha percepçom enganosa. Em realidade Rafael apenas se pode eleger entre manter-se indiferente ao conflito ou intervir activamente em favor do governo republicano, em nengum caso existe no seu horizonte a possibilidade de regressar ao calor da lareira. E é bom nom nos iludirmos, nesta encruzilhada o herói nom tem alternativa. Deve escolher – e escolhe, claro – o caminho recto das armas que é ao mesmo tempo – logicamente – o mais perigoso dos caminhos pois que conduz inexoravelmente, dando isso sim um grande rodeio, ao lugar em que, sem sabê-lo nengum dos dous, está esperando Júlia.

A partir desse momento a sorte está já decidida, o encontro com Cleo tornou-se inevitável. E quando finalmente este se produz, o reconhecimento, duplo e recíproco, é imediato: Júlia/Cleo reconhece sem demora neste militar de ombros largos e rosto bronzeado que escoltam os seus companheiros de armas o poeta adolescente de Compostela com quem ela chegara a considerar-se comprometida, identifica logo aquele jovem inexperiente de que se separara onze anos antes ao descobrir o relacionamento amoroso que o ligava à sua irmã Eugénia. Mas no homem adulto que tem agora perante si reconhece também, simultaneamente – e isto é mui importante –, o ser destinado a auto-destruçom que adivinharam habitar nele os companheiros dos primeiros anos, aqueles camaradas que substituíram o arcangélico nome de Rafael que

lhe dera a família adoptiva pola alcunha, mais conforme à íntima condiçom do herói e mais fiel aos presságios oraculares, de Scórpio.

> "– Rafael Martinez Pinheiro, capitám de Cavalaria incorporado à Plana Maior.
>
> Umha vaga de fogo acendeu-me o rosto, e por um momento pareceu-me que as pernas se me dobravam e ia cair ao chão. Efectivamente, tinha face a mim Rafael Martinez Pinheiro, a quem vira por última vez havia onze anos, nom por certo vestido como agora, nem na companhia de militares... Só lhe faltou acrescentar "Scórpio" para retrotair-me aos anos dos meus estudos em Compostela, interrompidos precisamente por causa daquel moço.
> Desde logo, estava mui mudado. Alargara de ombros e de rosto, e este aparecia fortemente bronzeado polo sol... O rapaz delgado que compunha versos, convertera-se num fornido guerreiro que fora ascendido polo valor demonstrado face ao inimigo em Pozoblanco e Santa Maria de la Cabeza, como eu logo havia de saber." (325)

E dizemos que o reconhecimento é recíproco nom porque nos seja dado em momento tam decisivo assomar-nos ao interior de Rafael, senom porque a própria Júlia fai explícito, é o seu gesto que o denuncia, qual o sentido da reaçom exterior que a visom da mulher provoca nele:

> "Apesar da capacidade de Scórpio para manter a compostura e o sossego em qualquer situaçom... esta vez vim-no palidecer até ficar branco como um morto. Estava, naturalmente, tam longe de pensar que ia tropeçar-me em Úbeda, que ia ser eu a mulher do Chefe de Estado Maior do Corpo de Exército a cuja Plana Maior acabava de incorporar-se, que nom pudo conter a impressom que a minha vista lhe produziu até o ponto de evitar que por um instante se lhe paralissase o coraçom, e o sangue se retirasse do seu rosto... El tamém me reconheceu imediatamente" (325-326)

Recordemos que a Édipo os deuses avisaram lealmente de o fado lhe ter reservado o papel de parricida e de esposo da própria mai e lembremos que esse aviso é precisamente a causa que o determina a tomar umha decisom – na aparência livre – de consequências desastrosas. Porque o herói trágico decide e actua conforme aos seus desejos enquanto eles, os deuses, se limitam a observar os acontecimentos, esperando – pacientes – que se produza o deslize. E é nessa altura, só nessa altura, que castigam o crime a que aquele estava predestinado (Kott, 163). Assim também Rafael, advertido ao nascer da sorte a que se lhe destinava, escolhe – também livremente – o caminho da lealdade e da ascese guerreira que, crê ele, há de salvá-lo da tentaçom auto-destrutiva de Scórpio mas, do mesmo modo que na de Édipo, na sua eleiçom aninha a catástrofe que se pretende eludir.

Ao re-encontrar esta mulher tantos anos ausente da sua vida e descobrir o perigo de que ela é portadora, Rafael, supomos que atemorizado, opta por dar umha soluçom ao conflito que a primeira vista parece bastante sensata: abandonar o espaço onde ela é reconhecida como senhora indiscutível.

Para entender até que ponto e com que sentido este espaço se representa como o lugar de umha ocorrência epifánica, convém talvez que recordemos aqui a que é sem dúvida umha das cenas mais significativas do relato: aquela em se nos mostra Júlia, como se de umha divindade agrária emergindo no meio de um coro de sátiros se tratasse, rodeada por um grupo de militares que ela vai apresando nos fios da rede que tece com o rítmico, cadencioso, movimento das suas pernas:

> "todo aquel rodopio das pernas de Júlia, aquela bailada de finíssima melodia visual que se desnvolvia perante os nossos olhos, tinha-nos encadeados os olhos a todos. (341)

e convém também que ouçamos a voz de Flores (um dos militares do séquito) interrogando-se sobre o sentido desta inesperada exibiçom de artes femininas:

> "Mas essa epifania, que parecia surpender à própria deusa aparecida, a quem se dirigia, surgida espontânea ou estudadamente? Ao home em geral, aos homes que estávamos ali, um de nós em particular? E neste último caso, a qual?" (p.343)

E é nesse preciso instante que Rafael, por adivinhar sem dúvida o perigo que o aceja, "pondo-se em pé, dizendo 'Boa noite' e iniciando a retirada" (p. 343), rompe o sortilégio e decide solicitar o traslado a Barcelona, um dos principais cenários da guerra neste ano de 1938.

Sobre as circunstâncias em que se produz o novo encontro de Cleo e Scórpio pouco nos é dado saber. Salgueiro, o narrador que nos informa da chegada de Rafael à cidade bombardeada pola aviaçom franquista e do achado dos dous cadáveres no quarto do hotel que este ocupava, apenas se consegue averiguar alguns dados nom de todo irrelevantes: Júlia teria entrado no refúgio onde o herói se ocultava duas horas antes do bombardeamento e quando os dous corpos foram descobertos nom se advertirom neles sinais de desordem exterior que pudessem indiciar qualquer tentativa apressurada de escapar ao desastre.

Se, como Cleópatra e Marco António, Júlia e Rafael escolherom voluntariamente morrer juntos ou se a morte os surpreendeu sem eles a terem buscado, nunca o poderemos saber. Mas o que sim sabemos, e isso basta ao nosso propósito, é que a peripécia final do drama, o gesto derradeiro com que o herói pretende inverter a dinâmica do processo, longe de afastar o perigo precipita a catástrofe. E sabemos também que na sua terra, nessa Tebas simbólica de que foi expulso e impedido de regressar, florece já o fruto da sua semente, fruto dobre como dobre é a sua trágica condiçom: na luz da legalidade conjugal a filha chamada a perpetuar a linhagem de Rafael, na noite do segredo a filha nascida da sua uniom com Merche, herdeira da estirpe obscura de Scórpio.

NOTA FINAL

Pouco queda já por dizer nesta altura. Quem conhecer a nossa história mais recente poderá identificar sem dificuldade o cenário e os actores do drama que aqui se representa. O lugar onde triunfa a rivalidade perversa entre irmãos, a cidade que desterra como *pharmakós* pestilente os mais ilustres dos seus filhos, a pátria sobre a qual pesa umha maldiçom ancestral que lhe tolhe a liberdade, tinha para Carvalho Calero o nome bem concreto de Galiza. Os

habitantes desta Tebas culpável e fragmentada onde a luita fratricída de Etéocles e Polinice abre as portas ao governo tirânico de Creonte nom eram também, para ele, ficçons literárias sem correspondência empírica, eram, bem ao contrário, os protagonistas reais da história dolorosa e infeliz desse movimento patriótico cuja primeira expressom nacionalista se extinguiu com o fim da II República Espanhola e a ditadura militar subsequente. A sua prole, herdeira ambígua de um conflito de origens remotas, perpetua ainda hoje, irresponsavelmente, o confronto entre irmãos que há de conduzi-la à catástrofe, incapaz como revelou ser de harmonizar no seu seio as virtudes serenas de Rafael e os afans ardentes de Scórpio.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRADOS, Francisco Rodriguez, *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los origenes Griegos del Teatro*, Barcelona, ed. Planeta, 1972.

AELION, Rachel, *Quelques grandes mythes héroiques dans l´oeuvre d´Euripide*, Paris, Societé d´Édition "Les Belles Lettres", 1986.

CARVALHO CALERO, Ricardo, *Scórpio*, Barcelona, Ed. Sotelo Branco, 1987.

FRYE, Northrop, *Anatomie de la Critique*, Paris, Ed. gallimard, Bibliothèque de Sciences Humaines, 1969.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

KOTT, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona, Seix Barral, Ed., 1969.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Madrid, Ed. Taurus, I, 1987, II, 1989.

A LITERATURA PORTUGUESA A LER NA GALIZA

ANTÓNIO GIL HERNÁNDEZ

0. INTRODUÇÃO. A GALIZA E A LUSOFONIA

Achamo-nos, tanto na Espanha quanto em Portugal, no último período de preparação à reforma educativa e, apesar de as condições sociais e políticas não serem de todo favoráveis ao modelo educacional desejável, cumpre reconhecermos, contudo, a importância do processo, também para a progressiva construção da Europa e, portanto, da Galiza no quadro peninsular.

Como se indica em documentos da reforma (MEC 1987:7) e como, aliás, bem se conhece, a educação não é mais do que a formalização das tradições prevalecentes ou talvez a criação formal de novas tradições, em todo o caso nacionalizadoras de uma Comunidade integrada por divergentes grupos sociais. Assim, quase oficialmente declara-se:

"En todos los tiempos y en todas las sociedades conocidas los seres humanos educan a sus hijos transmitiéndoles un lenguaje, unos instrumentos, unas habilidades y, en definitiva, una cultura. Es *la tradición, la continuidad social y cultural*, la que de esa manera se asegura" (o italico é meu).

Mas, imediatamente, acrescenta-se:

"Pero la educación puede ser también un instrumento de transformación social".

Nestes supostos, o processo educacional na Galiza apresenta dimensões diferenciadas a respeito do aplicável geralmente à Espanha, como acontece aos correspondentes catalão (da Catalunha, do País Valenciano e Ilhas Baleares) e basco (de Euskadi e Nafarroa), justamente por os cidadãos espanhóis poderem

empregar nestas *Comunidades autonómicas* outra lingua "también oficial" diversa da castelhana, que é nacional e oficial no Estado. Até ao momento tal possibilidade quer esteve negada, quer acha-se capitidiminuida mesmo nos âmbitos do Ensino, que são os actualmente menos desnormalizados.

Mas, se a reforma educacional alcançar a ser democrática e decente, as Comunidades linguísticas não castelhanas consolidar-se-ão. É por isso que, apesar das muitas e graves dúvidas de que assim possa acontecer, cabe supormos nas circunstâncias presentes que a reforma de facto inicia o caminho para a convivência suficiente das diversas Comunidades Históricas e diferenciadamente Culturais, que são os Países Catalans, Euskal Herria e Galiza. É desta que se interessa a minha comunicação ao Congresso.

0.1. A GALEGUIDADE, MATRIZ DA LUSOFONIA

O Prof. Silvio Elia acabava a sua documentada e precisa comunicação ao *I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza*[1] (Ourense, 1984), intitulada "O galego-português, matriz do mundo linguístico lusobrasileiro", com esta valorização poética, quer dizer, lírica e criadora:

"É dessa alma galega que derramou sobre a Península Ibérica os mais amorosos e aliciantes versos da lírica medieval, que povoou de sonhos e proezas a abençoada faixa atlântica do território hispânico, que estruturou em forma harmoniosa e culta um dos idiomas românticos mais pujantes de virtualidades e realizações, que somos os privilegiados continuadores nas terras novas e renovadoras do continente americano. Faz jus, portanto esse fecundo idioma galego-português ao título de matriz do mundo lingüístico lusobrasileiro" (*Actas LG-P, I*, p. 194).

---

1 Agem na Galiza as entidades não governamentais, de carácter cultural, seguintes: Irmandades da Fala, que com outras associações promove a *Fundação europeia 'Viqueira'*, a Associação de Amizade Galiza-Portugal, a Associação Sociopedagogica Galicoportuguesa, e a Associaçom Galega da Língua , que é a organizadora dos Congressos Internacionais da Língua Galego-Portuguesa na Galiza. Todas sustentam, com matizes que o idioma galego se acha integrado na língua portuguesa.
Há mais organizações"integracionistas", de caracter local, de que não podemos ocupar-nos aqui.

Cumpre estendermos a ideia do Professor brasileiro e dizer, com verdade, que a matriz da Lusofonia é o idioma galego, "saber linguístico transmissível' que, "além de fundamentar e 'reflectir' a cultura não-linguística [...] é *per se* cultura" (E. Coseriu 1973:60), ainda hoje em que se acha gravemente agredido no seu território, parcialmente sob a administração espanhola, e desde fora, por um pseudouniversalismo anglófono que tenta fagocitar tudo.

Aquela ideia, nocional e activadora, de a galeguidade ser manancial da Lusofonia crescente foi com muita intensidade acarinhada pelos velhos galeguistas assim como por todos aqueles Notáveis portugueses não ignaros da História. Dentre as abundantes, quereria salientar a delicada, quase amorosa testemunha do saudoso Prof. Rodrigues Lapa, coimbrão mas galego, como gostava lembrar:

"A Galiza é para nós portugueses, a velha irmã esquecida, que se conhece por ser parecida connosco, mas a quem se não dá, afora uma ou outra alusão de poetas, a importância que merece. Sucede que essa irmã, da herança comum, guardou religiosamente o pecúlio mais antigo, tesouro esse que devemos conhecer, se quisermos interpretar bem Portugal" (1975, 1979:27).

O.2. A LUSOFONIA, ENFORÇAMENTO DA GALEGUIDADE

Num outro artigo (1977.1979:95-96) o mesmo distinto Professor lembrava (permita-se a extensa citação):

"Por laços que a História conhece e alguns parecem ignorar, estamos neste momento [*1977, na "transición democrática" espanhola*] indissoluvelmente ligados e empenhados numa obra comum. Mais ainda: dado o tipo de relações entre os dois idiomas, com vantagem para o português, é natural que sejamos parte fundamental no processo. Por isso mesmo é que, entre os galegos , homens como Ramón Villar Ponte, Alvaro de las Casas e, mais recentemente, José-Martinho Montero Santalla, advogaram a ingerência de técnicos portugueses e até brasileiros na questão linguística galega, que assim ganharia em ser resolvida num senso de família, segundo a expressão feliz de Otero Pedrayo. Portugal representa, segundo a luminosa observação de Murguia, a imagem viva da pátria sonhada: é pois de uma perspectiva portuguesa que

cumpre encarar a recuperação literária do idioma de além-Minho e a sua promoção a língua de cultura".

O saudoso Prof. Carvalho Calero não sustentava uma concepção diferente. Num artigo jornalístico, que intitulara "Nom estamos sós", dirigia-se à massa dos galegoutentes:

"O galego nom é um fenómeno isolado no mundo idiomático. Como o flamengo está coordenado com o holandês, como o Valom está coordenado com o francês – de jeito que nas antologias andam a par os poetas belgas com os seus vizinhos do norte e do sul, apesar das modalidades peculiares das falas distantes –, devemos aspirar a que os poetas galegos vistam um indumento ortográfico e, em certa medida, léxico, que facilite a sua comparência no âmbito do que foi – e é – domínio linguístico comum" (1978,1981:80-81).

Era a sua opinião reiteradamente razoada tanto nos *Problemas da Língua Galega* (1981), quanto *Da fala e da escrita* (1983) como em *Letras Galegas* (1984).

Mas é nestes últimos anos que explicitamente se está a configurar o conceito e prática da Lusofonia. Celebrou-se na Casa do Brasil, de Madrid, promovido por Associações Culturais não governamentais da Galiza e organizado pela Fundação Europeia 'Viqueira', um *I Encontro Internacional da Lusofonia*, a que acudiram prestigiosos professores de todos os Países Lusófonos. Este convívio não pode desligar-se dos esforços, ainda insuficientes, por conseguir um *Acordo Ortográfico*, que unifique as diversidades gráficas da Língua Comum e, sobretudo, que estenda o discurso da unidade e da colaboração, em qualquer caso necessária para sobrevivência da Comunidade Transcontinental Lusófona.

Dentre as "conclusões" daquele *Encontro* permita-se-me transcrever a seguinte:

"A construção da Lusofonia não é só uma questão linguística; mais do que isso, exige a consideração de dados sociais, políticos, culturais e ideológicos.

"O espaço da Lusofonia é um espaço linguístico de diálogo intercultural; o conceito enquanto tal está ainda em construção.

"Deve definir-se quanto antes uma política lusofona em defesa da língua que é oficial ou cooficial na Galiza, Portugal, Brasil e Cinco Países Africanos Lusofonos: Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e

Príncipe.

"Língua também utilizada em organismos internacionais como a CEE, OEA, OUA, ICO da ONU, Unesco e relações ACP-CEE" (1988:169).

Vale a pena completar as ideias aqui esboçadas com trabalhos da Profª da Rocha Valente, dos Profes. Pinto Bull e Lindeza Diogo e do Dr. J. L. Fontenla, inclusos em *TOE* 1988-1989, de que se dão conta na Bibliografia.

1. O QUADRO CONSTITUCIONAL ESPANHOL

Convém precisarmos, antes de mais nada, que o actual quadro constitucional espanhol não impede aquela velha aspiração que o Prof. Rodrigues Lapa exprimia na sua conferencia "A política do idioma e as Universidades", lá no ano 1933:

"Em primeiro lugar, há necessidade de fazer da futura capital da Galiza, que será certamente S. Tiago de Compostela, um foco activo de cultura portuguesa[...]. A expansão desejada da lingua e da cultura [...] deverá ser antes de qualquer coisa de permanente e metódico, uma como que sucursal do espírito português, que tenha meios de levar a sua acção através de toda a Galiza" (1933, 1983:64).

Se estimamos que "espírito português" seja talvez equivalente a *Lusofonia*, o texto é de plena actualidade por evidenciar um projecto e uma virtude actuais e não desconformes com a Legalidade fundamental da Espanha.

1.1. O GALEGO-PORTUGUÊS, TAMBÉM OFICIAL: CONSEQUÊNCIAS

É bem conhecido que a Espanha, depois da "transición a la democracia" (1975-198...), se tem configurado como "Estado social y democrático de Derecho" (*Constitución española* [1978], art. 1º) em que "se reconoce y garantiza el derecho a la autonomia de las nacionalidades y regiones que [o] integram" (C.E., art. 2º).

Uma delas é a Galiza, segundo se exprime no art. 1º do *Estatuto de Autonomía para Galicia* (1980):

"Galicia, nacionalidad histórica, se constituye en Comunidad Autónoma para acceder a su autogobierno, de conformidad con la Constitución Española y con el presente Estatuto, que es su norma institucional básica".

1.1.1. LEGISLAÇÃO FUNDAMENTAL

É em virtude dessa legalidade fundamental, *C.E.* e *E.A.G.*, que o *modelo dos usos linguísticos* fica desenhado suficientemente para o território da Comunidade Autonómica, quer a respeito da oficialidade do idioma galego (*C.E.* art. 3º. 2 e *E.A.G.* art. 5º), quer a respeito do ensino e promoção cultural (*C.E.* arts. 148º. 1.14ª -17ª e *E.A.G.* arts. 27º.19, 20, 26 e 31 e 32).

Relativamente à lingua e portanto à cultura expressa nessa língua, o *modelo* resume-se em dous princípios básicos:

1º. a língua castelhana [sic] declara-se implicitamente nacional e explicitamente oficial do Estado; daí que se preceitue que "todos los españoles tienen el deber de conocerla"(*C.E.* art. 3º.1) e que, pela sua parte, o Estado assuma como própria a 'defesa e ilustração' da língua castelhana ou espanhola;

2º. a língua galega [sic], supondo-a não nacional da Espanha, fica declarada 'também oficial na Comunidade Autónoma' (*C.E.* art. 3º.2 e *E.A.G.* art 5º.2 e 3).

Tocante ao tema do nosso interesse, em nenhum momento se ditamina a "necessidade" de impedir que o idioma galego seja linguisticamente português; porém, implicadamente, parece exprimir-se essa "necessidade" quando no texto constitucional se estabelece, não sem ambiguidade, que "las demás lenguas" são "españolas" (entende-se: do ponto de vista administrativo), enquanto se declara a sua oficialidade na parte correspondente do território espanhol.

Em conclusão e apesar de tudo, nenhum preceito constitucional impede que o idioma galego seja estimado como língua portuguesa e, consequentemente, que assim actue nos territórios do Estado espanhol nos

quais a sua existência (ainda) é reconhecida: "Galicia", a "Galicia exterior" (franjas das Asturias, da província de León e de Zamora) e, por extensão, a comarca de Olivença (Badajoz).

Não obstante, a delimitação administrativa é expressamente transladada à definição linguística de modo a evitar que o idioma galego seja língua portuguesa; antes, promovendo-o, cativamente nos usos institucionais, mas activamente na forma gráfica, à condição de *lingua de seu*. A consequência imediata é que se declare alheio ao galego todo o lusófono, embora também se proclame retoricamente a irmandade estreita de "ámbalas dúas linguas", galega e portuguesa. O resultado é, como cabia inferir, o isolamento da Comunidade galegófona a respeito da Lusofonia e, correlativamente, a sua progressiva e intensa permeabilização a respeito da hispanofonia.

1.1.2.LEGISLAÇÃO ESCOLAR

Na realidade, é nos âmbitos da educação que até ao momento os Poderes Legislativos e Executivos, de Madrid e de Santiago de Compostela, vêm *normalizando* a denominada "lingua propia": de facto, estão a regulamentar-se pormenorizadamente as condições de uso possível no ensino com o intuito, nem sempre declarado, de que a introdução de "las demás lenguas españolas" na esfera da oficialidade não disturbe a preeminência da lingua nacional, o castelhano. Pondo de parte a legislação já promulgada nos tempos do anterior Chefe de Estado e ainda vigente (a "Ley 14/1970, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa", de 4 de Agosto [vários artigos], assim como o "Decreto 1433/1975, de incorporación de las lenguas nativas a los programas de Educación General Básica y Educación Preescolar", de 30 de Maio), enumero *cronologicamente* as principais normas da época democrática, tanto as estatais estritas quanto as autonómicas, vigentes hoje:

— "Real Decreto 1981/1979, de 20 de Julio, por el que se regula la incorporación de la lengua Gallega al sistema educativo en Galicia"[*BOE* de 21 de Agosto de 1979], que derivou numa abundante sequela de prescrições atinentes à organização de Subcomissões dependentes da Comissão Mista

(MEC de Madrid-"Xunta de Galicia"), que por sua vez verificassem o estabelecido neste "Decreto" e na correlativa"Orden de 1 de agosto de 1979 de desarrollo del real Decreto 1981/1979, de 20 de julio, por el que se regula la incorporación etc.".

Não se estabelecem senão as normas mínimas porque, como se diz no "Preambulo",

"el presente Decreto tiene por objeto iniciar el camino para la incorporación de la lengua y Cultura Gallegas al sistema educativo de Galicia durante la actual situación transitoria hasta la promulgación del Estatuto".

Nada obstaria que por *Cultura Galega* se entendesse tanto a administrativamente espanhola, quanto, no nivel da sobredeterminação requerida pela condição transcontinental da Língua [galego] portuguesa, aquela que une todos os países lusófonos, como, por outra parte, acontece com a Francofonia ou a Hispanofonia. Assim se podia ter começado a organizar a programação da Língua e Literatura Galegas; mas não se fez. Antes seguiu-se uma linha restrita e mesmo antilusófona, como imediatamente se pode comprovar.

— A raiz deste e doutros Decretos "de bilinguismo" (catalão, basco, maiorquino, etc.), o então Ministro de Educação, Mayor Zaragoza, actual Secretario da UNESCO, dita a "Orden de 5 de Abril de 1982 por la que se crea un grupo de trabajo para la mejora de la enseñanza de las lenguas españolas". Nela estabelece-se:

"Será finalidad del grupo de trabajo la realización de estudios pertinentes a fin de ofrecer al Ministerio de Educación y Ciencia un conjunto de recomendaciones que puedan ser tenidas en cuenta para mejorar la enseñanza de las lenguas españolas en los distintos niveles de enseñanza".

"Tales recomendaciones estarán basadas en criterios pedagógicos, teniendo como normas de referencia tanto los preceptos constitucionales y de los Estatutos autonómicos como los intereses del alumno-- a la vez ciudadano español y miembro de su propria comunidad-- y las exigencias de su adecuado desarrollo psicosocial y educacional".

Decerto, "mejora" não significa desde a perspectiva do castelhano o mesmo que desde a perspectiva de "las leguas españolas"; daí as confusas exigências que se advertem na redacção do texto legal: as recomendações têm de basear-se em critérios pedagógicos, mas a teor da legalidade fundamental do

Estado, que sanciona o *bilinguismo unilateral* dos cidadãos espanhois, culturalmente não castelhanófonos.

O "grupo de trabajo" emitiu nesse mesmo ano 1982 um "Informe sobre la Enseñanza de las lenguas españolas y bilingüismo", que se cinge a fazer recomendações, genéricas e não tão genéricas, ao longo de dez páginas do folheto ulteriormente editado *ad hoc* pelo MEC (pp. 9-19); salientamos, dentre elas, as seguintes:

a. 'promover um grande acordo nacional de política idiomática' (p. 11);
b. 'nos territórios bilingues, o ensino da cultura própria tem de integrar-se no da cultura total [sic] da Espanha, à qual pertencem, enriquecendo-a' (p. 13);
c. 'tem de evitar-se a duplicação de ensinamentos gramaticais ou de informação linguística geral que possam ser comuns às duas línguas' (p. 15);
d. 'encomendar a um pequeno grupo de professores das diferentes línguas espanholas a elaboração de uma metodologia pormenorizada de ensino prático do idioma, que seja aplicável por igual a ditas línguas' (p. 16);
e. 'recomenda-se o controle do ensino idiomático em todos os níveis educacionais possua um carácter absolutamente técnico, desligado do administrativo' (p. 16);
f. 'o bilinguismo há de conduzir ao melhor entendimento e ao respeito dos costumes, tradições e, em geral, de todas as manifestações culturais de quantos vivem num mesmo território, com perfeita ôsmose entre elas' (p. 18).

— "Decreto 81/1982, de 29 de abril, por el que se regula la enseñanza de la Lengua Gallega en los niveles de Esducación Preescolar, Educación General Básica, Bachillerato y Formación Professional" (*D.O.G.* do 14 de Maio).

Como se explica no "preámbulo", dita "las normas necesarias con el fin de no dilatar el proceso de incorporación de la lengua y Cultura Gallegas" a todos os niveis do Ensino com "un mayor grado de implantación, en extensión y profundidad".

Porém, tornaram-se de facto regressivas as normas ditadas ao abrigo deste segundo Decreto "de bilinguismo" a respeito das ditadas em virtude do primeiro; é a teor de aquelas que a programação de Literatura, provisoriamente galaico-portuguesa e mesmo brasileira, fica reduzida, no terceiro curso de B.U.P., à estritamente galega, segundo abaixo amostramos.

— É nesse mesmo ano 1982, na reunião do Conselho da "Xunta" celebrado o 17 de Novembro, que se aprova o "Decreto 173/1982 [...] sobre normativización de la lengua gallega", embora se promulgue cinco meses depois, o 20 de Abril de 1983. No "preámbulo" justifica-se esta nova disposição:

"[...] la entrada en vigor del Estatuto de Autonomia vino a abrir una nueva etapa histórica al establecer en su artículo quinto que 'la lengua propia de Galicia es el gallego', que tiene también carácter oficial en Galicia. Las derivaciones inmediatas que este hecho tiene en relación con las necessidades de la Administración Autónoma y muy principalmente con la Enseñanza, le dan una urgencia imperativa a la normativización oficial de la lengua".

Cumpre advertirmos que no articulado nem propriamente se oficializa nenhuma "normativización", nem sequer se estabelece uma *orthographia* ou criterio de 'recta escrita', mas apenas uma "norma básica *para la unidad* ortográfica [*estrita*] y morfológica de la Lengua Gallega" (art. 1º.; o italico é meu). Porém, a explícita intencionalidade do legislador é só procurar a unidade interna das falas galegas, excluindo qualquer convergência gráfica do idioma galego com a língua portuguesa. As possibilidades iniciais vão fechando-se mais cada vez: a Galiza, exclusivamente "Galicia", fica encerrada cultural e linguisticamente na Espanha.

— No "preâmbulo" da "Ley 3/1983, de 15 de junio, de Normalización linguística", publicada no *D.O.G.* do 14 de Julho, o legislador expõe as consequências do "proceso histórico centralista" para a Galiza:

"anular la posibilidad de constituir instituciones e impedir el desarrollo de nuestra [*sic*] cultura genuina cuando la imprenta iba a promover el gran despegue de las culturas modernas".

Observe-se o *discurso real*, embora "oculto", em que se acha inscrito o texto, cujos pontos fulcrais assinalamos:

a. Pressupõe-se que a Comunidade Cultural galega é simplesmente *objecto* da história que, aliás, está a ser manuseada pelo "centralismo", quer dizer, pela Comunidade Cultural castelhanófona, organizada em Estado.

Destarte, legitima-se, como não cabia menos aguardar, que os *sujeitos* da história sejam aqueles mesmos Notáveis do "centralismo" espanhol que supostamente *mudaram de atitude* de modo a já 'não anular a possibilidade quer de constituirem instituições próprias da Galiza, quer de permitirem o desenvolvimento da cultura genuinamente galega'; em todo o caso, será sempre possibilidade vigiada e subsidiária das "possibilidades" espanholas;

b. Aliás, oculta-se o facto de a institucionalização estar fundamentalmente ligada à normalização a teor do que António de Lebrixa, o primeiro gramático da língua castelhana, na sequência dos saberes humanísticos, exprimira com tino ao reconhecer que "siempre la lengua fue compañera del imperio".

Assim se legitima portanto não apenas a institucionalização "regionalista" da Cultura galega, mas também a procurada *solução de continuidade* tanto a estreitamente linguística, quanto a mais extensamente sociocultural com o mundo lusófono.

Seja como for, o poder legislativo "regional" sustenta que

"La presente Ley, de acuerdo con lo establecido en el articulo 3 de la Constitución y en el 5 del Estatuto de Autonomía garantiza la igualdad del gallego y del castellano como lenguas oficiales y asegura la normalización del gallego como lengua propia de nuestro [sic] pueblo".

A Lei abrange os seguintes "Títulos": I/ "De los derechos lingüísticos en Galicia" (art. 1º a 3º); II/ "Del uso oficial del gallego" (arts. 4º a 11º, onde na realidade se trata do uso oficial de castelhano e galego); III/ "Del uso del gallego en la enseñanza" (arts. 12º a 17º); IV/ "Del uso de gallego en los medios de comunicación" (arts. 18º a 20º); V/ "Del gallego exterior" (art. 21º); VI/ "De la administración autónoma y la función normalizadora" (arts. 22º a 25º). Há uma "Disposición adicional", relativa ao criterio de autoridade em materia de correcção idiomática, e uma "Disposición final".

O art. 14º § 1 do "Título III" pode tomar-se como exponente dos objectivos "normalizadores" a verificar pelas instituições espanholas, de modo a compendiá-los na sua formulação:

"La lengua gallega es materia de estudio obligatorio en todos los

niveles educativos no universitarios.

"Se garantizará el uso efectivo de este derecho en todos los centros públicos y privados".

Cumpriria estender-se em considerações, de que salientamos resumidamente estas duas:

1ª. O estudo do galego só pode ser *individualmente* objecto de direito (veja-se o § 11.1 deste trabalho), embora tenha de figurar obrigadamente na *programação oficial* em todo o currículo educativo. Tal estimação concorda com a interpretação autêntica da legalidade fundamental segundo a estabeleceu o Tribunal Constitucional nas sentenças 82, 83 e 84 do ano 1986, relativas aos recursos 169/1983, 517/1983 e 678/1983, de inconstitucionalidade, respectivamente, das Leis 10/1982, de 24 de Novembro, do Parlamento basco, "Básica de Normalización del Uso del Euskera", 7/1983, de 18 deAbril, do Parlamento de Catalunha, "de normalización lingüística", e 3/1983, de 15 de Junho, do Parlamento galego, "de normalización lingüística", segundo a qual

"En directa conexión con el carácter del castellano como lengua oficial comum del Estado español en su conjunto, está la obligación que tienen todos los españoles de conocerlo, que lo distingue de las otras lenguas españolas que con él son cooficiales en las respectivas Comunidades Autónomas, pero respecto a las cuales no se prescribe constitucionalmente tal obligación" ("Fundamento juridico tercero" da sentença 82/1986).

2ª. Parece supor-se, embora em nenhum preceito legal se estabeleça de modo explícito, que são as instituições académicas espanholas as exclusivamente legitimadas para definirem que tenha de entender-se por língua galega, a estudar nos centros educativos, e, a maior abundamento, como tenha de correctamente se grafar, aos efeitos administrativos.

Desta concepção há de inferir-se que são também as instituições espanholas as únicas legitimadas para derimir entre a galeguidade e a não galeguidade tanto da Literatura quanto, em geral, de todos os produtos culturais apropriados à Galiza.

— Seguiram-se outras disposições legais que desenvolvem a citada Lei 3/1983; sucessivamente:

a. o "Decreto 135/1983, de 8 de setiembre,por el que se desarrolla, para la enseñanza, la Ley 3/1983, de Normalización Lingüística", cujos arts.

7º,8º (tem unicamente oito artigos) e "Disposición transitoria" ordenam as condições em que se eximirá "del estudio obligatorio de la Lengua y Literatura gallegas" durante o ensino não universitário;

b. a "Orden de 23 de setiembre de 1983, por la que se desarrolla el Decreto 135/ 1983, de la Xunta [*sic*] de Galicia, sobre aplicación de la Ley de Normalización Lingüística a la enseñanza", que desenvolve exclusivamente os citados arts. 7º e 8º sobre a isenção de escolaridade;

c. a "Orden de 1 de marzo de 1988 por la que se desarrolla el Decreto 135/1983, de 8 de setiembre, sobre aplicación de la Ley 3/1983, de 15 de junio, de Normalización Lingüística", que substituiu uma anterior, de 31 de Julho de 1987, impugnada pelo Governo de Madrid, e em que, numa e na outra, se tomam "una serie de medidas para conseguir u*n nivel equiparable del dominio de las dos lenguas oficiales en Galicia* por parte de toda su población", segundo adianta o "Preámbulo" (o italico é meu);

d. o "Decreto 253/1990, de 18 de abril, sobre exención de la materia de lengua gallega en la enseñanza básica y media", que reforma aquele Decreto 135/1983 para "unificar y concretar criterios en torno a esta cuestión", mas que de facto amplia tanto o tempo quanto os motivos de isenção.

1.2. OS CONVÊNIOS HISPANO-LUSOS E HISPANO-BRASILEIROS

Podíamos ter concluido o apartado precedente constatando os factos seguintes:

a. o facto de a legalidade fundamental espanhola e as correlativas instituições públicas se acharem formalmente indefinidas a respeito da ortografia que convier adequadamente ao idioma galego e, por consequência, a respeito da virtual integração cultural da Galiza na Lusofonia;

b. mas também o facto de a normalização cultural da Galiza espanhola estar sobredeterminada pelo processo de unificação nacional que desde há dous séculos se vem efectivando na Espanha com intensidade progrediente.

Daí que, se, por um lado, nenhum impedimento legal havia para

normalizar uma Galiza culturalmente lusófona, por outro, desde há cinco séculos está a incidir desigualmente no labor cultural galego o discurso dominante da *forte centralização nacional* tanto linguística, quanto política e cultural.

Nestas condições, cabe a Galiza *ser ajudada* pelos integrantes da Comunidade Lusófona, que, sem ingerirem nas questões estritamente políticas ou nacionais da Espanha, agissem na "questão linguística", como propunha o prof. Rodrigues Lapa na citação que inicia o §0.2 deste trabalho. De facto, existem instrumentos jurídicos internacionais que tornariam possível essa *ajuda*. Noticiamos sumariamente aqueles que estavam vigentes (e ainda estão) no momento da "transición domocrática" (1975-1981).

1.2.1. INSTRUMENTOS JURÍDICOS INTERNACIONAIS

Damos conta singelamente de três textos legais:

a. "Convenio cultural con el Brasil de 25 de junio de 1960" ratificado por Instrumento de 14 de Janeiro de 1965 para ser vigoradoo 1 de Junho desse ano, mas publicado no *B.O.E.* o dia 9 de Junho.

Nele se reconhece "la comunidad de tradiciones sobre las que se basa la vida cultural de los dos países" e por ele se procura tornar "aún más estrechas y fecundas las relaciones literarias, artísticas, científicas y técnicas ya existentes entre ambos pueblos".

Compreende XI artigos, de importância desigual ao nosso intento.

b. "Convenio de relaciones culturales con Portugal, de 22 de mayo de 1970", ratificado por Instrumento de 11 de Março de 1971, vigorado em 4 de Maio de 1971 "de conformidad con lo dispuesto en su artículo XX", mas publicado no *B.O.E.* de 3 de Setembro de 1971.

Consta de XXI artigos, de que convem salientar os I-III, relativos à língua e cultura, o IV, atinente a centros culturais, os VIII e IX, tocantes ao intercâmbio de estudantes e membros de associações juvenis, os XII e XIII, referentes aos produtos culturais (livros, obras cinematográficas, musicais, radiofónicas, televisivas, etc.).

c. "Orden de 14 de Agosto de 1973 por la que se aprueban las bases de programación de Lengua portuguesa para la segunda etapa de la Educación General Básica" (*B.O.E.* do 22 de Agosto de 19873), a que com certeza se referia o Prof. Rodrigues Lapa no texto aparecido nas *Actas* do denominado "Colóquio de Tréveris" (1980):

"Perante estas dificuldades, cheguei a apontar uma solução que alguns amigos galegos acharam irrealista, e talvez seja: tornar obrigatório um decreto publicado há anos sobre o ensino do português na escola secundária galega. Foi uma astúcia do governo espanhol: o ensino era condicionado pelo número de alunos de modo que não apareceu nenhum curso de português" (1980, 1986:143).

Com efeito, na propria "Orden" reconhece-se que "sólo por razones de atención prioritaria a los idiomas *elegidos por mayor número de alumnos* dieron lugar a la publicación preferente de las bases de programación" do francês, do inglês, do alemão e do italiano (o italico é meu).

1.2.2. POSSIBILIDADES DE INTERCÂMBIO

Já dissemos que as citadas disposições continuam vigoradas. É por isto que cabe lembrarmos as virtualidades a que daria lugar o cumprimento enjeitado das mesmas, sobretudo se temos presente o art. 35º. 3 do *EAG* que literalmente diz:

"La Comunidad Autónoma gallega podrá solicitar del Gobierno que celebre y presente, en su caso, a las Cortes Generales, para su autorización, los tratados o convenios que permita el *establecimiento de relaciones culturales con los Estados con los que mantenga particulares vínculos culturales o lingüísticos*" (o itálico é meu).

E isto a teor do disposto no art. 145º. 2 da *CE*.

Cingindo-nos já ao nosso tema:

a. Do *Convenio com o Brasil* cabe salientar, dos onze artigos de que consta, os cinco primeiros relativos ao intercâmbio cultural cuja aplicação podia ter muito beneficiado a Galiza tanto nas actividades académicas, quanto nas mais extensamente culturais('livros,jornais, revistas, publicações

musicais, reproduções artísticas destinados a Instituições de carácter educativo e cultural': art. V).

b. Relativamente ao *Convenio com Portugal*, para além dos intercâmbios de ordem académica nos diferentes níveis educativos, cumpre lembrar a virtualidade dos artigos:

• VI, atinente à cooperação entre instituições (não se diz se públicas ou privadas);

• IX, referente a encontros ou competições desportivas ou genericamente juvenis;

• XII, tocante à divulgação dos valores culturais mediante representações teatrais, audições musicais, sessões cinematográficas, etc.;

• XIII, relativo ao intercâmbio da produção editorial, artística, audiovisual, etc.;

• XVI, atinente à cooperação entre os respectivos organismos de rediodifusão e televisão, a verificar-se entre a RTP e a TVG com plena adequação.

c. Sobre a presença de português nos âmbitos educacionais públicos e privados da Espanha melhor é não dizer nada já que nada se pode dizer.

2. LITERATURA PORTUGUESA NO ENSINO MÉDIO (BUP. 1980.1983)

Depois desta longa introdução, entramos por fim no tema, que será necessariamente tratado com brevidade já que a "hipótese de trabalho" que sustento nesta comunicação ficará verificada pela só leitura atenta do *anexo final*.

O 3 de Agosto de 1983 o então Conselheiro de Educação, D. Vítor Manuel Vásquez Portomenhe, hoje Conselheiro Adjunto da Presidência, ditara umas "órdenes" a teor das quais se aprovavam as programações *definitivas* de Língua e Literatura galegas para os diferentes níveis de Ensino, E.G.B., B.U.P. e F.P.

"con el fin de conseguir los objetivos señalados en la Ley 3/1983, de 15 de junio (*D.O.G.* de 14 de julio) sobre Normalización Linguistica en lo que

se refiere a la Lengua Gallega como materia de estudio obligatorio" (assim no "Preámbulo" de todas elas).

Temos imediatamente de advertir que, três anos antes, em 1980, se publicaram as programações provisórias que então aprovara a Comissão Mista criada ao abrigo do primeiro decreto "de bilinguismo".

De umas e outras programações vamos apenas considerar, e valorizar, a correspondente ao terceiro curso do Bacharelado Unificado Polivalente (*B.U.P.*) ou undécimo ano de escolaridade. Advirto que nem sou nem posso ser inocente neste meu difícil labor pelo simples motivo de eu preparar, junto com os Prof[es]. Vítor F. Freixans, José M. Henríquez, José L. Grande Grande e José R. Pena , a programação primeira, provisória, que o dia 24 de Julho de 1980, sob a presidência do Prof. Antón Santamarina, então e hoje Secretario do "Instituto de la Lengua Gallega", aprovara a Subcomissão de Programação e Textos da Comissão Mista (Ministerio de Educação-Junta da Galiza). Procurarei, contudo, ser quase *objectivo*, refugando ser subjectivo; quer dizer, aduzirei "dados" a confirmarem facilmente a "hipótese" que venho expondo e que a seguir faço já explicita:

1º. a comunidade de fala[s] galega[s], pertencendo por história e cultura à Lusofonia, quanto aos usos está sendo minorizada de modo que, nomeadamente nestes últimos anos, as Instituições espanholas procuram reduzi-la efectivamente a simples apêndice regional da Hispanofonia, sob pretexto de a elevar à condição de Comunidade de Lingua;

2º. com este intuito as Instituições espanholas estão a servir-se do currículo escolar em que os meninos apenas podem aprender um idioma galego procuradamente diverso da língua portuguesa e uma cultura e literatura galegas que, sendo afastadas das lusófonas, se acham num processo progressivamente efectivo de castelhanização.

2.1. PRINCÍPIOS A INSPIRAREM UMA E OUTRA PROGRAMAÇÃO

Nos apartados que se seguem simplesmente comentamos as citadas duas programações de Literatura galega para o curso terceiro de BUP, a

provisória, publicada num folheto autorizado, e a *definitiva*, publicada no *D.O.G.* de 10 de Agosto de 1983.

Cumpre mais uma vez advertir que a programação provisória só estivo vigorada um curso, quer dizer:

a. alegar, como faz a "Orden", que se aprova a nova programação para "conseguir los objetivos señalados en la Ley 3/1983" é quando menos puro exercício de retórica, porque ambas as programações conseguiriam igualmente os objectivos que a Lei de 3/1983 decerto só faz explícitos muito genericamente;

b. aludir à "experiencia da programación provisional" é quando menos ridículo; mal se pode configurar alguma experiência por um só curso académico de provisória aplicação de umas programações provisórias;

c. decerto o executivo e os seus assessores não podiam confessar que o seu intuito era eliminar não apenas as referências aos autores não estritamente galego-espanhois, aliás bem cativas, mas inclusivamente o proprio nome "português", que desaparece da programação *definitiva* até para denominar o periodo medieval comum. Quer dizer, os "programadores" não podiam confessar que procuravam para a Literatura Galega a plena e exclusiva *espanholidade* de modo que os estudantes finalizassem o currículo escolar ignorantes das Literaturas irmãs, quando esses mesmos estudantes se debruçam em Literatura espanhola sobre autores europeus e mais americanos. A título de curiosidade, cumpre dizer que na programação de Literatura espanhola para o Curso de Orientação Universitaria se inclui obrigadamente Julio Cortázar, literato, como se sabe não espanhol, mas argentino.

2.1.1. PROGRAMAÇÃO DE 1980

A relativa ao Bacharelado (9º, 10º e 11º ano de escolaridade), compreendia estudos estritamente linguísticos e literários; seguiam-se aqueles no primeiro curso, enquanto destes se ocupava o terceiro ano, sendo o segundo, misto. É neste segundo curso que os estudantes percorriam toda a literatura estritamente galega numa visão de conjunto equivalente à que se dá nesse mesmo curso para a Literatura castelhana.

No terceiro curso, porém, estudava-se a literatura galega referenciada às outras Literaturas da Lusofonia, nomeadamente à portuguesa; de facto o tema sétimo estava dedicado exclusivamente a Luís de Camões.

A programação estendia-se até vinte e cinco temas, cujo eixo logicamente era a Literatura estritamente galega, mas referenciados às Literaturas lusofonas muitos deles, em particular o 3º, 'Introdutório', o 6º, 'Renascimento', o 8º, 'Esclarecidos', o 9º, 'Romantismo', o 10º, 'Realismo', o 14º, 'Modernismo', o 15º, 'Vanguardismo' e o 25º, "Literaturas de expressão portuguesa", para além do já citado rema 7º dedicado a Luís de Camões.

Na "Introdución" justificavam-se essas referências; dizia-se:

"pra completarmos unha visión da literatura galega no ámbito que lle corresponde, cremos necesario que o alumno se achegue ós feitos literarios da nossa area lingüística. Isto é: a literatura portuguesa e as literaturas de expresión portuguesa, como complemento adecuado pra facilitarmos [sic] unha visión universalizadora da nosa cultura".

Advirto ao leitor que a "ortografia" original do texto era a dos denominados mínimos reintegracionistas, então reconhecidamente legítimos a teor das *Normas ortográficas do Idioma galego*, que elaborara a Comissão de Lingüística, presidida pelo Prof. Carvalho Calero, recentemente falescido; contudo foi mudada para a "ortografia" instituteira que patrocinava, abusivamente já que não tinha essa competência, a dita Subcomissão de Programação e Textos, presidida, como se disse, pelo Sr. Santamarina, Secretário do "Instituto de la Lengua Gallega".

2.1.2. PROGRAMAÇÃO "DEFINITIVA" DE 1983

A programação *definitiva* repete, quase literalmente, tudo aquilo que conserva da programação provisória e elimina, como já disse, tudo aquilo que fazia alguma referência a "português".

Esse comportamento está a evidenciar uma atitude que, por emanar de instâncias da Administração espanhola, há de interpretar-se politicamente no senso mais estrito do termo, quer dizer, enquanto correlativa do projecto nacional segundo o qual os Notáveis espanhóis estão a construir a sua Nação.

Cabe inferir que não é possível a diversidade na unidade; antes esta tem de entender-se como *uniformidade* linguística, cultural e socioeconómica, não interferível por outras línguas, também nacionais, e outras culturas, oficializadas em Estados soberanos, que é o que poderia acontecer com as galegas: seriam administrativamente espanholas, mas ultrapassariam as fronteiras do Estado e o estatuto de subsidiaridade que na Espanha têm "las demás lenguas españolas".

Utilizou-se de facto um subterfúgio apresentado,como sempre, *sub specie scientiae ac pedagogiae*, que consistiu em dedicar dous cursos ao aprendizado da lingua (primeiro e segundo cursos de BUP) e um ao da literatura (terceiro de BUP). Destarte, podem os estudantes, por um lado, ser distraídos com questões gramaticais, que são menos comprometidas que as necessárias explicações socioculturais aplicadas à literatura, e, por outro, servirem de pretexto para não carregar excessivamente a programação de Literatura.

2.2. COMPARAÇÃO DAS PROGRAMAÇÕES

Passamos a comparar pontualmente ambas as programações. Embora já o tenhamos dito, cumpre mais uma vez insistirmos em que não estava explicitamente legislado que o idioma e a literatura galegas se afastassem da língua portuguesa e das literaturas lusófonas; portanto, bem pôde procurar-se desde dentro da Espanha, *com a ajuda* de Portugal e do Brasil, a harmonia tanto linguística quanto literária e cultural do galego com o lusófono.

Mas nem foi assim, nem parece que por agora possa ser.

2.2.1. CONFRONTAÇÃO DE UMA E DE OUTRA

Confrontando uma e outra programação, advertimos diferenças que se resumem, segundo a fórmula ambígua utilizada na "Introducción" à *definitiva*, em "eliminar de todos aquilo alleo á literatura galega". Na realidade são

algumas mais as diferenças, quer por mudanças, decerto menores, quer por acréscimos, também de escassa importância. Sintetizamo-las a seguir.

2.2.1.1. SUPRESSÕES NA PROGRAMAÇÃO "DEFINITIVA"

Da "Introducción" *elimina-se* o trecho transcrito no § 21.1. desta comunicação. Não se suprime, porém, nem se muda nem adapta o resto dessa parte introdutória; destarte muda-se o sentido dos trechos conservados enquanto se lhe subtrai um complemento essencial. Observe-se:

"Concebímo-lo terceiro nivel de B.U.P. coma un curso destinado a profundizarmos e comprendemo-lo feito literario galego e isto desde dous aspectos fundamentais: dunha parte, mediante o comentario de textos, peza imprescindible, *coñecendo os periodos e circunstancias nas que se desenvolve a nosa cultura e literatura*, e ainda indagando nas figuras mais representativas de cada momento. Doutra parte, *tentando conseguir* por parte do alumnado unha actitude critica e creativa, de xeito que el mesmo se inserte nos contidos que intentamos mostrar, non coma mero espectador, senón coma protagonista capaz de xerar, a sua vez, novas ideas dentro deste rexistro" (o italico é meu).

Decerto 'os periodos e circunstancias em que se desenvolve a literatura *galega* ' serão diferentes segundo a teorização vise, explicita ou implicitamente, a Literatura *nacional* portuguesa (como timidamente propunha a programação provisória) ou a espanhola (como de facto está a fazer-se na programação *definitiva*). Consequentemente, a 'atitude crítica e criativa' será também divergente num e noutro suposto.

Aliás, cumpre reconhecermos que a programação *definitiva* é sistemática de jeito quase brutal na supressão de toda referência a "português", que, na minha opinião, coere com a implicada espanholização tanto da formalização linguística, quanto da concepção cultural.

Assim, no apartado "Objectivos", a redacção primeira dizia: "cómpre situarmos dentro do seu contexto a literatura galega *e as literaturas irmãs que se estudian* "; porém, da definitiva elimina-se o transcrito em itálico.

Já no apartado "Programa de contidos"[2] as supressões afectam, como

2 Para simplificar, em adiante utilizamos *Tp* ou *Td* para nos referir aos Temas da Programação provisória ou aos da *definitiva*.

dissemos, não apenas aos *temas* atinentes à Lusofonia, mas ao próprio nome "português". Assim, o qualificador "galego-potuguês" (*Tp* 3 e 4) transmuda-se em "medieval" (*Td* 3, 4 e 5).

Por outra parte, eliminam-se os apartados "Rasgos principais da Literatura Galega na área Occidental" (*Tp* 2d), "Area linguística Galego-Portuguesa" (*Tp* 3b).

E atinentes às Literaturas Lusófonas suprimem-se os seguintes apartados:

1. "O Renacemento português: Sá de Miranda; Ferreira de Castro, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente[3]..." (Tp 6d).

2. O *Tp* 7 "Luís de Camões:

a) Vida e obra.

b) Poeta lírico.

c) Poeta épico: Os Lusíadas.

d) O dramaturgo".

3. A literatura portuguesa do XVII ó XIX: O P. Vieira, Bocage, Filinto Elísio..." (*Tp* 8d).

4. "O Romantismo português: Almeida Garret, Alexandre Herculano..." (*Tp* 9d).

5. "O Realismo português: Antero de Quental, Castelo Branco, Eça de Queirós" (*Tp* 10e).

6. "O Modernismo português (Saudosismo:Teixeira de Pascoaes)" (*Tp* 16e).

7. "As vanguardas portuguesas (Sá Carneiro, Fernando Pessoa ...)" (*Tp* 15d).

8. O *Tp* 25 "As Literaturas de expresión portuguesa:

a) A literatura portuguesa actual.

b) A literatura brasileira no século XIX. Romantismo e Realismo.

c) O modernismo brasileiro.

d) Literaturas africanas de expresión portuguesa".

3 Que, aliás, se estuda na Literatura castelhana.

2.2.1.2. MUDANÇAS E ACRÉSCIMOS

As mudanças atingem fundamentalmente aos temas introdutórios e à ordem e desenvolvimento doutros. Tomamos como exemplos os seguintes casos, que dispomos a duas colunas:

1980. TEMA UN:

EMPREGO LITERARIO DA LINGUA

a) Comunicación e literatura
b) Estudio da obra literaria
   O estilo.
c) Figuras de dicción
d) Figura de pensamento

TEMA DOUS:

A OBRA NO SEU ENTORNO

a) O autor e a sua obra
b) Tendemcias artísticas
   na expresión literaria
c) O entorno socio-cultural
   e a literatura.
d) Rasgos principais da literatura
   Galega na área occidental

TEMA DEZASEIS:

a) A xeración do 16
   (Os irmáns Vilar Ponte)
b) O nacionalismo galego
c) O grupo "Nós".
d) Dimensión politico-cultural.

TEMA QUINCE:

LITERATURAS DE VANGUARDA

a) Os movementos de vanguarda
   no primeiro tercio do s. XX.

1983.TEMA UN:

LITERATURA E LINGUA LITERARIA (1).

a) Literatura e sociedade.
b) Carcteres da lingua literaria.

c) Comunicación e literatura.
   A función poética.

TEMA DOUS:

LITERATURA E LINGUA LITERARIA (2).

a) Os xéneros literarios.
b) A métrica.

c) As figuras retóricas.

d) Técnica e función do comentario
   de texto.

TEMA CATORCE:

a) As "Irmandades da Fala".

b) O grupo "Nós".

c) O "Seminario de Estudos Galegos"

TEMA DEZAOITO:

OS MOVEMENTOS DE AVANGARDA [SIC].

a) Manuel Antonio.

b) Manuel Antonio
c) Amado Carballo.
d) As vanguardas portuguesas(Sá Carneiro, Fernando Pessoa...)

b) Amado Carballo.
c) O Neotrovadorismo.
d) A prosa, Rafael Dieste.

Os acrescentamentos vêm sendo, salvo no caso do poeta Ramom Cabanilhas, ao jeito dos incluidos nos exemplos transcritos.

2.2.2. TEMÁTICA ELIMINADA DA PROGRAMAÇÃO DE 1983

Digamos sinteticamente que da programação de 1980 se eliminam os temas atinentes à Lusofonia, segundo ficou patenteado. Mas para além desses, também se suprimem os temas de índole sociopolítica, como sem dúvida se pôde já estimar. A enumeração dos temas "proibidos", para além dos já apontados, evitará que demoremos excessivamente nesta explicação:

1. "O ámbito social, político e xeográfico" (*Tp* 3c).

2. "Europa e o camiño de Santiago" (*Tp* 3d).

3. "A tradición manuscrita. [Os Cancioneiros]" (*Tp* 4b).

4. "Testemuños culturais e políticos" (*Tp* 9b).

5. "Xornalismo e actividade cultural: Lamas de Carvajal" (*Tp* 10a), que fica enunciado no *Td* 11b. "Lamas de Carvajal. A poesía e o xornalismo. O catecismo do labrego".

6. "A Historia e a filoloxía: Murguía, Vicetto, Saco y Arce ..." (*Tp* 10d) e "Novela e ensaio: López Ferreiro, Alfredo Brañas..." (*Tp* 10c) que se reduzem no *Td* 11a a "Valladares e López Ferreiro. A narrativa".

7. "Curros e a emigración" (*Tp* 13d).

8. "Os movementos agrarios: Basilio 'Alvarez" (*Tp* 14d).

9. "O artista e o político [referido a Castelao]" (*Tp* 17b).

Suprime-se também o tema vinte e quatro:

"A CULTURA GALEGA HOXE
a) Institucións culturais. O labro editorial.
b) Os medios de comunicación.
c) As artes plásticas.
d) Proxección e problemática da Cultura Galega".

Acho que sobeja qualquer comentário.

3. CONCLUSÕES

Permita-se-me simplesmente concluir sem muitos ânimos. Não se avista uma reforma do ensino e em geral da organização cultural na Europa de modo que os cidadãos possam ser mais cidadãos e menos súbditos. Se a dimensão cultural e simbólica do homem é definitória da sua racionalidade, mal se compreende que os Estados, "artefacto da racionalidade humana", se tornem em instrumento a impedir o pleno e feliz desenvolvimento da Humanidade. E os Estados europeus, nomeadamente o espanhol e, proporcionalmente, o português, estão a impedir que os cidadãos [espanhois] da Galiza possam desenvolver[-se] compridamente [n]a sua cultura.

Corunha, Junho de 1990

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. (1984. 1986). *Actas do I Congresso Internacional da Lingua Galega-Portuguesa na Galiza* (Ourense, Setembro de 1984), Associaçom Galega da Lingua, Corunha: aqui citado *Actas L G-P I.*

Benjamim Pinto Bull (1988), "Sobre Lusofonia" in *TOE* (1988-1989), pp.105-110.

Ricardo Carvalho Calero (1981), *Problemas da Língua Galega* [*PLG*], Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.

Ricardo Carvalho Calero (1978, 1981), "Nom estamos sós" in *La Voz de Galicia* (Corunha), 6 de Janeiro, reproduzido em PLG, pp. 79-81.

Ricardo Carvalho Calero (1983) *Da fala e da escrita*, Galiza Editora, Ourense.

Ricardo Carvalho Calero (1984), *Letras Galegas*, Associaçom Galega da Lingua, Corunha.

"Conclusões do *I Encontro Internacional da Lusofonia* " (Madrid, Setembro de 1988) in TOE 1988-1989, pp 169-170.

Américo António Lindeza Diogo (1988), "Lusofonia" in *TOE* 1988-1989, pp. 91-98.

Sílvio Elia (1984, 1986), "O galego-Português, matriz do mundo lingüístico lusobrasileiro" in *Actas I G-P*, pp. 185-196.

José Luis Fontenla Rodrigues (1989), "Sobre o conceito da Lusofonia e a nossa Literatura", comunicação ao *Simpósio Internacional de Cultura Angolana* (Porto, 17-20 de Maio de 1989), reproduzido em *TOE* 1988-1989, pp. 83-90.

António Gil Hernández (1986, 1989), "Reflexões de Castelao sobre a lingua (contidas em *Sempre em Galiza*): da correlação entre o projecto politico, o modelo linguistico e a proposta formalizadora" in *Actas, Congresso Castelao* (Santiago de Compostela, 24-29 de Novembro de 1986), Universidade de Santiago de Compostela, Vol. II. pp. 39-61.

António Gil Hernández (1988-1989), "A lingua galegoportuguesa na Galiza. 'Sobre o que se passa na Galiza (espanhola)...' Conversa--reflexiva-- com lusofonos interessados", In *Temas de o Ensino* nums. 14-20, pp. 117-122.

Manuel Rodrigues Lapa (1933, 1983), "A política do idioma e as universidades" in *As minhas razões...* , Coimbra Editora, Coimbra, pp. 39-66.

Manuel Rodrigues Lapa (1979), *Estudos Galego-Portugueses* [*EG-P*], Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa.

Manuel Rodrigues Lapa (1975, 1979), "A Galiza, o galego e Portugal" in *Biblos* (Coimbra), Vol. II pp. 45-64, reproduzido em *EG-P* (1979), pp. 27-51.

Manuel Rodrigues Lapa (1977, 1979), "Otero Pedrayo e o problema da Lingua" in *Grial* (Vigo), num. 55, pp. 32-46, reproduzido em *EG-P* (1979), pp.79-98.

Manuel Rodrigues Lapa (1980, 1986), "Intervenção no Colóquio de Tréveris"incluido e comentado em António Gil Hernández (1986), "Humildade e cortesia intelectual. Resposta aberta a X. F. R." in *Agália* num. 6 (Verão), pp. 142--144.

MEC (1987), *Proyecto para la reforma de la enseñanza, propuesta para el debate*, Edición especial para Consejos Escolares y Claustros de Professores, Ministerio de Eucación y Ciencia, Madrid.

Temas de O Ensino (1988-1989). *A Lusofonia, Unificação ortograficae politica linguisticocultural* [*TOE* 1988-1989], Vols. IV-V, Fundação Europeia'Viqueira', Ponte Vedra, Braga.

Mª Rosa da Rocha Valente Sil Monteiro (1988), "O Ensino das Literaturas Lusofonas" in *TOE* 1988-1989, pp. 99-103.

ANEXO

PROGRAMAÇÃO DE B.U.P.

1980

TERCEIRO CURSO

I. INTRODUCIÓN

Fixemos no 2º nivel de B.U.P. , unha introdución ó feito literario galego nas súas liñas mais xerais e con especial atención ós contidos socio-históricos nos que se inserta.

Pois ben, concebímo-lo terceiro nivel de B.U.P. como un curso destinado a profundizarmos e compredérmo-lo feito literario galego e isto desde dous aspectos fundamentais: dunha parte, mediante o comentario de textos, peza imprescindible, coñecendo os períodos e circunstancias nas que se desenvolveu e desenvolve a nosa cultura e literatura, e ainda indagando nas figuras mais representativas de cada momento. Doutra parte, tentando conseguir por parte do alumnado unha actitude crítica e creativa, de xeito que el mesmo se inserte nos contidos que intentamos mostrara, non como mero espectador, senón como protagonista capaz de xerar, á súa vez, novas ideas dentro deste rexistro.

Finalmente, pra completarmos unha visión da literatura galega no ambito que lle corresponde, cremos necesario que o alumno se achegue ós feitos literarios da nosa área linguística. Isto é: a literatura portuguesa e as literaturas de expresión portuguesa, como com-

1983

TERCEIRO CURSO

I. INTRODUCIÓN

Despois de estudiar 1º e 2º de B.U.P. os diferentes aspectos gramaticais da língua, en 3º preténdese adquirir un conecemento da nosa Literatura. Tamén neste caso se retoca o programa provisional para eliminar de todo aquilo alleo á literatura galega.

Concebímo-lo terceiro nível de B.U.P. coma un curso destinadoa profundizarmos e compremdérmo-lo feito literario galego e isto desdedous aspectos fundamentais: dunha parte, mediante o comentario de textos, peza imprescindible, coñecendo os periodos e circunstancias nas que se desenvolveu e desenvolve a nosa cultura e literatura, e ainda indagando nas figuras mais representativas de cada momento. Doutra parte, temtando conseguir por parte do alumnado unha actitude crítica e creativa, de xeito que el mesmo se inserte nos contidos que intentamos mostrar, non coma mero espectador, senón coma protagonista capaz de xerar, á súa vez, novas ideas dentro deste rexistro.

1980

plemento adecuado pra facilitarmos unha visión iniversalizadora da nosa cultura.

A recopilación de elemntos morfosintácticos e léxicos, procedentes dos niveis anteriores, completan definitivamente o programa que se expón a continuación.

II OBXECTIVOS

Distinguimos nos niveis anteriores Obxectivos de Actitude e Obxectivos Pedagóxicos. Seria, pois, redundante o repetírmolos agora,xa que en boa medida o que se intenta ó longo dos tres cursos de B.U.P. é, sempre, aumentar e consolida-lo conseguido no nivel inmediatamente inferior.

De tódolos xeitos, e como queda dito na introducción, cómpre situarmos dentro do seu contexto a literatura galega e as literaturas inmás que se estudian. Que o alumno adquira o hábito da lectura, un processo crítico e que, finalmente, entenda o feito literario como algo vivo e presente aínda no viver cotidiano diano. Ei-los obxectivos fundamentais do 3º nivel de B.U.P.

III. METODOLOXIA

Xa indicámo-lo valor fundamental do comentario de textos.

1983

A recopilación de elementos morfosintácticos e láxicos, procedentes dos niveis anteriores, completan definitivamente o programa que se expón a continuación.

II OBXECTIVOS

Distinguimos nos niveis anteriores Obxectivos de Actitude e Obxectivos Pedagóxicos.Seria, pois, redundante o repetírmolos agora, xa que en boa medida o que se intenta ó longo dos tres cursos de B.U.P é, sempre, aumentar e consolida-lo conseguido no nivel inmediatamente inferior.

De tódolos xeitos, e como queda dito na introducción, cómpre situarmos dentro do seu contexto a literatura galega. Que o alumno adquira o hábito da lectura,un proceso crítico e que, finalmente, entenda o feito literario como algo vivo e presente anda no vivir cotián. Ei-los obxectivos fundamentais do 3º nivel de B.U.P.

III. METODOLOXIA

O comentario de textos tómase como algo imprescindible á hora de levar a cabo os propósitos que se tentan conseguir ó final deste terceiro nivel.

1980

A utilización de medios audio-visuais (maiormente discos ou casettes naqueles textos que poidan aparecer musicados) resulta especialmente adecuado neste nivel. En canto a redacción, lecturas, representacións teatrais, discusións, debates, etc. remitímonos ó xa dito prós niveis anteriores e aínda á metodoloxía empregada nas disciplinas de áreas afíns á nosa.

IV. PROGRAMA DE CONTIDOS

TEMA UN: EMPREGO LITERARIO DA LINGUA

a) Comunicación e literatura.
b) Estudio da obra literaria. O estilo.
c) Figuras de dicción.
d) Figuras de pensamento.

TEMAS DOUS: A OBRA NO SEU ENTORNO

a) O autor e a súa obra.
b) Tendencias artísticas na expresión literaria.
c) O entorno socio-cultural e a literatura.
d) Rasgos principais da literatura Galega na área Occidental.

TEMA TRES: A LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA

a) Xeralidades.
b) Área lingüística Galego-Portuguesa.
c) O ámbito social, político e xeográfico.
d) Europa e o Camiño de Santiago.

1983

A utilización de medios audio-visuais (maiormente discos ou casettes naqueles textos que poidan aparecer musicados resulta especialmente adecuado neste nivel. En canto ás redaccións, lecturas, representacións teatrais, discusións, debates, etc., remitímos ó xa dito para os niveis anteriores e ainda á metodoloxia empregada nas disciplinas de áreas afins á nosa.

IV. PROGRAMA DE CONTIDOS

TEMA UN: LITERATURA E LINGUA LITERARIA (1)

a) Literatura e sociedade.
b) Caracteres da lingua literaria.
c) Comunicación e literatura. A función poética.

TEMA DOUS: LITERATURA E LINGUA LITERARIA (2)

a) Os xéneros literarios.
b) A métrica.
c) As figuras retóricas.
d) Técnica e función de comentario de texto.

TEMA CATRO: A LÍRICA GALEGO-
-PORTUGUESA

a) As orixes do lirismo trovadoresco: teorías.
b) A tradición manuscrita: Os Cancioneiros.
c) Poesía e música. Autores e intérpretes.
d) Poética, métrica e lingua.

TEMA CINCO: OS XÉNEROS POÉTICOS

a) Os Xéneros poéticos: Cantigas de Amigo. Principais cultivadores.
b) Cantigas de Amor: Principais cultivadores.
c) Cantigas de Escarño: Principais cultivadores.
d) O Cancioneiro relixioso: Alfonso X.

TEMA SEIS: DECADENCIA GALEGA E
RENACEMENTO PORTUGUÊS

a) Causas.
b) As derradeiras escolas líricas.
c) A prosa medieval galega.
d) O Renacemento português: Sá de Miranda, Ferreira de Castro, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente...

TEMA SETE: LUIS DE CAMÕENS

a) Vida e obra
b) Poeta lírico
c) Poeta épico: Os Lusíadas.
d) O dramaturgo.

TEMA TRES: A LITERATURA MEDIEVAL (1)

a) Orixe do lirismo trovadoresco.
b) Os cancioneiros.
c) Poesia e música. Trovadores e xograis.
d) Poética métrica e lingua

TEMA CATRO:A LITERATURA MEDIEVAL (2)

a) A cantiga de amigo.
b) A cantiga de amor.
c) A cantiga de escarño.
d) Xéneros menores.
e) A lírica relixiosa: as Cantigas de Santa Maria.

TEMA CINCO: A LITERATURA MEDIEVAL(3)

a) A decadencia da lírica. Causas.
b) A prosa.

1980

TEMA OITO: OS SÉCULOS ESCUROS E A ILUSTRACIÓN

a) Os textos do Galego medio.
b) O século XVIII e os ilustrados.
c) O P. Sarmiento.
d) A literatura portuguesa do XVII ó XIX: O P. Vieira, Bocage, Filinto Elísio...

TEMA NOVE: O REXURDIMENTO (1)

a) A Galicia do século XIX: os primeiros escritos.
b) Testemuños culturais e políticos (1846).
c) Os Xogos Florais de 1861: Os Precursores (Añón, Pintos, Pastor Díaz...).
d) O Romantismo português: Almeida Garrett, Alexandre Herculano...

TEMA DEZ: O REXURDIMENTO (2)

a) Xornalismo e actividade cultural: Lamas Carvajal.
b) Lírica e teatro.
c) Novela e ensaio: López Ferreiro, Alfredo Brañas..
d) A Historia e a Filoloxia: Murguía, Vicetto, Saco, e Arce...
e) O Realismo português: Antero de Quental, Castelo Branco, Eça de Queirós.

TEMA ONCE: ROSALÍA DE CASTRO

a) Vida e obra.
b) A dimensión histórica de Rosalía.
c) Cantares Gallegos.
d) Folhas Novas.
e) Lingua e estilo.

1983

TEMA SEIS: OS SECULOS ESCUROS E A ILUSTRACION

a) Condicionamentos sociais e políticos.
b) Manisfestacións literarias nos séculos XVI e XVII.
c) O século XVIII e os ilustrados. O padre Sarmiento.
d) A tradición oral.

TEMA SETE: O REXURDIMENTO

a) A Galicia do século XIX.
b) Os primeiros escritos.
c) Os precursores.

TEMA OITO: ROSALIA DE CASTRO

a) Vida e obra.
b) Dimensión histórica.
c) Cantares Galegos.
d) Follas Novas.
e) Lingua e estilo.

1980

TEMA DOCE: EDUARDO PONDAL

a) Vida e obra.

b) Queixumes dos Pinos e o Celtismo.

c) Os Eoas: épica e lírica.

d) Lingua e estilo pondaliáns.

TEMA TRECE: M. CURROS ENRIQUEZ

a) Vida e obra.

b) O poeta cívico.

c) A obra lírica e a obra narrativa.

d) Curros e a emigración.

e) Lingua e estilo de Curros.

TEMA DEZASSEIS: DAS «IRMANDADES» A «NÓS»

a) A Xeración do 16 (Os irmáns Vilar Ponte).

b) O nacionalismo galega.

c) O grupo «NÓS«.

d) Dimensión ploítico-cultural.

1983

TEMA NOVE: EDUARDO PONDAL

a) Vida e obra

b) O Celtismo.

c) Queixumes dos pinos.

d) Os Eoas.

e) Lingua e estilo.

TEMA DEZ: MANUEL CURROS ENRIQUEZ

a) Vida e obra.

b) Curros, poeta civil.

c) Aires da miña terra.

d) O divino sainete.

e) Lingua e estilo.

TEMA ONCE: OUTROS ESCRITORES DO RE-XURDIMENTO

a) Valladares e López Ferreiro. A narrativa.

b) Lamas carvajal. A poesia e o xomalismo. O catecismo do labrego.

TEMA DOCE: TRANSICION O SECULO XX

a) Leiras Pulpeiro.

b) Noriega Varela. Tradición e renovación.

c) Novela e teatro.

TEMA CATORCE: DAS "IRMANDADES" A "NOS"

a) As "Irmandades da Fala".

b) O Grupo "Nós".

c) O "Seminario de Estudios Galegos".

1980

TEMA CATORCE: O MODERNISMO

a) O modernismo galego.
b) Noriega Varela.
c) Ramón Cabanillas.
d) Os movementos agrarios: Basilio Álvarez
e) O Modernismo portugués (Saudosismo: Teixeira de Pascoaes)

TEMA DEZASETE: ALFONSO RODRÍGUEZ CASTELAO

a) Vida e obra.
b) O artista e o político.
c) Narrativa breve.
d) Novela e teatro.
e) O ensaio e a investigación.
f) Lingua e estilo en Castelao

TEMA DEZAOITO: OS AUTORES DE «NÓS»

a) R. Otero Pedrayo: vida e obra.
b) O novelista.
c) O dramatugo. Lingua e estilo.
d) V.Risco: vida e obra.
e) O narrador e o ensaísta.
f) Outros autores de «Nós» (Cuevillas...).

TEMA DEZANOVE: O SEMINARIO DE ESTUDIOS GALEGOS

a) A xeración do Seminario.
b) Os prosistas e o teatro (R. Dieste).
c) A lírica: O Neotrovadorismo (Bouza Brey, cunqueiro).

1983

TEMA TRECE: RAMON CABANILLAS

a) Vida e obra.
b) Poesía civil.
c) Poesía lírica.
d) Poesia narrativa.
e) Prosa e teatro.
f) Lingua e estilo.

TEMA QUINCE: ALFONSO R. CASTELAO

a) Vida e obra.
b) Narrativa breve.
c) Novela e teatro
d) O ensaio e a investigación.
e) Lingua e estilo.

TEMA DEZASEIS: RAMON OTERO PEDRAYO

a) Vida e obra.
b) A narrativa.
c) O teatro e a poesía
d) Lingua e estilo.

TEMA DEZASETE: RISCO E OUTRAS PROSISTAS

a) Vicente Risco: Vida e obra.
b) A narrativa e o teatro.
c) O ensaio.
d) Lingua e estilo.
e) Outros prosistas: F.L. Cuevillas.

1980

TEMA QUINCE: LITERATURAS DE VANGUARDA

a) Os movementos de vanguarda no primeiro tercio do s. XX.
b) Manuel Antonio.
c) Amado Carballo.
d) As vanguardas portuguesas (Sá Carneiro, Fernando Pessoa..).

TEMA VINTE; A GALICIA DE POSTGUERRA

a) Galicia antes e depois do 36.
b) A Literatura do exilio (Luis Seoane, Lorenzo Varela, Emilio Pito...).
c) O renacer cultural galego: A Editorial Galaxia.

TEMA VINTEÚN: A PROSA DE POSTGUERRA

a) Álvaro Cunqueiro.
b) Eduardo Blanco-Amor.
c) Outros prosistas.

TEMA VINTEDOUS: A POESIA E O TEATRO

a) A lírica de postguerra.
b) Celso E. Ferreiro.
c) Outros poetas.
d) O teatro galego.

TEMA VINTETRÉS: A LITERATURA GALEGA ACTUAL

a) A narrativa.
b) A poesia.
c) O teatro.
d) O ensaio.

1983

TEMA DEZAOITO: OS MOVEMENTOS DE AVANGARDA

a) Manuel Antonio.
b) Amado Carballo.
c) O Neotrovadorismo.
d) A prosa. Rafael Dieste.

TEMA DEZANOVE: A GALICIA DA POSTGUERRA

a) Galicia antes e depois de 1936.
b) A literatura no exilio (Luis Seoane,Lorenza Varela).
c) O renacer cultural: a EditorialGalaxia

TEMA VINTE: A PROSA DA POSTGUERRA

a) Alvaro Cunqueiro.
b) Eduardo Blanco-Amor.
c) Outros Prosistas.

TEMA VINTEUN: A POESIA E O TEATRO

a) A lírica da postguerra. Aquilino Iglesias Alvariño e Luis Pimentel.
b) Celso Emilio Ferreiro.
c) Outros poetas.
d) O teatro.

TEMA VINTEDOUS: A LITERATURA ACTUAL

a) A narrativa.
b) A poesía.
c) O teatro.
d) O ensaio.

1980

TEMA VINTECATRO: A CULTURA GALEGA HOXE

a) Institucións culturais: O labor editorial.
b) Os medios de comunicación.
c) A artes plásticas.
d) Proxección e problemática da Cultura Galega.

TEMA VINTECINCO; AS LITERATURAS DE EXPRESIÓN PORTUGUESA

a) A literatura portuguesa actual.
b) A literatura brasileira no século XIX: Romantismo e Realismo.
c) O modernismo brasileiro.
d) Literaturas africanas de expresión portuguesa.

V. DESENVOLVEMENTO DUNHA LECCIÓN

A) TEXTO OU TEXTOS (correspondentes ós autores da época estudiada).
a) Lectura e comprensión.
b) Comentario dos rasgos morfosintácticos e léxicos con especial atención ós característicos da época e do autor.

B) EXPOSICIÓN TEÓRICA (véxanse os contidos do tema 8).

C) COMENTARIO DO(S) TEXTO(S) (segundo o procedemento e métodos que se consideren mais apropiados).

1983

V. DESENVOLVEMENTO DUNHA LECCIÓN

A) TEXTO OU TEXTOS (correspondentes ós autores da época estudiada).
a) Lectura e comprensión.
b) Comentario dos rasgos morfosintácticos e léxicos con especial atención ós característicos da época do autor.

B) EXPOSICIÓN TEÓRICA (véxanse os contidos do tema 8).

C) COMENTARIO DO(S) TEXTO(S) (segundo o procedemento e métodos que se consideren mais apropiados).

D) DISCUSIÓN E DEBATE DOS TEXTOS PROPOSTOS	D) DISCUSIÓN E DEBATE DOS TEXTOS PROPOSTOS
E) EXPRESIÓN ESCRITA E ORAL DE ASPECTOS CREATIVOS TOMANDO COMO OBXECTO OU PRETEXTO O TEMA VISTO.	E) EXPRESIÓN ESCRITA E ORAL DE ASPECTOS CREATIVOS TOMANDO COMO OBXECTO OU PRETEXTO O TEMA VISTO
F) RECOPILACIÓN FINAL DOS DIFERENTES ASPECTOS VISTOS.	F) RECOPILACIÓN FINAL DOS DIFERENTES ASPECTOS VISTOS.

LINGUÍSTICA

LA DESCRIPTION DE L'ARTICLE DANS LES ANCIENNES GRAMMAIRES PORTUGAISES

BARBARA SCHÄFER

INTRODUCTION

Dans les premières grammaires des langues romanes qui, à part quelques exceptions médiévales, apparaissent à partir de la Renaissance, l'influence de la prestigieuse grammaire latine était extrêmement forte (cd. Percival 1975: 247-28). Pour définir les parties du discours, p. ex., il est naturel que les auteurs aient imité les modèles familiers qu'ils trouvaient dans les livres latins, comme dans l'*Ars minor* de Donat (éd. Keil 1981: 335--392) très populaire à l'époque. Les problèmes de description se posaient surtout là où il y avait des différences considérables entre le latin et la langue néolatine, p.ex. en ce qui concerne l'article que la langue, et conséquemment la grammaire, latines ne connaissent pas.

Dans les grammaires portugaises, la notion d'article est présente dès le début, c'est-à-dire depuis la *Grammatica da lingoagem portuguesa* de Fernão de Oliveira, publiée en 1536. Pour la définition, la description et la classification, on peut par la suite constater des conceptions assez différentes, ce que je voudrais montrer en m'appuyant sur plusieurs grammaires portugaises parues entre 1536 et 1822.

LE SEIZIÈME SIÈCLE

L'auteur de la première grammaire portugaise, Fernão de Oliveira, considère l'article comme équivalent aux désinences casuelles latines:

> "... o ajuntamento dos artigos os quaes junto com os nomes declarão nelles tudo o que os casos Latinos e antros Gregos os casos e artigos juntamente" (éd. Nogueira 1933: 102)

Oliveira expose quatre cas, le *prépositivo (nominativo)*, le *possessivo (genitivo)*, le *dativo* et le *pospositivo (accusativo)*. Les formes du datif sont "*o grande* " respectivement "*a grande* ", donc pour le masculin un *o* ouvert au lieu du *ao* auquel on s'attend. Le *ao*, ainsi que *parao*, ne sont pas, selon Oliveira, des articles au datif, mais la combinaison d'une préposition et d'un article au "*pospositivo* ". L'amalgame *do* peut être à la fois article au génitif et l'association de *de* + article, p. ex. dans des phrases comme *venho do estudo*.

Fernão de Oliveira fait donc des efforts pour distinguer clairement son article "décliné" des contractions prépositionnelles – probablement afin de les rendre plus semblables aux désinences casuelles latines. En outre, il remarque que le portugais possède également des cas, à savoir dans la catégorie des pronoms,où il ne fait cependant pas la distinction entre le datif et l'accusatif de la troisième personne (*lhe*, *lhes* vs. *o*, *a*, *os*, *as*), mais entre les formes accentuées et inaccentuées de la première et deuxième personne du singulier (*me* vs. *mim*).

Dans la *Grammatica da lingua portuguesa* de João de Barros (1540) l'article (défini) se présente déjà comme partie du discours indépendante (1, 15; cf. Buescu 1978: 27). En s'ajoutant au nom, il sert à constituer la phrase ("do ajuntamento do artigo aos casos do nome se compõe a oração"[1], éd. Machado 1957: 15). À part le nominatif (*o* etc.), le génitif (*do* etc.), le datif (*ao/à* etc.) et l'accusatif (*o* etc.), Barros mentionne le vocatif (*oh!*) et l'ablatif (comme le génitif), le concept de "cas" prévalant de manière que même l'interjection *oh!* est comptée parmi les articles considérées comme substituts aux désinences

1 Dans un autre contexte, Barros refuse la déclinaison du nom: "toda a [...] variação é de singular a plurar" (16).

casuelles. Car pour João de Barros, de même que pour Fernão de Oliveira, c'est la "déclinaison" de l'article qui détermine les cas du nom portugais: "... quando variamos o nome de um caso ao outro em seu artigo, então a declinamos..."(16).

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Les deux grammaires portugaises du 17e siècle, la *Methodo grammatical para todas as linguas* (1619) et l'*Ars grammaticae pro lingua lusitana addiscenda* (1672), qui sont aujourd'hui presque complètement tombées dans l'oubli, sont en lien encore plus étroit avec le latin que les précédentes: Chez Roboredo, la langue portugaise sert en premier lieu à l'enseignement du latin (cf. le *Prologo*); Pereira, en revanche, se propose d'enseigner le portugais en latin (*Ad lectorem* [2]). Cette omniprésence du latin exerce bien sûr son effet sur l'étude de l'article.

Roboredo ne le mentionne que dans une note au chapître des noms. Il dit que le portugais dispose des articles *o*, *os*, *a* e *as* pour indiquer le genre du nom (2, 47). A la différence des autres auteurs, il renonce au parallélisme "article – cas" et constate explicitement: "A este articulo, O, A, que mostra o género dos Substantivos commũs a modo da Grega, não responde a Latina com letra algũa" (47). Les noms sont "déclinés" sans article, ce qui a pour conséquence six formes parfaitement identiques, correspondant aux six cas latins.

Pereira, par contre, suit Oliveira et Barros en considérant les articles qu'il appelle *particulae* comme correspondants aux cas latins. A la *variatio intrinseca* latine il oppose une *extrinseca diversitas* du portugais. Les noms eux-mêmes ne présentent pas de cas:

> "In nominibus etiam Lusitanis non datur varietas casuum, sicut datur in Latinis: siquidem omnia in singulari, etiam post ingressum orationis semper scribuntur & pronuntiantur eodem modo..." (10).

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Les deux grammaires qui peuvent être qualifiées comme les plus importantes du 18e siècle sont les *Regras da lingua portugueza* de Jerónimo Contador de Argote (1721) et l'*Arte da grammatica da lingua portugueza* de António José dos Reis Lobato (1771). En outre, j'ai pris en considération deux représentants de la fin du siècle, Pedro José de Figueiredo (1799) et Pedro José da Fonseca (1799).

Argote continue la tradition des deux siècles précédents: "Declinar o nome" signifie pour lui "repetir o nome com o seu artigo, e com as mudanças do artigo" (1725: 4). Pour les groupes "nom+article" il indique les six cas usuels du latin, pour les articles seuls il n'en propose que cinq, le vocatif n'y figurant pas.

Un changement décisif dans la conception de l'article s'annonce avec la grammaire de Lobato. Tandis que tous ses prédécesseurs, à part Barros, avaient traité l'article dans la catégorie du nom, Lobato crée une classe indépendante "Artigo", qu'il place même en tête des parties du discours[2]. De plus, il présente une définition selon laquelle la fonction principale de l'article n'est pas de remplacer les désinences casuelles ou de désigner le genre, mais de "restreindre et déterminer" la signification du nom. Lobato, qui évoque dans sa préface (1807: VII, XXVIII) des grammairiens français comme Restaut, Buffier et Lancelot, montre ici clairement l'influence de la *Grammaire Générale* [3]:

> "Artigo he huma palavra, que por si só não significa cousa alguma completamente; mas posta na oração antes do nome Appelativo, ou Commum, lhe restringe, e determina a sua significação geral, fazendo-a pertencer a huma só pessoa, ou cousa". (8)

---

2 C'est peut-être le Français Girard (1747: 44; cf. Swiggers 1985: 398) qui lui aurait servi de modèle. Pour lui aussi, l'article est la première partie du discours, bien qu'il le définisse différemment.

3 Cf. la définition de Dumarsais dans l'*Encyclopédie* : " Les Grammairiens ont appellé *articles* certains petits mots qui ne signifient rien de physique, qui sont identifiés avec ceux devant lesquels on les place, & les font prendre dans une acception particuliere..." (Dumarsais 1969: I, 205 (722)).

Lobato exprime donc l'opinion que l'article (il ne s'agit toujours que du défini) modifie la signification générale du nom de manière qu'il se réfère à une personne ou une chose individuelle. La comparaison des deux phrases

Pedro, dá-me os livros
Pedro, dá-me livros

montre, selon Lobato, que la forme sans article est la forme générique qui se réfère à la totalité des livres. L'emploi de l'article restreint le nombre de livres à ceux qui sont entendus par les interlocuteurs. En choisissant un exemple au pluriel, Lobato évite d'évoquer l'article indéfini; son explication de la différence entre les deux phrases en termes de "généralité" et "détermination" ne fait cependant pas justice à la situation concrète.

La définition sémantique de Lobato n'implique pas qu'il renonce complètement aux modèles antérieurs: lui aussi présente l'article comme un indicateur déclinable de cas, de genre et de nombre (9,13), en précisant pourtant dans une note (13-14): "... rigorosamente fallando o artigo he indeclinavel dentro do mesmo numero...".

Que ce soit l'influence directe de Lobato ou celle d'une source commune, en tout cas les grammaires de cette époque nous présentent l'article comme partie du discours indépendante. La définition sémantique n'est pourtant adopté qu'avec réserve.

Figueiredo (1799: 6) p. ex. se limite aux caractéristiques suivantes: "précède le nom", "ne signifie rien" et "sert à dénoter le genre, le nombre et le cas des noms". Il propose une déclinaison à cinq cas et distingue pour la première fois entre "artigo definido" e "indefinido", le dernier ne désignant pas *um*, *uma* mais les prépositions *de* et *a* (6)[4].

Fonseca (1799: 70), qui établit également une partie du discours "*articulo*", met au premier plan la caractéristique de montrer le genre des noms. Mais par la suite il s'occupe aussi de l'aspect sémantique: quand un nom substantif est accompagné de l'article, il se réfère ou à l'espèce entière ou à un ou plusieurs individus (71). Mais, selon Fonseca, ce n'est pas l'article à proprement parler qui individualise le nom commun, mais une restriction

4 Cette attitude est d'ailleurs critiquée par Barbosa (1862: 114-115); elle se trouve, selon Swiggers (1985: 396-97), chez le Français Restaut.

implicite ou explicite faite par la situation (*o rei* = *o rei de Portugal*, quand les mots sont prononcés au Portugal), par un adjectif (*o rei grande*) ou par une proposition relative (*o rei que...*) (72-72). Cette description, qui a son origine chez Dumarsais (1969: 207 [731]) et Beauzée (1974: 314-318), va se retrouver dans d'autres grammaires portugaises.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE JUSQU'À BARBOSA

Au début du 19^{e} siècle on voit se multiplier les grammaires qui, comme cette dernière, montrent une influence nette de la *Grammaire Générale* française. Parmi les auteurs considérés ici, Baptista (1816: 46) est le seul qui définit l'article de manière traditionnelle comme indicateur de nombre et de genre. Le reste des auteurs mettent au premier plan des définitions sémantiques. On peut y distinguer deux groupes: Souza (1804), Ferreira (1819) et Ribeiro (1819) proposent pour l'article une partie du discours indépendante; Silva (1806), Melo (1818), Albuquerque (1820) et Barbosa (1822) l'intègrent dans la catégorie des adjectifs.

La définition de Souza (1804: 37) correspond presque mot à mot à celle de Lobato. Ce qui est nouveau, c'est que Souza répartit les articles en *indicativos* (*o*, *a*), *enunciativos* (*hum*, *huma*) et *demonstrativos* (*este*, *esta*, *esse*, *essa*), évidemment en s'orientant vers l'Abbé Sicard (1799: I, 143). L'article indéfini, ainsi que les démonstratifs *este* et *esse*, est donc compris dans la catégorie de l'article et séparé explicitement des adjectifs numéraux:

> "Deve-se advertir que o Artigo *hum* não se toma no sentido relativo de *Hum* numerico, por opozição a hum numero maior; mas sim no sentido abstrato, reprezentando o individuo considerado sómente em si mesmo". (38)

Ferreira (1819: 8) réserve également une partie du discours distincte à l'article, mais il le regarde pourtant comme sousgroupe des *adjectivos articulares*. La classification de l'article, avec d'autres déterminants, dans la

catégorie des adjectifs devrait remonter aussi à Dumarsais[5] et à Beauzée[6]. L'article, selon Ferreira, attribue une signification déterminée aux appellatifs: son but principal est de "designar o movimento do espirito para o objecto particular da sua idéa" (1819: 8; cf. Beauzée 1974: I, 309). Il désigne le genre entier (*genero*), plusieurs individus déterminés (*especie*) ou un seul (*individuo*) (cf. Beauzée 1974: I, 314-317). Le modèle de Beauzée, selon la préface de Ferreira (p. 5) sa source principale, y est donc partout présent. La distinction entre artigo *enunciativo* (*hum*, *huma*) et *indicativo* (*o*, *a*) révèle cependant l'influence de Sicard (cf. Souza ci-dessus).

Ribeiro (1819: 66-67) se limite à l'article défini qui, d'après lui, sert à déterminer la signification générale des noms appellatifs et d'attirer l'attention sur l'objet désigné. Il fait, lui aussi, une distinction entre une signification générale (*A rosa he huma flor agradável á vista, e olfacto*) et une signification individuelle exprimée par un complément implicite ou explicite (*O homem virtuoso*; *Viste o homem*). On a déjà rencontré cette conception chez Fonseca, et on la retrouve chez Silva.

Silva (1806) est le premier de nos auteurs à renoncer à une partie du discours "article". Il le subordonne, ainsi que d'autres déterminants, aux adjectifs, plus précisément aux *adjectivos articulares*, qu'il répartit en *artigo simples*, *adjectivos articulares numeraes*, *demonstrativos*, *possessivos* et *relativos/conjunctivos*, en intégrant même les pronoms personnels. Pour lui, qui suit encore Dumarsais (1969: 205 [726]) et Beauzée (1974; I, 340), il n'y a pas de différence entre l'article indéfini et les adjectifs numéraux. En ce qui

5 Dumarsais (1969: I, 205 [726]) compte l'article parmi les "adjectifs prépositifs" qu'il appelle aussi "adjectifs métaphysiques" et "prénoms": "Ainsi je mets *le*, *la*, *les* au rang de ces pronoms ou adjectifs métaphysiques. Pourquoi les ôter de la classe de ces autres adjectifs? Ils sont adjectifs, puisqu'ils modifient leur substantif, & qu'ils le font prendre dans une acception particuliere, individuelle, et personnelle. Ce sont des adjectifs métaphysiques, puisqu'ils marquent, non des qualités physiques, mais une simple vûe particuliere de l'esprit."

6 Beauzée distingue les "adjectifs physiques" ("...ajoûtent à la compréhension du nom appellatif, une idée accessoire qui devient partielle dans l'ensemble", I, 292) des "articles" ("...font disparoître l'abstraction des individus, & indiquent positivement l'application du nom aux individus auxquels il peut convenir dans les circonstances actuelles", I, 304-305). Les "prénoms" de Dumarsais aussi bien que les "articles" de Beauzée se réfèrent à une classe de mots qu'on appelle aujourd'hui "déterminants".

concerne l'article *o/a*, Silva explique la différence entre les significations générale et individuelle de manière suivante: quand un nom est accompagné de l'article, il se réfère d'abord à la totalité des individus qui peuvent être qualifiés par ce nom, p. ex. *homem* et *cavallo* dans les phrases suivantes:

> O homem é mortal
> O cavallo é quadrupede.

Quand on se réfère à un seul individu de ce genre ou, en présence de l'article au pluriel, à un plus petit nombre que la totalité, la signification générale est restreinte par un complément qui n'est pas forcément exprimé:

> O homem, que ontem vimos
> O velho da montanha
> Viste o homem [de que falamos]?

Dans la préface de son *Epitome*, Silva prend l'article comme exemple pour les faiblesses des livres de grammaire avant lui:

> "Nelles não se explica por exemplo o que é artigo; dizem te que se ajunta aos nomes para mostrar os numeros, e os casos. Mas os nomes Portuguezes, exceptos *Eu*, *Tu*, e *Elle*, não tem casos; e estes não se usão com artigos. Demais, sendo o artigo um adjectivo, quem fala, ou escreve deve saber o genero do nome, a que o artigo precede, para usar delle na variação correspondente ao genero, e numero do nome, como se faz com qualquer outro adjectivo". (III)[7]

Parmi ceux qui renoncent à une partie du discours indépendante il y a aussi Melo (1818: 75-76), qui classe l'article parmi les *adjectivos articulares* sans pourtant spécifier sa fonction.

Albuquerque (1820: 24) appelle les déterminants "*adjectivos determinativos*" (opposés aux *qualificativos*) et leur attribue la fonction d'exprimer

7 D'après Joly (1980: 20) la conception selon laquelle l'article montre le genre n'a été critiqué en France que beaucoup plus tard, à savoir en 1887 – avec le même argument que Silva utilise pour le portugais.

l'extension où la restriction du nom. Pour les formes *o*, *a*, qu'il évite d'appeller "article", il fait la différence déjà connue entre signification générale et individuelle, mais retient aussi la vieille définition selon laquelle ces mots indiquent le nombre et le genre des noms (24). Le déterminatif *hum*, *huma* désigne un seul objet indéterminé d'un genre.

Dans sa polémique contre Albuquerque *O desaggravo da grammatica* (1820), Lemos critique cette conception de l'article. D'abord il montre une contradiction dans l'argumentation d'Albuquerque: lorsque l'article est classé comme adjectif, et lorsque les adjetifs s'accordent aux noms en genre et en nombre, l'article ne peut pas en même temps *indiquer* le genre et le nombre (5). Puis il rejette par principe la classification de l'article comme sous-classe des adjectifs. D'après lui, les différences entre ces deux espèces de mots sont si considérables qu'elles ne peuvent pas être unies dans la même catégorie:

1. Les adjectifs

a. augmentent le nombre des idées des noms (c'est-à-dire, donnent une signification plus spécialisée)

b. supposent toujours un objet dans lequel existe la qualité qu'ils peignent

c. sont des formules elliptiques qui peuvent être remplacées par d'autres sans détruire le sens (*Hum homem sabio* = *hum homem que he sabio* = *hum homem que possue a qualidade, que chamamos sabedoria*)

2. Les articles

a. ne signifient rien par eux-mêmes, mais déterminent et individualisent la signification du nom

b. fixent l'attention de l'auditeur sur un seul objet de l'espèce

c. rendent propres les noms communs et vice versa

d. introduisent la restriction du nom par un complément (*Antonio he digno <u>de</u> prémio* vs. *<u>do</u> premio que se lhe deo*)

e. ne peuvent pas être remplacés par des mots d'une autre catégorie

Lemos souligne que le problème de classification n'est pas un problème de terminologie[8]. Cette explication est nécessaire, vu que ces

8 "Nem se diga que isto he questaõ de nome: as palavras saõ o objecto da Grammatica: logo questionar sobre palavras he grammaticalmente questaõ

auteurs qui proposent une seule catégorie son parfaitement conscients des différences entre les deux espèces de mots (p. ex. Dumarsais et Beauzée, loc.cit., ou Barbosa ci-dessous, p. 109). En effet, dans le cours de l'histoire de la grammaire, l'article comme partie du discours autonome, séparée de l'adjectif, l'a emporté.

La *Grammatica philosophica da lingua portugueza* de Jerónimo Soares Barbosa, publiée à titre posthume en 1822, est considérée comme un des chef-d'oeuvres de la grammaire portugaise (cf. Casteleiro 1980: 213). Il est important de noter qu'elle a été créée des années plus tôt (selon Cardoso (1986: 69) elle était déjà terminée en 1803) et que ses principes se trouvent déjà dans une autre grammaire de Barbosa, beaucoup moins populaire, qui est parue en 1807 (*As duas linguas ou Grammatica philosophica da lingua portugueza, comparada com a latina*).

La présentation de l'article chez Barbosa s'appuie comme celle de ses prédécesseurs directs à la *Grammaire Générale* française. Il regarde donc l'article comme sous-groupe des *adjectivos articulares* qu'il caractérise de manière suivante:

a. (sémantique) ne changent pas la signification du nom
b. (syntaxique) sont toujours placés devant le nom
c. (morphologique) n'ont pas de comparatif
d. (lexicologique) existent dans toutes les langues en nombre limité (1862: 107-109).

Les *adjectivos determinativos geraes*, c'est-à-dire les formes *o*, *a* et *um*, *uma*, se distinguent par les caractéristiques suivantes:

- ils sont monosyllabiques
- ils sont très fréquents dans le discours
- ils n'ont pas de signification propre
- ils caractérisent le nom comme individuel (109).

Jusqu'ici, ce ne sont que deux de nos grammaires (Souza et Ferreira) qui ont compté les formes *um*, *uma* parmi les articles, sous la dénomination

---

de *re* ."

sicardienne d'*artigo enunciativo* [9]. Barbosa semble pourtant le premier à utiliser l'expression *artigo indefinido* dans ce sens (p. 110), même dès les *Duas linguas* de 1807 (p. 24). Il voit la nécessité d'expliquer que *um, uma* dans la fonction de l'article ne peuvent pas être conçus ni comme pronoms indéfinis ni comme adjectifs numéraux:

> "E verdade que elle tem tambem estas accepções, e usos. Porêm quando elle exprime ou a unidade numeral, ou a unidade dum individuo, certo e determinado em mente, que não queremos nomear, nem determinar; então não é Artigo; e só o é, quando toma o nome commum individualmente sem o applicar a um unico individuo, ou a um mais que a outros. Neste sentido é que lhe damos plural, qual não tem nem póde ter como numeral." (111)

Barbosa prend en considération, plus que ses prédécesseurs, le contexte discursif pour élucider les particularités des deux articles: l'article défini est utilisé quand le nom est déjà introduit par le texte précédent ou déterminé plus loin; l'article indéfini l'est quand le nom n'est pas encore déterminé, mais peut l'être plus loin. Curieusement, Barbosa supprime la distinction entre sens générique et sens individuel de l'article défini en ne faisant référence qu'au deuxième.

CONCLUSION

Le développement des définitions

En ce qui concerne la définition de l'article, on peut distinguer deux périodes principales: les 16^{e}, 17^{e} et début du 18^{e} siècles d'une part, la fin du 18^{e} et le début du 19^{e} d'autre part. La première époque est caractéristique en ce que l'article – défini – avec ses formes soudées à des prépositions est considéré

9 Les auteurs qui comptent l'article parmi les *adjectivos articulares* (p.ex. Melo et Albuquerque, loc. cit.) mentionnent *um, uma*, à côté d'autres déterminants, sans pourtant les désigner explicitement comme articles.

comme équivalent aux désinences casuelles latines. Roboredo (1619) y fait figure d'exception quand il ne considère l'article que comme marque de genre.

La deuxième période présente surtout des définitions qui se réfèrent à la fonction de l'article comme déterminateur de la signification du nom. Lobato (1771) est à cheval sur les deux époques. Il est vrai qu'il donne une définition sémantique, mais il ne peut pas se dégager complètement de l'ancienne conception selon laquelle l'article désigne le cas et le genre.

Un coup d'oeil sur les grammaires françaises du 17e et 18e siècles révèle une situation fort semblable. Selon Joly (1980: 19), les définitions formelles sont remplacées à partir du milieu du 18e s. par des définitions sémantiques, représentées par celle de Dumarsais dans l'*Encyclopédie*.

L'article comme partie du discours

Comme Buescu (1978: 65) le fait remarquer, João de Barros attribue dès 1540 une partie du discours distincte à l'article. Ses successeurs jusqu'au milieu du 18e s. ne se rallient pas à cette représentation, mais ils traitent plutôt l'article dans la catégorie du nom. Ce n'est que chez Lobato ainsi que dans les grammaires qui suivent peu après qu'on trouve une partie du discours spécifique "*artigo*". Cette tradition est cependant mise en doute dès le début du 19e s., lorsque de nombreux auteurs, dont Barbosa, intègrent l'article ainsi que les autres déterminants dans le groupe des adjectifs. La plupart des auteurs du 19e s. considérés ici procèdent de la sorte, ce qui ne suscite que peu de critiques explicites, comme chez Lemos (1820).

L'article indéfini

Jusqu'à la fin du 18e s. ce n'est que l'article défini *o, a* dont il est question quand on parle de l'article, les formes *um, uma* figurant dans la catégorie des adjectifs numéraux. Figueiredo (1799) est le premier à utiliser la dénomination *article indéfini*, cependant il l'applique aux prépositions *de* et *a*. Puis les formes *um, uma* sont englobées chez Souza (1804) dans la classe de l'article sous le terme d'*artigo enunciativo*, visiblement emprunté à l'Abbé Sicard. Il faut souligner que Souza délimite explicitement les adjectifs numéraux, au nombre desquels Beauzée (1974: I, 340) compte encore les

formes françaises correspondantes. Par la suite *um*, *uma*, de même que les formes de l'article défini, se trouvent la plupart du temps sans appellation spécifique dans le groupe des *adjectivos articulares*. C'est là aussi que Barbosa (1822) en parle, en lui donnant pourtant le nom d' "article indéfini" qui figurait déjà dans ses *Duas linguas* de 1807.

Les sources

Comme nous l'avons annoncé au début, la description de l'article a subi l'influence de la grammaire latine durant plus que deux siècles, ce qui n'exclut pas la possibilité d'un contact avec d'autres grammaires contemporaines de langues modernes. La fin du 18^{e} s. voit un changement, lorsque l'influence de la *Grammaire Générale* française se fait ressentir au Portugal. Le retentissement des Français, parmi lesquels, semble-t-il, Dumarsais, Beauzée et Sicard ont joué un rôle prépondérant, s'est révélé imposant et a contribué à la solution du modèle latin.

BIBLIOGRAPHIE

Grammaires

Albuquerque, Sebastião José Guedes: *Grammatica portugueza para o uso do illustrissimo senhor D. Francisco de Sales e Lencastre*. Lisboa: Impressão Regia (1820).

Argote, Jerónimo Contador de: *Regras da lingua portugueza, espelho da lingua latina*. Ou disposição para facilitar o ensino da lingua latina pelas regras da portugueza. Lisboa: Officina da Musica (1975 [1721]).

Baptista, António José: *Compendio de grammatica e orthographia portugueza*. Lisboa: Neves (1816).

Barbosa, Jerónimo Soares: *As duas linguas, ou grammatica philosophica da lingua portugueza, comparada com a latina, para ambas se aprenderem ao mesmo tempo*. Coimbra: Real Impressão da Universidade (1807).

Barbosa, Jerónimo Soares: *Grammatica philosophica da lingua portugueza ou principios da grammatica geral applicados à nossa linguagem.* Lisboa: Typographia da Academia (1862 [1822]).

Barros, João de: *Gramática da língua portuguesa.* 3ª edição. Organizada por José Pedro Machado. Lisboa (1957).

Beauzée, Nicolas: *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues.* Nouvelle impression en facsimilé de l'édition de 1767 avec une introduction par Barrie E. Bartlett. Stuttgart–Bad Cannstatt (1974).

Donatus: *Ars grammatica. (Probi Donati Servii qui feruntur De Arte Grammatica libri. Ex recensione Henrici Keilii.* Hildesheim, New York: Olms (1981) [réimpression de l'édition de Leipzig, 1864])

Dumarsais, César Chesneau: "Article." Diderot/D'Alembert: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Paris: Briasson et al. (1751). Réimpression New York, vol. I (1969).

Ferreira, Francisco Soares: *Elementos de grammatica portugueza.* Lisboa: Impressão Régia (1819).

Figueiredo, Pedro José de: *Arte da grammatica portugueza, ordenada em methodo breve, facil, e claro.* Lisboa: Regia Officina Typografica (1799).

Fonseca, Pedro José da: *Rudimentos da grammatica portugueza.* Lisboa: Ferreira (1799).

Girard, Gabriel: *Les vrais principes de la langue françoise.* Edition de Paris, 1747 précédée d'une introduction par Pierre Swiggers. Genève: Droz (1982).

Lemos, Joaquim José de Campos Abreu de: *O desaggravo da grammatica, ou Reflexões criticas sobre a grammatica portugueza, ordenada por José Guedes Albuquerque.* Lisboa: Galhardo (1820).

Lobato, António José dos Reis: *Arte da grammatica da lingua portugueza.* Lisboa: Impressão Regia (1807 [1771]).

Melo, João Crisóstomo do Couto e: *Gramática filosófica da linguagem portuguêza.* Lisboa: Impressão Regia (1818).

Oliveira, Fernão de: *Grammatica da lingoagem portuguesa.* 3ª edição feita de harmonia com a primeira (1536) sob a direcção de Rodrigo de Sá

Nogueira. Lisboa: Fernandes (1933).

Pereira, Benedictus: *Ars grammaticae pro lingua lusitana addiscenda latino idiomate proponitur*. Lugduni (1672).

Ribeiro, António Leite: *Theoria do discurso*. Applicada à lingoa portugueza; em que se mostra a estreita relação, e mutua dependencia das quatro sciencias intellectuaes, a saber *Ideologia, Grammatica, Logica, e Rhetorica*. Lisboa: Impressão Regia (1819).

Roboredo, Amaro de: *Methodo grammatical para todas as linguas*. Lisboa Craesbeeck (1619).

Sicard, R. A.: *Eléments de grammaire générale, appliqués à la langue françoise*. Paris: Bourlotton, Deterville (1799).

Silva, António de Moraes: *Epitome da grammatica da lingua portugueza*. Lisboa: Ferreira (1806).

Souza, Manuel Dias de: *Gramatica portugueza ordenada segundo a doutrina dos mais celebres gramaticos conhecidos, assim nacionaes como estrangeiros...* . Coimbra: Real Imprensa da Universidade (1804).

Etudes

Buescu, Maria Leonor Carvalhão: *Gramáticos portugueses do século XVI*. Lisboa: Biblioteca Breve (1978).

Cardoso, Simão Cerveira: *A Gramática Filosófica de Jerónimo Soares Barbosa: Reflexos da Gramática Geral*. Dissertação de Mestrado, Porto (1986).

Casteleiro, João Malaca: "A doutrina gramatical de Jerónimo Soares Barbosa". *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras* 21 (1980) 197-214.

Joly, André: "Le problème de l'article et sa solution dans les grammaires de l'époque classique". *Langue Française* 48 (1980) 16-27.

Percival, W. Keith: "The Grammatical Tradition and the Rise of the Vernaculars". Sebeok, Thomas A. (éd.): *Current Trends in Linguistics, 13: Historiography of Linguistics*. Den Haag, Paris: Mouton (1975) 231-275.

Swiggers, Pierre: "L'article en français: l'histoire d'un problème grammatical". *Revue de Linguistique Romane* 49 (1985) 379-409.

SOBRE ABRAÃO MÉLDOLA E A SUA *NOVA GRAMMATICA PORTUGUEZA* DE 1785

KARL-HERMANN KÖRNER

Na recente e meticulosa exposição sobre possibilidades de informação sobre Portugal existentes na Alemanha, diz Marion Ehrhart o seguinte:

"Data de 1778 a primeira gramática alemã da língua portuguesa, acompanhada de informações sobre literatura portuguesa e da autoria de Andreas von Jung, que aliás preferiu não aparecer como autor. Ao ler o livro, compreende-se logo o motivo pelo qual ele quis ficar anónimo. O livro é superficial, e deixa de certo modo transparecer a sua antipatia para com o país onde esteve como oficial do Conde de Schaumburg-Lippe, reorganizador do exército português. Mas uma outra gramática, a de Abraão Méldola, do ano de 1785, terá mais satisfatoriamente ido ao encontro das exigências dos estudiosos de Português da época" (pág. 52).

Tema desta comunicação será precisamente esta gramática de Abraão Méldola, segundo informação do *Diccionario Bibliographico Portuguez* "livro muito raro em Portugal", de que a Herzog-August-Bibliothek em Wolfenbüttel, possui um exemplar. O autor do *Diccionário Bibliographico* presta informações sobre a profissão do autor, sobre a estrutura e o bilinguismo da obra, a dedicatória ao Imperador alemão José II, e sobre o facto de que as últimas seis partes desta *Nova Grammatica Portugueza – Miscellanea dos melhores autores portuguezes* – contêm essencialmente textos do sec. XVII. Esta parte de antologia de mais de cem páginas contém também (pág. 599) uma carta do Padre António Vieira, o clássico pregador português (1608-1697) já anteriormente apresentado ao leitor da nossa gramática. Na página 247, ao explicar a sintaxe do "superlativo como

emprego do genitivo", dá o autor o seguinte exemplo:

> "O melhor Pregador dos Portuguezes foy o Padre Antonio Vieira".

A parte de miscelânia contém, ao lado de textos literários (sobretudo Camões), textos históricos e geográficos do sec. XVII, e textos linguísticos em sentido restrito, sendo de salientar (a partir da página 629) o *Prolegomeno* de João de Morais Madureira Feijó à sua *Orthographia ou arte de escrever e pronunciar com acerto a lingoa portuguesa*, do ano de 1734. Daqui se deduz que a gramática de Méldola é uma obra com ambição linguística em sentido científico, e não somente uma obra didáctica. Hoje em dia, em que o interesse pela Linguística é maior do que foi até aqui, a gramática de Méldola ganha em actualidade e interesse.

A já citada autora Marion Ehrhardt escreve no seu trabalho, que a gramática de Méldola "*dürfte* weithaus besser den Ansprüchen der Portugiesischstudenten jener Epoche gerecht geworden sein". M. Ehrhardt utiliza o verbo *dürfen* no seu sentido modal, que eu traduzo por "terá mais satisfatoriamente ido ao encontro das exigências dos estudiosos de Português da época", utilizando aqui o futuro português no seu sentido modal. Quer isto dizer que até hoje ainda ninguém se ocupou em pesquisas sobre a utilidade e a finalidade da gramática de Méldola. Alguns pontos serão aqui analisados.

"Hoje estou em Hamburgo, a manhaa em Altona". Este exemplo aparece na página 278 como exemplo de zeugma ou elipse, ao tratar de "sintaxe figurada". No também já citado *Diccionario Bibliographico Portuguez*, lê-se: "Abraham Meldola, ao que parece judeu portuguez, residente em Hamburgo".

(Para quem não conhece Hamburgo, direi entre parênteses que, falar de Altona em Hamburgo é como falar de Almada em Lisboa, ou em Gaia, no Porto).

As palavras "ao que parece" não significam que o autor do *Diccionario* tenha lido a gramática de Méldola mais do que o título, a primeira página, e o índice.

A gramática de Méldola terá sido um livro pouco utilizado e pouco utilizável pelos estudiosos de Português da época, mas não é deste aspecto que

se tratará aqui.

Há exemplos lexicais que apontam para a proveniência judaica do autor, como as palavras "pao levedo" e "pao asmo", para significar o pão cozido com fermento e pão cozido sem fermento; a explicação da palavra "frontal", parte da frente dum altar "papista" no sentido de "católico". Ou quando, para explicar o uso do indicativo ou do conjuntivo em certas orações concessivas, dá este exemplo:

"Ainda que ame a meu filho, castigo-o".

"Ainda que amo a meu filho, castigo-o".

Este exemplo lembra-nos imediatamente textos do Antigo Testamento – (Salomão, Livro da Sabedoria).

No capítulo *Syntaxe Figurada*, para explicar a diferença entre *pleonasmo quanto ao sentido* e *pleonasmo quanto a construiçam*, dá os seguintes exemplos:

"Os Prophetas antes vaticinarão o sucesso".

"Os Prophetas antes predisseram o sucesso". (pág. 280)

Para explicar o sentido activo-passivo, os exemplos:

"Deos abomina os viços".

"Os viços são abominados por Deos".

Uma análise sistemática e nem sempre fácil do vocabulário de aprendizagem e dos exemplos retórico-sintácticos confronta-nos com exemplos como estes aqui apresentados, mas relativamente raros no seu conjunto.

Menos característico do que à primeira vista poderia parecer é a indicação de *o primogenito* e *o filho mais moço* (pag. 543), apresentadas logo a seguir a *pay*, *may*, *avô*, *avó*, *bisavô*, *bisavó*, *filho*, *filha*, *irmão*, *irmãa*, e antes de *tio*, *tia*. Mas também na gramática de Jung, de 1778, aparecem aquelas palavras, embora no final das designações do parentesco.

De vez em quando, Abraão Méldola ainda excede Jung em exactidão católica, como por exemplo citando além do *dia de todos os santos* (pág.

249), também o *dia dos finados* (pág. 439) e a *candelaria*. Em Méldola aparecem também as palavras *purgatorio*, *os diabos*, e até *Jesus Christo*, que não se encontram na gramática de Jung.

Méldola é rigorosamente exacto no domínio da terminologia morfosintáctica, embora certos termos, como por exemplo as denominações alemãs para os nomes dos casos latinos, as tenha tirado do trabalho de Christian Gueintzen, *Deutscher Sprachlehre Entwurf* (1641).

Também quanto à questão de saber quais os ramos onde Méldola mostra maior habilidade linguística, seria necessário um estudo mais exacto do que referências a comércio e dinheiro, que também se encontram na gramática de Jung.

Só esporadicamente transparece uma actividade tradicionalmente judaica nos exemplos da gramática:

"Meu Senhor, suplico ser escuzado, pois devo ir a praça", e esta palavra aparece traduzida em alemão por "Börse", bolsa (pag. 534).

Ou quando aparecem, ao lado de referências a moedas portuguesas – *reis*, *tostoes*, *crusados*, *milreis* – (pág. 496), *corôas* (pág. 531), *estarlinas* (pág. 525), ou *guineos* (pág. 530).

Analisando todavia a gramática no seu conjunto, não há dúvida que as questões morais aparecem em primeiro plano, inclusivamente na parte de *lavores da Lingoa*. Vejamos alguns exemplos:

> "Despesas com povres nam se chamam dadivas, nomeam se emprestimos a bom pagador".
>
> "A melhor saude para achaques de alma consiste na medicina de ser esmoler".
>
> "Inquirir miserias para ser socorro de quem as padece he buscar valias, para dignamente merecer o nome de humano".

Interessante seria aqui pôr a questão de saber até que ponto palavras como *valia*, *empréstimo*, *pagador*, *dádivas*, se deverão compreender metaforicamente ou à letra.

Jogos de palavras, como este (pág. 584) poderiam lançar luz sobre a questão:

"Ha mais que ganhar em *letras de estudo*, que em *letras de cambio* ".

Mesmo a própria gramática em sentido restrito, ou sejam as questões morfo-sintácticas, se explicam com exemplos altamente morais:

"O fazer bem a todos aproveita". (pag. 267)

"Os animos vencerão os timidos. Os timidos ficaram de baixo dos animosos".

Exemplo típico da austeridade de Méldola é a *Visita a um doente*:

- "Ora não seja tam melindroso nem tam imaginativo".
- "Eu sey como me acho, e estou persuadido que qualquer no meu lugar se não portaria melhor".
- "Com que a UMce lhe parece que todos sam tam mimosos como sua pessoa? Eu me não dou por medico, mas tanto sey ver por este seu pulso, e por esta sua cabeça, que a UMce lhe sobeja mais dinheiro do que lhe falta saude".

E, mais adiante:

- "Tanto porem he certo, que por cem enfermos que haja nua cidade apostarey (não havendo epidemia) que outenta deles sam os bem afazendados".
- "pois para que UMce nem julgue isso por mim, quero erguerme, e tratar de curarme".

Para esclarecer através de uma análise de textos da nossa *Grammatica* aquela passagem do *Diccionario Bibliographico Portuguez* sobre Méldola, "ao que parece judeu portuguez, residente em Hamburgo", terão que tomar-se em consideração as passagens relativas à cidade de Hamburgo. Antes disso convém ter em conta a estranha "distância" do autor para com o Portugal do seu tempo, pois não esclarece suficientemente a pronúncia portuguesa, não fala sequer dos sons nasais, e a palatal (ch) é descrita por Méldola como africada (*dchamar*, *dchegar*).

Outra prova dessa "distância" é a conversa à mesa (pág. 526), onde o cliente manda vir vinho e uma caneca de "cerveja aquecida", e onde à pergunta se há boa comida lemos a seguinte resposta:

> "Si Senhor, tam bom quanto em Hamburgo, pois temos carne de boy, carneiro, vitella e porco da melhor qualidade, assim cozido como assado".

No capítulo *Syntaxe figurada* explica a elipse com este exemplo:

> "Nam duvido passar a Portugal, mas ficar la isso nam".
>
> "Nam duvido passar a Portugal, mas ficar la, isso nam quero".

Outro exemplo de elipse é a já citada frase "Hoje estou em Hamburgo, a manhaa em Altona".

No registo 2514 do "Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart", volume V, lê-se o seguinte (traduzo): "Seu pai era aí (Amesterdão) juiz em assuntos de Direito judaico. Estudou na Universidade de Leiden e na Escola Talmudista de Amesterdão. Foi membro da sinagoga em Altona, e desde 1782 notário e tradutor jurado. Veio para Hamburgo em 1791".

Os judeus emigrados ou expulsos de Portugal, os *cristãos novos*, são em Hamburgo denominados desde o princípio do século XVII por *nação portuguesa* (*natio lusitana*).

Em Altona os condes de Schaumburg e os seus sucessores, os reis da Dinamarca, deram aos judeus sefardins cartas de protecção e permitiram-lhes a constituição de uma comunidade própria. Até aos fins do século XVII, os judeus consideraram Altona como um lugar de refúgio.

Não é necessário alargar aqui a intensa pesquisa sobre a proveniência e o destino dos judeus em Hamburgo e Altona, em especial dos judeus sefardins. Serão apresentados somente quatro pontos de indubitável interesse para uma futura pesquisa sobre Méldola.

1. O célebre édito espanhol de 1492 contra os judeus teve como consequência refugiarem-se muitos deles em Portugal. É este facto de

interesse para se compreender por que motivo aparece *Toledo* na genealogia de Méldola em "The Jewish Encyclopedia". E também a "distância" de Méldola para com Portugal pode igualmente ter a ver com essa circunstância.

2. No Portugal restaurado do século XVII, os jesuítas, e muito especialmente o Padre António Vieira, tomaram veemente partido pelos cristãos-novos. As "Cartas do Padre António Vieira", que por várias vezes visitou a Holanda, são, desde as pesquisas de Lúcio de Azevedo, a principal fonte de informação sobre o tema "judeus portugueses na dispersão". Vieira procurou defender os judeus portugueses de Hamburgo contra a concorrência holandesa. E o estudioso da *Grammatica* de Méldola aprenderia o uso do comparativo e do superlativo com exemplos do pregador:

   "Eminentissimo Senhor! Com melhor saude que o Anno passado, e com menos vida..."

3. Com a ajuda dos judeus portugueses vindos de Amsterdão, a cidade de Hamburgo conquistou no sec. XVII a sua importante posição em operações bancárias e construção naval. Mas devido aos elevadíssimos impostos em Hamburgo, os judeus portugueses mais ricos e de mais importância mudaram para Altona. Em 1703 consta a mudança de treze famílias ricas, e a construção da sinagoga portuguesa em 1770. A Enciclopédia Judaica de Berlim, no capítulo sobre a vida intelectual em Hamburgo, cita dezoito nomes portugueses, começando por Rodrigo de Castro e terminando com Abraham Méldola, que aparece assim em Hamburgo como o último representante de uma longa tradição. Talvez seja possível compreender Méldola dentro da época das reformas de Moses Mendelsohn (na página 364 da *Grammatica* aparece uma referência muito positiva a Mendelsohn). A *Grammatica* de Méldola parece-nos em vários aspectos extremamente universal e uma obra típica do espírito da "Aufklärung", e não somente no que respeita a categorias linguísticas e pontos de vista considerados evidentes, como por exemplo neste passo:

   "He que o artigo esteja antes do nome, o nominativo antes do verbo, o caso do verbo depois do verbo, que o adjectivo tenha o seu substantivo, etc."

É interessante salientar este "etc.", que pressupõe o conhecimento da ordem das palavras em Português por quem utiliza a gramática. E também não se fala da diferente ordem substantivo-adjectivo e adjectivo--substantivo em Português e Alemão.

Em mais dois pontos a gramática apresenta uma nítida tendência para a universalidade: quer servir para mais de uma finalidade, e não quer ser utilizada somente com fins de aprendizagem de uma língua estrangeira. Vejamos os exemplos, respectivamente das páginas ii e 8:

> "Nam cuidei somente instruir a mercancia, mas tambem pensei a divertir a o estudioso".

> "No quanto merece esta arte ser anteposta, ou posposta a outras escritas, mesmo no Reyno de Portugal, deixo a decisam dos intelligentes".

4. Como quarto ponto de partida para uma frutuosa pesquisa sobre Méldola, há que chamar a atenção para a cidade-porto italiana de Livorno. Não há dúvida que o seu pai, o rabino e erudito Rafael Méldola, nasceu em Livorno em 1714. Livorno foi de grande importância para a história do comércio de Hamburgo e de Portugal. Livorno foi também um dos mais importantes pontos de encontro dos judeus portugueses emigrantes, em cuja comunidade, segundo o testemunho de Feilchenfeld, "florescia a vida intelectual". O filho de Méldola terá escrito a sua gramática para judeus cultos, para quem o Português era uma lingua de cultura (e não de uso) que urgia salvar. Muitos pormenores linguísticos e retóricos da gramática pouco interessariam a um simples estudante de Português. Será preciso ter em conta o público a que a gramática se destinava. Méldola terá com a sua gramática procurado salvar o Português como língua de cultura. E termino com as palavras do prólogo:

> "De todas as nações, he a Germanica a mais inclinavel na cultivação das lingoas estrangeiras, por mais que se desvella a o presente em perfeiçoarse na sua".

Em 1633 o Português fora língua tão usada em Hamburgo, que nela se imprimiu uma gramática de Hebraico. Entretanto (1785) tornara-se uma língua de cultura que urgia salvar com uma gramática. E com esta mudança

tem a ver também aquela intenção do romantismo Alemão, à qual chamamos Filologia Românica.

BIBLIOGRAFIA

ALLEMANN, Fritz René: *8mal Portugal*. München/Zürich. R. Piper. Erweiterte Neuausgabe 1983.

CASSUTTO, Alfonso: *Gedenkschrift anläßlich des 275jährigen Bestehens der portugiesisch-jüdischen Geme inde in Hamburg*. Amsterdam 1927: Menno Hertzberger.

EHRHARDT, Marion: "As primeiras notícias alemãs acerca da cultura portuguesa – Erste deutsche Nachrichten über die portugiesische Kultur", *Portugal-Alemanha (Estudos sobre a Recepção da Cultura e da Língua Portuguesa na Alemanha)*, Portugal – Deutschland (Beiträge zur Aufnahme der portugiesischen Kultur und Sprache in Deutschland). Coimbra 1980: Livraria Almedina, pp. 7-65.

(The) Jewish Encyclopedia, ed. J. Singer, New York 1901-1906: KTAV Publishing House. Volume VIII.

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1928-1932: Eschkol (Bd. 1-10).

ENCYCLOPAEDIA JUDAICA. Jerusalem 1972: Keter Publishing House (16 volumes).

ETTINGER, Stefan: "Friedrich Diez und die Anfänge des Portugiesischunterrichts im deutschsprachigen Raum". Leipziger Romanistische Beiträge: Materialien romanistischer Kolloquia, die 1987 an der Karl-Marx-Universität Leipzig veranstaltet wurden. Herausgegeben [...] v. K. Bochmann, M. Perl und G. Wotjak. Karl-Marx-Universität Leipzig 1988: 11-31.

FEILCHENFELD, A.: *Aus der älteren Geschichte der portugiesisch=israelit. Gemeinde in Hamburgo*. Hamburg 1898: H. Leßmann.

FLASCHE, Hans: "Friedrich Schlegel und die Romania: I. Friedrich Schlegel und Portugal". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 32 (1958): 417-447.

GRUNWALD, M.: *Portugiesengräber auf deutcher Erde.* Hamburg 1902: Alfred Janssen.

GUEINTZEN, Chrsitian: *Deutscher Sprachlehre Entwurf.* Coethen im Fürstenthume Anhalt 1641.

HAMBERGER, Georg Christoph/Meusel, Johann Georg: *Das gelehrte Teutschland [...]. Fünfte [...] Auflage, fünfter Band.* Lemgo 1797: Meyersche Buchhandlung.

[JUNG, Johann Andreas von]: *Portugiesische Grammatik. Nebst einigen Nachrichten von der portugiesischen Litteratur, und von Büchern, die über Portugall geschrieben sind.* Frankfurt an der Oder 1778: Carl Gottlieb Strauß.

KELLENBENZ, Hermann: *Sephardim an der unteren Elbe. (Beihefte zur Vierteljahrschrift f. Sozial – und Wirtschaftsgeschichte 40).* Wiesbaden 1958: Steiner.

KROHN, Helga: *Die Juden in Hamburg 1800-1850.* Frankfurt 1967: Europäische Verlagsanstalt.

MELDOLA, Abraham: *Nova Gramatica Portugueza dividida em VI Partes [...].* Neue Portugiesische Grammatik in sechs Theilen [...]. Hamburgo/Hamburg 1785: C. M. Bock.

[SCHRÖDER, Hans:] *Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart. Im Auftrage des Vereins für hamburgische Geschichte ausgearb. v. dr. ph.* Hans Schröder. Hamburg 1870. Band 5.

DA SILVA, Innocencio Francisco: *Diccionario bibliographico portuguez,* Tomo oitavo (Primeiro Suplemento) A-B. Lisboa 1867: Imprensa Nacional.

LEITE DE VASCONCELLOS, J.: *Lições de Filologia Portuguesa (Terceira edição comemorativa do centenário do nascimento do autor...)* Rio de Janeiro 1959: Livros de Portugal.

VASQUEZ CUESTA, Pilar/Mendes da Muz, María Albertina: *Gramática portuguesa, I, II.* Tercera edición corregida y aumentada por P. V. C. Madrid 1971: Gredos.

WININGER, S.: (Große) *Jüdische National-Biographie.* 4. Band. Cernauti 1929. Nachruck Nendeln/Liechtenstein 1979.

LÍNGUAS, TERRITÓRIOS E DIALECTOLOGIA

MARIA DO CARMO HENRÍQUEZ

0. Sem citarmos os nomes dos precursores da geografia lingüística[1] e partindo de quem costuma ser considerado como o fundador, o suiço Jules Guilliéron (1845-1925), com a apariçom deste método de estudo surge na história da lingüística a necessidade de registar a riqueza e variedade histórica das falas locais. Aparece, assi mesmo, a necessidade de coleccionar materiais de todos os *dialectos* para estabelecer logo estudos operativos entre as variedades de *umha mesma língua* e determina-se a prática de coleccionar todo esse material de forma homogénea.

Jules Guilliéron postulava que o material devia ser recolhido mediante inquéritos directos, de maneira objectiva de forma tal que se captasse a espontaneidade do informador e por isso buscou um colaborador que nom fosse nem lingüista nem dialectólogo de profissom, pois assi careceria dos preconceitos do homem da ciência[2].

---

(1) EUGÉNIO COSERIU (1977), "La geografía lingüística" in *El hombre y su lenguaje*, Ed. Gredos, Madrid. Em pp. 115-6 cita como precursores quer no campo teórico quer no aspecto prático, de representaçom cartográfica do material lingüístico a Leibniz, Johannes Schmidt, August Scheleicher e a Hugo Schuchardt.

(2) Entre outros, IORGU IORDAN (1967), *Lingüística románica* (Reelaboración parcial y notas de Manuel Alvar), Ed. Alcalá, Madrid. Em p. 260 assinala a importáncia que para J. Guilliéron tinha o facto de que a percepçom e a transcriçom das palavras fossem escuitadas por um ouvido único e salienta, também, que nom tinha confiança em que os especialistas registassem os factos lingüísticos com a suficiente objectividade, daí que buscasse um colaborador que nom fosse nem lingüista nem dialectólogo de profissom.

Vai ser assi que, a partir das primeiras décadas do século XX, vem à luz os primeiros atlas lingüísticos; porém mesmo hoje ainda a língua espanhola ou o português nom contam com os seus atlas(3). Em Portugal existírom inquéritos e estudos para um futuro atlas da autoria de Manuel Paiva Boléo(4) e outros contributos salientáveis de Paiva Boléo, Herculano de Carvalho e Lindley Cintra(5).

Na Galiza após estudos de Fritz Krüger(6), dos contributos de Alonso Zamora Vicente(7), de Luis L. Cortés y Vázquez(8) e os de Dámaso Alonso e Valentín Garcia Yebra(9), nos anos da década de 1970 vam realizar-se trabalhos sectoriais sobre as falas por "investigadores nom lingüistas", que serám publicados total ou parcialmente na revista *Verba* ou como "Anejos" desta revista. Estas investigaçons nom som outra cousa que teses de licenciatura ou teses de doutoramente realizadas polos novos licenciados em Filologia Românica da Universidade de Santiago.

Os resultados parciais e sectoriais a respeito das áreas lingüísticas do galego aparecem em 1974(10) para constatar a existência de dous blocos de

(3) EUGÉNIO COSERIU, op. cit., p. 123: "De todas las lenguas romances, sólo el español y el portugués, no poseen aún su atlas lingüístico. Por lo que se refiere al portugués, ha hecho encuestas, en vista de un futuro atlas, el profesor de Coimbra Manuel Paiva Boléo".

(4) IORGU IORDAN, op. cit., em p. 447 também cita este autor.

(5) Ibidem, em pp. 448-9 aborda os projectos de atlas e estudos dos falares galegos e portugueses.

(6) FRITZ KRÜGER (1947), *El léxico rural del Noroeste Ibérico* (trad. de Emilio Lorenzo y Criado), Rev. Filología Española, Anejo XXXVI, C.S.I.C., Madrid.

(7) ALONSO ZAMORA VICENTE (1951) "Geografía del seseo gallego" in *Filología*, año III, núms. 1-2, Buenos Aires.
Idem (1952), "La frontera de la geada", in *Homenaje a Fritz Krüger*, Tomo I, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
Idem (1953), "De geografía dialectal – ao, -an en gallego", in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, México

(8) LUIS L. CORTES Y VÁZQUEZ (1954, *El dialecto galaico-portugués hablado en Lubián (Zamora)*, Salamanca.

(9) DÁMASO ALONSO E VALENTÍN GARCIA YEBRA (1959), "El gallego--leonés de Ancares y su interés para la dialectología portuguesa", in *Actas do III Colóquio de Estudos Luso-Brasileiros*, I, Lisboa e também (1961), in *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XVI, Santiago de Compostela.

(10) Vid. Voz GALEGO, in *Gran Enciclopedia Gallega*, 1974, tomo XIV, pp. 222-243 especificamente. Para o presente trabalho sublinhamos as

falas "muito bem diferenciadas: a do ocidente de Corunha, costa e sul de Ponte-Vedra, com umha prolongaçom que chega ao Sudoeste ourensano, assi como as falas galegas de Astúrias, Leom e Samora"(11). Porém, junto com esta realidade nasce na Galiza um discurso dirigido nom a estabelecer estudos comparativos entre as variedades de umha mesma língua, que nom seria outra que a denominaçom composta galego-português, senom a postular que:

> "Pero aunque está fuera de toda duda la existencia de un complejo lingüístico galego-luso-brasileiro, dentro del cual las semejanzas son muy acusadas, tampoco debe olvidarse que semejanza no quire decir igualdad y que el gallego no es portugués ni el portugués gallego. Por outro lado, las diferencias entre ellos no han sido siempre las mismas, a partir de una fuerte igualdad en la época medieval, especialmente hasta el s. XIV, los dos idiomas han emprendido rumbos divergentes que los han ido alejando poco a poco. La separación política y cultural de ambas comunidades explica perfectamente el nacimiento y consolidación de muchas de estas diferencias."(12)

Desta asseveraçom arrancará umha corrente, denominada "isolacionista", cujas ideias para a formalizaçom gráfica e construçom do galego "padrom" aparecerám recolhidas no livro *Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego*(13). Embora este texto tenha recebido resposta no *Estudo crítico*(14), na presente comunicaçom tentamos demonstrar que construir as diferenças que apresenta num extenso território umha língua histórica, internacional e de cultura, sobre a Fonética, Morfosintaxe ou Léxico, supom umha errada interpretaçom dos postulados defendidos pola geografia

---

pp. 239, 240-243.

(11) Ibidem, p. 237.

(12) Ibidem, p. 239

(13) RAG-ILG (1982), *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego*, Artes Gráficas Galicia, S.A., Vigo.

(14) ASSOCIAÇOM GALEGA DA LÍNGUA (Comissom Lingüística) (1983), *Estudo crítico das "Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego"*, Ed. AGAL, A Corunha; 2a. ed. corrigida e acrescentada, 1989.

lingüística. Muito mais grave, para nós, porém, é que podam existir lingüistas ou filólogos defensores de postulados ou métodos de trabalho contrários ao método científico.

1. Em virtude do mâterial recolhido, mas nom em todo o território galego, por jovens dialectólogos pertencentes ao "Instituto da Língua Galega" (ILG), publicado na *Gran Enciclopedia Gallega* (1974)[15], começa a tomar corpo na Galiza o discurso de considerar como duas línguas irmás, hoje independentes e/ou diferentes, o galego e o português. A filosofia substancial já reside neste texto (embora sofra ligeiras mudanças com os anos decorridos), texto sobre o qual construímos – sem exaustividade – este contributo.

Os traços fundamentais considerados como diferenciadores da língua falada a umha e outra beira do rio Minho, som:

1.1. Fonética

1.1.1. "Vogais em contacto com consoante nasal". Asseveram os dialectólogos do ILG – logo de comparar a realidade lingüística da Galiza, a nível oral com o português padrom – que dos traços que mais individualiza o português face ao galego é a evoluçom fonética das vogais em contacto com *n*, nomeadamente das finais[16]. Este dado nom se ajusta à situaçom oferecida polos falares no território galego, como provam mesmo dados fornecidos polos próprios investigadores galegos:

a) Em virtude dos estudos feitos por J.R. Fernández González, publicados com o título *Etnografía del valle de Ancares* (1978)[17] observamos nasalidade em numerosas transcriçons de vocábulos, reproduzidos nas páginas do livro (por ex. pp. 238-239).

(15) Vid. nota 10.

(16) Vid. voz GALEGO, op. cit., p. 240.

(17) J.R. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1978) *Etnografía del valle de Ancares* (Estudio lingüístico según el método "Palabras y Cosas"), in *Verba*, Anuario Gallego de Filología, Anejo 10, Universidad de Santiago de Compostela.

b) Um dos mais conhecidos dialectólogos do "ILG", Francisco Fernández Rei no seu artigo "Bloques e áreas lingüísticas do galego moderno" (1982) também reconhece a existência de vogais nasalizadas na mesma zona[18]:

> "As falas ancaresas de Lón forman umha pequena área que presenta os seguintes rasgos: (...)
> 3. Existencia de vocais nasalizadas: *cadẽa, madrĩa, ũa* (1.5). A isoglosa deste fenómeno é a que utilizamos para a delimitación da área ancaresa."

c) Sobre a nasalidade em português parece-nos oportuno citar neste momento o estudo de Antonio Quilis[19] que além de reconhecer a complexidade do problema e de reflectir a divisom dos mais modernos estudiosos (assi Robert Hall, Helmut Lüdtke ou Mattoso Câmara e J. Morais Barbosa), conclui em p. 6:

> "Por ello, autores citados proponen la interpretación de las vocales nasales, como las mismas vocales orales seguidas de un archifonema nasal. De este modo, [ẽ] = /e/ + /N/, [ĩ] = /i/ + /N/, etc.
> Si se admite esta solución, desde el punto de vista fonológico nos encontramos ante una semejanza entre las dos lenguas: la existencia sólo de fonemas vocálicos em ambas [entenda-se o espanhol e o português]. Pero esta semejanza fonológica no encuentra su contrapartida en el nivel fonético, donde inmediatamente se acusa una fuerte disparidad entre los alófonos nasales de ambas lenguas."

d) Contundente é, sobre este particular, a opiniom do professor E. Coseriu[20], quando verifica que a perda da nasalidade caracteriza, sem dúvida,

(18) FRANCISCO FERNÁNDEZ REI (1982), "Bloques e áreas lingüísticas do galego moderno", in *Grial*, Revista Galega de Cultura, núm. 77, pp. 257 - 296. A cita está em p. 294.

(19) ANTONIO QUILIS (1979), "Comparación de los sistemas fonológicos del español y del portugués, in *Revista Española de Lingüística*, año 9, Fasc. 1, Enero – Junio, pp. 1-22

(20) EUGÉNIO COSERIU (1989), "El gallego en la historia y en la actualidad", in AA. VV. *Actas do II Congresso Internacional da Língua galego-*

o galego, mas se acha esporadicamente também em Portugal e, ao revés, a nasalidade apresenta-se, ainda que em medida mínima, também na Galiza.

Após argumentos reproduzidos, fácil é deduzir que, em modo nengum, a nasalidade constitui um traço relevante para considerar "dous idiomas diferentes" a galego e português.

1.1.2. Os investigadores do "ILG" assinalam como traço caracterizador do galego, face ao português, a ausência de certas consoantes sonoras que si existem no português. Afirmam(21): "face aos pares /f/ - /v/, /s/ - /z/ e /š/ - /ž/ do português o galego carece hoje de /v/, /z/ e /ž/. Nom é exacto nem certo que em todo o território galego se tenha produzido o ensurdecimento das sibilantes como o demonstra o facto de que o próprio Francisco Fernández Rei(22) diga:

> "14. Mantemento das sibilantes sonoras
> No NO de Ourense (Concellos de Crespos-Padrenda, Entrimo e Lovios) e Hermisende (Zamora) existe un sistema de seis sibilantes, semellante ó das falas de Trás-os-Montes e NO da rexión miñota portuguesa: unha parella de fonemas fricativos prepalatais (xordo*x* /š/ *queixo*, sonoro *j* /ž/ *queijo*, unha parella de fonemas fricativos predorsointerdentais (xordo *c* /ṣ/ - ou ben /θ/ -*cervo*, sonoro z /ẓ/ cozer) e unha terceira parella de fonemas fricativos apicais (xordo /ś/ *servo*, sonoro -s- /ź/ *coser*.
> Em Hermisende este sistema de sibilantes só o rexistramos em xente maior, mentres que nas falas da Limia Baixa se rexistra en novos e vellos..."

Francisco Fernández Rei, em páginas seguintes, chega a considerar como um dos fenómenos mais relevantes para delimitar umha área no galego,

---

-*portuguesa na Galiza* (1987), ed. AGAL, A Corunha, pp. 793-800. A referência está em p. 799.

(21) Vid. voz GALEGO, op. cit., p. 241

(22) FRANCISCO FERNÁNDEZ REI, op. cit., p. 264.

justamente, a conservaçom das sibilantes sonoras(23):

> "9. Área da Limia Baixa
> As falas do SO de Ourense (concellos de Entrimo, Lovios e Crespos-Padrenda), se ben xeográficamente pertencen á Galicia central, lingüísticamente presentan fenómenos específicos do bloque occidental, a carón de rasgos proprios do galego central, polo que consideramos estas falas como unha área de transición entre os dous bloques que acabamos de caracterizar.
> O fenómeno máis relevante, e de que nos valemos para a delimitación desta área, é o mantemento das sibilantes sonoras(1.14)..."

A respeito de que em português palavras grafadas *aveia, lavar* ou *vinho* – haveria que acrescentar em todo o território, entendemos nós – se pronunciam com [v], enquanto no galego corresponderia [b], cumpre salientar que a confuson b e v, como recolhe entre outros o professor E. Coseriu (24), chega até Coimbra.

1.1.3. Outro fenómeno do consonantismo assi mesmo citado é o de que no português o fonema /č/ (representado polo dígrafo *ch*) "soa exactamente igual o *ch* de *chove, chamar, cheirar* (...) que o *x* de *buxo, freixo, baixo* (...), enquanto no galego estes sons se mantenhem perfeitamente diferenciados"(25).

Esta afirmaçom tampouco se corresponde com a realidade dialectal em território português, como se demonstra nas transcriçons de contos populares portugueses, editados polo Centro de Estudos Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, por exemplo no Vol. II do ano 1986. A realizaçom /ĉ/ vai de Norte a Sul, desde Ponte da Barca a Arcos de Valdevez, passando por Bragança até Faro ou Vila Real de Santo António.

(23) Ibidem, p. 291.
(24) EUGENIO COSERIU (1989), op. cit., p. 799.
(25) Vid. voz GALEGO, op. cit., p. 241.

A mesma é a asseveraçom de E. Coseriu[26] ao afirmar que /ĉ/ se mantém em todo o Norte (Viana do Castelo, Bragança, Porto e Viseu), acrescentando que se regista inclusive no Brasil, ghegando mesmo a concluir:

> "...la fonética gallego-portuguesa más antigua se conserva también el Brasil, de suerte que, si se separase el portugués del gallego, habría que separarlo también del brasileño".

1.2. Morfosintaxe

Os dialectólogos do "ILG" afirmam[27] que as diferenças entre o galego e o português, ainda que nom muito fortes nalguns casos, som muito elevadas em número e aparecem em qualquer tema que se trate. De entre as expostas tam só recolhemos estas três:

1.2.1. Um dos traços diferenciadores seria a existência no galego da chamada "segunda forma do artigo", da qual asseguram que nom aparece no português. A existência a nível oral desta "segunda forma do artigo" aparece na transcriçom dos contos populares portugueses, antes citada, e E. Coseriu[28] manifesta, assi mesmo, que os tipos arcaicos *tôdolos*, *comé-lo pão* se encontram na língua popular de grande parte de Portugal.

1.2.2. Sobre as "diferenças" entre português e galego no campo dos pronomes tampouco é certo nem exacto, que em território galego nom exista para a forma de SUJEITO a forma "tu". A forma "TU" maioritária territorialmente – isto é geograficamente – resulta minoritária demograficamente frente a "ti", Francisco Fernández Rei[29] também reconhece:

> "28. Distribuición de suxeito pronominal ti/tu
> O suxeito *ti* é característico, *grosso modo*, do galego de Coruña e Pontevedra, frente ó *tu* etimolóxico do resto do galego

(26) EUGÉNIO COSERIU (1989), op. cit., p. 799.
(27) Vid. voz GALEGO, op. cit., p. 243.
(28) EUGÉNIO COSERIU (1989), op. cit., P. 799.
(29) FRANCISCO FERNÁNDEZ REI, op. cit., pp. 267-268.

> e de falas do sur de Pontevedra. A forma *ti* gaña terreno e penetra na zona *tu*, especialmente polo centro de Lugo."

1.2.3. As "diferenças" marcadas polo "ILG" no paradigma verbal, absolutamente todas, existem também a nível vulgar ou dialectal quer em território galego quer em território brasileiro ou português europeu, como passamos a provar:

a) Em território galego registamos na 2a. pessoa do Pretérito Perfeito do Indicativo o morfema *-ste*, em contra do que se afirma(30). Francisco Fernández Rei inclui como 2a. pessoa do Pretérito o morfema *-ste*, ao lado da maioritária *-che(s)*(31):

> "50. Distribución da terminación che (s) / -ste (s)
> A solución maioritaria en galego é *[canta] che (s)*, frente a *-ste*, sufixo non palatizado do SO de Pontevedra e algún punto do galego oriental, e a *-stes* do ocidente da Coruña (*ti cantastes*) e falas pontevedresas do Salnés (*ti cantastes ~ cantaches*)."

b) A respeito da afirmaçom de que "a quinta pessoa de todos os demais tempos conserva em galego o *-d-* etimológico, perdido, pola contra, em português: gal. *sodes, cantabades, comerades*; port. *sois, cantaveis, comereis*", tampouco é correcta, como o recolhe o próprio Francisco Fernández Rei(32):

> "53. Distribución da terminación -des, -ndes, -is, -s
> O sufixo *-des* é o maioritário na segunda persoa do plural dos tempos verbais, a excepción do perfecto (*cantades, cantabades...*). No SO de Pontevedra e no S de Ourense rexístrase *-ndes* (*cantandes, cantabandes ...*); no galego oriental e falas do Baixo Miño o característico é a terminación *-is* (*cantais, cantabais...*), mentres que *-s* o é de occidente da Coruña (*cantás, cantabás ~ cantabas...*)."

(30) Vid. voz GALEGO, op. cit., p. 243.
(31) FRANCISCO FERNÁNDEZ REI, op.cit., pp. 272-273.
(32) Ibidem, p. 273.

c) O mesmo temos que dizer sobre a acentuaçom das pessoas 4a. e 5a. do Pretérito Imperfeito (Co-Pretérito), do Pretérito mais-que-Perfeito (Ante--Pretérito) e Futuro do Pretérito (Pós-Pretérito) que em território galego registamos com a acentuaçom idêntica à que se regista em território situado debaixo da "fronteira política". Mais umha vez, reproduzimos a opiniom autorizada de Francisco Fernández Rei[33]:

> "46. Distribución de cantabamos / cantábamos
> As formas con acentuación paroxítona etimolóxica (*cantabamos*, *cantariamos*, *cantaramos*, etc.) rexístranse nuns dous tercios das falas galegas. No NO e NL coruñês, centro-norte de Lugo, SO de Pontevedra, Asturias e algunhas falas de León e Zamora deuse un desprazamento acentual analóxico (*cantábamos*, *cantaríamos*, *cantáramos*, etc.) como en castelán ou portugués."

Por ser esta a realidade das falas do galego, estas formas "proibidas" polas "Normas" elaboradas polo "ILG" aparecem como formas alternantes no mesmo paradigma – junto a todas aquelas formas históricas ou arcaicas que, sendo as usuais em zonas nom galegas da nossa comunidade lingüística, tenhem na Galiza um uso reduzido – no *Guia prático de verbos galegos conjugados*, da autoria da Comissom lingüística da AGAL[34]

1.3. As "diferenças" no campo do Léxico, evidentemente, podem ser notáveis, apresentando como nota significativa que os dialectólogos do "ILG" optam por colher as formas dialectais comuns ao português em lugar das formas "padrom", para nom harmonizar com o luso-brasileiro.

Seguindo a E. Coseriu[35] estas "diferenças" nom som maiores que entre o português de Portugal e o português popular do Brasil e acrescentamos nós, nom muito maiores que as existentes entre o espanhol falado na Península Ibérica e o espanhol falado nos diferentes países da América Latina.

---

(33) Ibidem, p. 272.

(34) ASSOCIAÇOM GALEGA DA LÍNGUA (Comissom Lingüística) (1989), *Guia prático de verbos galegos conjugados*, Ed. AGAL, A Corunha.

(35) EUGÉNIO COSERIU (1989), op. cit., p. 800.

2. Construído este breve esboço e expostos os graves riscos por tirar leituras interessadas dos dados, que podem fornecer a extensom e distribuiçom espacial de fenómenos lingüísticos particulares (fonemas, palavras e construçons) e a respeito da língua falada num território geográfico conhecido hoje com o nome de GALIZA, fruto das quatro províncias galegas surgidas ao marco da divisom provincial de 1833, concluímos:

1º) Atender só a fenómenos lingüísticos particulares que potenciem a excessiva *atomizaçom* de um idioma, embora seja interessante na linguagem o pólo da *variedade* ("o espírito de campanário saussureano"), pom em grave perigo o pólo da *unidade*, garante da intercompreensom e da comunicaçom interindividual.

2º) Ao empregar o método geográfico, cumpre ter sempre presentes as suas limitaçons e os seus riscos. A linguagem, como afirma E. Coseriu, expressa o indivíduo polo seu carácter de criaçom, mas expressa também o ambiente social nacional, polo seu carácter de repetiçom, de aceitaçom de umha *norma*, que é ao mesmo tempo histórica e sincrónica: existe o falar porque existem indivíduos que pensam e sentem, e existem "línguas" como entidades históricas e como sistemas e normas ideais, porque a linguagem nom é só expressom, finalidade em si mesma, mas também comunicaçom, finalidade instrumental, expressom para outro, cultura objectivada historicamente e que transcende ao indivíduo(36).

3º) Enquanto nom estiver publicado o "Atlas lingüístico da Galiza e de Portugal" e só existirem dados sectoriais, em nengum modo se deveriam fazer conclusons dogmáticas e desviadas sobre os fenómenos lingüísticos das terras de aquém e além Minho, encaminhadas a declarar a existência de duas "línguas irmás, mas diferentes /ou independentes". Todo o que caberia, seria registar a realidade lingüística, estabelecendo sempre as limitaçons emanadas do próprio método de investigaçom, partindo sempre da totalidade do território. Significadamente, os falares do galego ocupados por territórios situados em lugares isolados, marginais ou longe das vias de comunicaçom som aqueles em que se registam soluçons coincidentes, mesmo, com o português padrom.

(36) EUGÉNIO COSERIU (1977), op. cit., pp. 157-158.

4º) Urgem contactos freqüentes entre a Galiza e Portugal para manter e preservar a unidade da língua galego-portuguesa na Galiza. Neste objectivo estamos todos comprometidos. Neste ponto deveríamos imitar o modelo dos lingüistas espanhóis, quando lamentam a situaçom do espanhol em Porto Rico e lançam as suas vozes em favor da unidade. Em correspondência, os lingüistas e filólogos da comunidade lingüística galego-luso-africano-brasileira deveríamos deixar de considerar como estrangeiros ou alheios os falares portugueses ou os falares do galego, pois as falas do galego som tam portuguesas, por exemplo, como as falas do Algarve. Se considerarmos como do domínio do português, o português de Olivença, com muito mais razom deveriam contemplar-se os falares da Galiza.

5º) Cumpre sublinhar neste foro, mais umha vez, que os limites e fronteiras políticas, nom se correspondem *necessariamente*, com os limites e fronteiras *lingüísticas*. Fala-se catalám na França e fala-se euskara também na França.

6º) E finalizamos, mais umha vez, com umha cita de Eugénio Coseriu, traduzida para galego [37]: o galego-português (nome proposto polos filólogos alemáns e usado desde sempre polos estudiosos da Filologia Românica) mesmo hoje e apesar de que Portugal e Galiza vivérom de costas viradas, continuam a manter a *unidade*, o galego e o português seguem pertencendo ao mesmo conjunto, ao mesmo *continuum* lingüístico.

Na nossa opiniom fomentar na Galiza o "separatismo lingüístico" polo "perigo" do "imperialismo português" só favorece a confusom e prejudica notavelmente nom só o facto de que a língua galego-portuguesa resulta a soma de todos os dialectos, mas também à língua padrom que nom é outra cousa que umha variedade supradialectal válida para todo o território dessa língua.

(37) EUGÉNIO COSERIU (1989), op. cit., p. 800.

NOMES DO ARCO DA VELHA – EXPRESSÕES DE TEMPO E FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS EM CUJA DESIGNAÇÃO ENTRA A PALAVRA "VELHA"

M. CELESTE AUGUSTO

INTRODUÇÃO

Tal como é anunciado no título apenas iremos ter em consideração os nomes referentes a estados de tempo e/ou fenómenos atmosféricos e, porque estamos num encontro de Lusitanistas, somente faremos menção das designações galego-portuguesas.

Delimitado assim o campo nocional e o domínio linguístico queremos, no entanto, dizer que permitir-nos-emos lançar mão de exemplos de outras línguas, românicas ou não, sempre que se torne necessário um confronto a fim de justificar uma posição por nós adoptada.

Tomámos como objectivo destas páginas primeiro: descobrir porque razão é que certos fenómenos atmosféricos e estados de tempo receberam, em paralelo com outras denominações, como por exemplo religiosas cristãs, nomes em que entra o nome "velha", ou seja, saber qual foi a motivação que esteve presente no acto de denominar e porquê; segundo: chamar a atenção para o facto de que essa motivação nem sempre está explícita no nome mas sim nas correspondências, a que abaixo nos referiremos; terceiro: realçar que não basta um estudo apenas linguístico para se chegar à razão de ser de um nome deste tipo e que é só inserindo a palavra no seu contexto significativo que se pode compreender a estrutura do léxico, neste caso das denominações populares.

Na selecção dos materiais para a elaboração do corpus tivemos em conta a distinção feita por Alinei (1982) entre etimografia e etimotese, tendo optado pela primeira, isto é, coligimos apenas as designações onde o étimo VETULA, sendo evidente, não requer qualquer tipo de pesquisa.

Na procura da motivação que presidiu à denominação, ou, por outras palavras, no estabelecimento das correspondências existentes entre o conceito que engloba a entidade que denomina e aquele a que se vincula o referente que é denominado, iremos servir-nos de toda a informação folclórica sobre ambos a que tivemos acesso. Assim, à la Alinei, defender-se-á a persistência da designação, muito embora a sua motivação ou até a consciência desta se possam ter perdido ao longo dos tempos.

Antes de entrarmos directamente na análise do corpus uma pergunta se nos impõe: mas afinal quem é essa Velha?

Será uma mulher de carne e osso e idade avançada ou uma entidade misteriosa e mítica? ou ambas? ou alguém do "arco da velha"?

Deixemos uma resposta para mais tarde e procuremos apontar-lhe algumas características que nos ajudem a defini-la e a localizá-la.

A área conceitual de "velha" é muito abrangente e de certo modo vaga. Identificando-se principalmente com a bruxa e a feiticeira cobre desde a noção de entendida, curandeira, curiosa, fada boa ou má (a figura de dons sobrenaturais de que se fala também nos contos), ser mítico, espírito da fertilidade e entidade sobrenatural feminina detentora das forças da natureza, pesadelo (sobretudo no Brasil), até à de mulher de muita idade que, por isso, é senhora de certos saberes e tem até alguns poderes.

A fronteira entre estas noções será sempre difícil de estabelecer devido ao seu carácter um tanto indefinido.

Em geral, quer considerada como ser humano quer como espírito, não é casada (o conceito de velho quando nos surge é como entidade oposta a velha mas não como marido desta), vive isolada e é temida, pois a sua actuação tanto pode ser benéfica como maléfica. Este último aspecto, quando se refere à mulher de carne e osso, prende-se com os contactos que se diz ter com o diabo (traço que adquire apenas a partir do séc. XV). Ainda como ser humano conhece as ervas e as suas virtudes e toda uma série de mezinhas; tem orações e esconjuros para tudo e algumas (certamente aquelas que estão na fronteira com o ser sobrenatural) raptam os meninos e sugam-lhes o sangue; recorde-se

que na Galiza às meigas é dado o epíteto de "chuchonas"[1].

Se considerarmos as nossas rimas populares onde ela peneira, amassa, fia, penteia-se, come, remenda[2] as designações velha, bruxa e feiticeira equivalem-se sempre.

Em certos lugares, como por exemplo em países germânicos como Holanda, Alemanha, a sua relação com alguns estados do tempo é do domínio de todas as crianças, que lhe atribuem a queda da neve (neste caso é conhecida como a senhora Holle). E nós? Não a associamos ao arco-iris, à chuva miudinha e à geada? Não a queimamos no Carnaval? E não a serramos ao meio na Quaresma? Isto para não falar nos zoónimos, nomes de faúlhas e de espigas a que aparece ligada.

Muitos são, portanto, os rostos com que ela se nos apresenta e há até quem a coloque em tempos totémicos, como é o caso de Propp, para quem a Velha é o nosso antepassado totémico feminino[3].

Naturalmente desde esse tempo perdeu uns traços e adquiriu outros, conforme as épocas. Contudo não perdeu a sua natureza mítica nem muitos dos rasgos que, na linha de Propp, talvez nos possam permitir ligá-la ao arquétipo criador "The Great Mother", tal como analisado por Erich Neumann.

ANÁLISE DO CORPUS

Que o céu e tudo o que lá se passa, ou de lá emana, é do domínio do sobrenatural é uma crença tão velha como o mundo. Porém, a tradição popular acrescentou-lhe o seguinte aspecto dualista: as coisas boas são obras de entidades benéficas e as más de espíritos maléficos e, geralmente, femininos. É assim que certos fenómenos atmosféricos e/ou estados de tempo, temidos pelos grandes estragos que podem causar, foram atribuídos a uma entidade mítica que dá, entre outros, pelo nome de **Velha**.

1 Cf. J. L. Vasconcelos [1882: 309] e E. R. González [1958].

2 Cf. também; "cuando hay temporal, la Vieja plancha" em Las palmas e "cuando llueve y hace sol, hace la Vieja el requesón" em Burgos, G. Rohlfs [1979: 87].

3 Cf. V. Propp [1981: 125].

O material seleccionado denomina 6 referentes: arco-iris, neve, geada, chuva miúda, noite e sol intenso; todos eles se apresentam prejudiciais, sobretudo para o homem do campo que é, afinal, o grande produtor deste tipo de denominações.

Porque o arco-íris pode parecer inofensivo lembramos as seguintes rimas ou dizeres elucidativos do seu carácter:

> "Arco da Velha por auga espera" (Minho)[4];
> "O arco está a beber na poça, não passes lá, senão engole-te a ti" (Guimarães, Mosteiro)[5];
> "Arco da Velha sai-te daí / Menina bonita não é para ti" (Barcelos, Areal de Cima)[6];

No primeiro exemplo a relação com a chuva é clara; o segundo e o terceiro (este último diz-se como esconjuro) remetem para a crença popular segundo a qual o arco (a velha) devora seres humanos, sobretudo jovens[7], o que o torna temido.

Arco-iris, o primeiro referente do corpus é o mais frequente e o que apresenta um sintagma denominativo mais variado.

Consideremos os primeiros elementos da designação: arco, cinta[8], circo e risco correspondem obviamente à forma do fenómeno.

Barco, julgamos prender-se ao simbolismo da nau[9], que a faz corresponder a uma constelação. Ora, para o camponês uma distinção científica entre este fenómeno e o arco-iris não existe, sendo ambos manifestações de forças supriores no céu.

Marco tem um paralelo com a denominação francesa da região da

4 L. Chaves [1945: 258].

5 ILB 268.

6 ILB 169.

7 Cf. E.R. González [1958: 214]: "... el arco da vella... y aún se dió por cierto que bajaba a la tierra para llevarse algún niño o persona joven". O tema da velha, feiticeira devoradora de crianças, foi minuciosamente tratado por V. Propp [1981].

8 P. G. Mouton [1984: 186] vê no uso desta palavra uma continuidade da relação clássica entre o arco e a cintura da deusa Iris, que a nossa designação mais geral parece confirmar.

9 Cf. J. E. Cirlot [1978: 295].

Mancha "marque de la vieille"[10] e significa, provavelmente, o sinal, o vestígio deixado pela Velha.

Uma vez que o elemento **Velha** nos parece já justificado, restam-nos as construções do tipo: arco da Velha + anúncio de acção ou epíteto.

Arco da velha a beber no rio é uma designação equivalente à francesa do Jura de Bern "arcboit", ou "arcobevondo" ou "arcobevudo" dos dialectos reto românicos, ao italiano" arco bevente" e "arco imbeve" e ainda ao romeno "curcubeu"[11] atestando todas a crença, já conhecida dos clássicos, sobre a identificação do fenómeno com um ser vivo que, bebendo a água da terra, a leva para o céu.

Arco da velha açorda apresenta o elemento sopa, caldo, que, em algumas denominações galegas do pirilampo, encontramos também associado à velha; é um elemento que está frequentemente ligado à feiticeira enquanto aquela que sabe preparar as poções mágicas. O grupo velha/sopa aparece também em mordve-ërza, língua fino-úgrica da Rússia, na designação "baba jamks" dada ao granizo[12]. Tendo presente que baba é a palavra eslava para mãe, mulher velha, e jamks uma sopa feita de sémola, carne e sangue, é inegável que as duas designações se identificam.

Arco da velha à noite, arco da velha à tarde e arco da velha atrás localizam-se, segundo todas as fontes, mais para sul, onde muito provavelmente o arco-iris aparece sobretudo à tarde; a 3ª designação deste grupo deve querer referir-se a um 2º arco que, por vezes, aparece paralelamente.

Arco da Velha, marco do vello e circo foram incluídas porque pensamos ser o velho uma entidade semelhante à velha, mas não o marido desta; como já acima afirmámos ela não é casada e é virgem, muito embora possa ter traços de maternidade[13]. Aproximamos este velho de uma outra figura, também temida, que leva os meninos e os come, isto é, o Homem do Saco ou Papão; repare-se que Papão deriva de papar, que é, como se sabe, comer na linguagem infantil.

Chuva miudinha, geada e neve são os referentes que se seguem e

10 Cf. P. Sébillot [1982].

11 Exemplos tirados de: G. Rohlfs [1979: 105] e de *ALE*, I, 1–mapas 6-9 e comentários.

12 *ALE*, vol. 1, mapa 10. Na Catalunha uma das designações do granizo é "bruixó", cuja relação com velha é evidente; cf. Corominas [1980].

13 V. Propp [1981: 120].

que decidimos tratar em conjunto, uma vez que as denominações se sobrepõem. Esta sobreposição parece ter por base o facto de os três fenómenos se caracterizarem pelo mesmo aspecto físico. Qualquer deles lembra a farinha, quando cai fina e branca da peneira, e daí o recurso ao verbo peneirar nas três denominações.

Na expressão provençal "la vièio a tamisa"[14] para designar a queda de geada surge-nos também a mesma imagem do peneirar. A atribuição deste fenómeno natural a um espírito feminino negativo verifica-se igualmente em países germânicos, usando-se, no entanto, uma imagem mais adequada ao seu clima. Assim, quando neva, diz-se que a senhora Holle está a sacudir o seu edredão do qual estão caindo as penas.

O primeiro referente deste grupo leva-nos a um outro que é objecto de grande número de rimas ou dizeres populares; referimo-nos ao fenómeno "chover e fazer sol"[15]. De uma maneira geral não há uma designação própria; o que abunda são expressões, rimadas ou não, em que a Velha ou (feiticeira) é habitualmente o sujeito como nestes exemplos:

> "A chover e a fazer sol/ está a Velha a remendar o fole" (V. do Minho)
> "A chover e a fazer sol estão as bruxas a pentear-se" (Ponte da Barca)
> "Quando chove e faz sol/ estão as velhas a casar" (Beira)[16]

Noite tem uma denominação que se prende a alguns nomes e ao conceito de pesadelo e ainda ao que se diz, por exemplo, na região de Lisboa depois de uma noite de geada.

Comecemos por registar esta expressão: "Esta noite caiu/ veio o cavalo branco", onde a relação noite/cavalo está bem patente.

Considerando que o pesadelo é atribuído à acção de um espírito maléfico, em forma humana ou animal (cavalo, gato, cão) que, entrando no

14 Cf. Mistral [1968: 1118].

15 O melhor e mais completo estudo linguístico deste fenómeno é o de Matti Kuusi [1957], não só devido à abundância de material como ao tipo de análise.

16 Exemplos recolhidos em: J. L. Vasconcelos [1980: 553], ILB 96 e J. L. Dias [1944: 186].

indivíduo enquanto este dorme, o oprime no peito como se o pisasse (daí nomes como o português, a forma brasileira pisadeira[17] e o espanhol pesadilla) e que, por isso, alguns dos seus outros nomes são: "cauchemard", "chaucheveille" (em francês) "calcaveja" (em Italiano), "nightmare" (em inglês) e "nachtmerrie" (em holandês), que por sua vez põem em confronto os elementos: velha (vieille, veja), noite (night, nacht) e cavalo (mar, mare, merrie), a denominação portuguesa "a velha da égua branca" parece-nos perfeitamente motivada.

Quanto ao facto de mare designar quer um cavalo/jumento quer um pesadelo, o estudo de Rita Caprini não deixa margem para dúvidas; acrescenta mesmo que a transformação da entidade sobrenatural Mara[18], que causa o incubo, num jumento branco (a cor que a denominação portuguesa apresenta) é uma crença de vários países europeus[19].

Sol muito forte. Chegamos assim ao último referente e, por conseguinte, à última designação, que tem apenas uma forma paralela na Alemanha renana, onde o sol é chamado "Die Alte"[20].

A imagem de um forno quente aplicado ao sol intenso nada tem de extraordinário. Porém, o facto de ser a velha quem põe a lenha lá dentro, para além de estar na linha da relação velha/fenómeno natural, poder-nos-ia ainda levar, numa análise proppiana, à velha bruxa que assa os meninos no forno.

CONCLUSÃO

Do que foi dito se pode concluir que as designações portuguesas deste tipo de fenómenos não são um aspecto isolado neste campo da denominação mas estão inseridas numa concepção mitológica mais ampla, segundo a qual todos os fenómenos naturais, incluindo os estados de tempo, são forças ao

17 L. C. Cascudo [1954: 508] dá a seguinte definição de pisadeira: "é o pesadelo personalizado numa velha ou velho".

18 "Smara", "masca", "fata", "jana", "striga" são outras entidades femininas que também se identificam com o pesadelo; Cf. A. N. Cibele [1985: 584] e AIS IV, C. 812.

19 Cf. Rita Caprini [1984: 17-33].

20 Cf. HWDA I: 331.

serviço de entidades sobrenaturais ou a própria personificação dos espíritos do tempo[21] .

Portanto, é numa interpretação animística dos fenómenos da natureza que pensamos ver a principal motivação destas designações.

Ainda neste sentido lembramos a tradição popular sobre os chamados "dias de empréstimo" ou, como noutros pontos da Europa Românica dizem, "dias da velha"; a tradição, ao procurar explicar e justificar a passagem mais ou menos inesperada do inverno para a primavera e o recrudescimento dos dias frios, relaciona-os com uma **Velha** que, desafiando com o seu orgulho os últimos dias de inverno ou os primeiros da primavera, personifica a morte daquele e o renascer desta.

Os sintagmas denominativos acima analisados, que por si só já constituem uma estrutura, inserem-se numa outra estrutura lexical mais ampla que, como vimos, engloba muitas outras línguas e não apenas as românicas. Do que se infere que todo o léxico se encontra organizado de acordo com o seu campo de significação

É escavando no folclore que se chega ao porquê deste tipo de denominações. As rimas populares, tantas vezes indecifráveis, apresentam-se-nos como ritos cristalizados, cuja função é comparável à que Propp atribui aos contos maravilhosos.

Não basta analisar o segmento linguístico, é preciso um estudo quer do referente quer do conceito denominador a fim de se estabelecer as correspondências; são estas que revelam a motivação que presidiu ao acto de denominar.

21 Sobre este assunto cf. P. Sébillot [1982: 86-154].

APPENDIX 1a: CORPUS

coluna 1: referente;
coluna 2: designação;
coluna 3: domínio linguístico (PO=Portugal; GA = Galiza)
coluna 4: fonte & localidade

arco-iris	arco da velha	PO	ALEPG: (25 pontos) ALPI: (82 pontos) ILB: (133 pontos)
	arco das velhas	PO	ALPI: 200, 220
	arco da velha beber no rio	PO	ILB: 848
	arco da velha açorda	PO	ILB: 1162
	arco da velha à noite	PO	ILB: 1161
	arco da velha à tarde	PO	ALPI: 282 ILB: Algarve (8pontos) LMP: 27
	arco da velha atrás	PO	BDGP: n.1189 (Sines) ILB: 2406: VRA
	cinta da velha	PO	ILB: 233, 477, 484, 589, 664
	circo da velha	PO	ALPI: 229 ILB: 318, 478, 588
	*arco do velho	PO	ILB: 2028a
	arco da vella	GA	ALG: (109 pontos) ALPI: (36 pontos)
	arco de/das vellas	GA	ALG: (32 pontos) ALPI: (36 pontos)
	arco la vieya	GA	RDTP: Vigo

	barco da vella	GA	ALG: C11, C13 ALPI: 133
	cinta da vella	GA	HMP: Sanábria
	circo da vella	GA	ALG: C21,C34, C37, C43, O21, O22, Z2, Z3 LMP 123: C7 HMP: Zamora (La Tigera)
	marco da vella	GA	ALG: C18, C36, P8
	marco de vellas	GA	ALG: C6, C32, O27, O28
	risco da vella	GA	ALG: P13
	*marco do vello	GA	ALPI: P128
	*circo do vello	GA	LMP 123: C_1
cair geada	a velha peneirou esta noite	PO	ILB: 213, 663, 668,1929
neva	está a velha peneirar	PO	ILB: 1963
chuva miudinha	está a velha peneirar	PO	RL: Alentejo ILB: 440, 2394, 2402
noite	a velha da égua branca	PO	PP: Algarve (Estombar, Lagoa)
sol muito forte	a velha mete lenha no forno	PO	ILB: 616

APPENDIX 1b: FONTES DO CORPUS

ALG Atlas Linguístico da Galiza (materiais inéditos, depositados na Universidade de Santiago de Compostela): questão 644;

LOCALIDADES (códigos das províncias):

C Corunha	O Orense	Z Zamora
L Lugo	P Pontevedra	

ALEPG Atlas Linguístico e Etnográfico de Portugal e da Galiza (materiais inéditos, depositados no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa): questão 17;

ALPI Atlas Linguístico da Península Ibérica (materias inéditos parcialmente depositados na Universidade de Santiago de Compostela): questão 433

LOCALIDADES (números dos pontos)

128 Golada (Pontevedra)	220 Sobreiró (Vinhais)
133 Cerdero (Lugo)	229 Vila Nova de Fozcoa (V.N. Fozcoa)
200 Paderne (V. Castelo)	282 Moura (Moura)

BDGP Bibliografia Dialectal Galego-Portuguesa.– Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1974.

HMP Mezcla de Dialectos / Fritz Krüger. Em: Homenaje a Menéndez Pidal, vol.2 (1925), p. 121-166

ILB Inquérito Linguístico Boléo 1943–1974 (materiais inéditos, arquivados na Fac. Letras, Coimbra); Questão 16

LOCALIDADES (números dos inquéritos):

213 Casal (Braga)	664 Fornos (Freixo Esp. à Cinta)
233 Braga	668 Ligares (Freixo Esp. à Cinta)
318 Fafe	848 Fundeiro (Leiria)
440 Cisterna (Vinhais)	1161 Évora
477 Laviados (Bragança)	1162 Évora
478 Delão (Bragança)	1929 Atalaia do Campo (Fundão)
484 Paço (Bragança)	1963 Alcains (Castelo Branco)
580 V. dos Galegos (Mogadouro)	2028a Proença a Nova
589 C. Branco (Mogadouro)	2394 Corotelo (Alportel)
616 Lodões (Vila Flor)	2402 Giões (Gio Alcoutin)

663 Lagoaça (Freixo Esp.Cinta) 2406 M. Gordo (V.R. de S. Ant.)

LMP Léxico de los Marineros Peninsulares / Manuel Alvar. – Madrid: Arco/Libros [etc.], 1985. – Mapa 123.

RDTP Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares, VI (1950), p. 280.

RL Revista Lusitana, XI (1908), p. 266.

PP O Povo Português nos seus costumes crenças e tradições / Teófilo Braga – Vol II – Lisboa: Dom Quixote, 1986 – p. 115.

APPENDIX 2: FONTES BIBLIOGRÁFICAS

AIS — AIS Sprach – und Sachatlas Italiens und der Südschweiz / Karl Jaberg und J. Jud. – Vol. IV. – Bern, 1932

ALE — Atlas Linguarum Europæ (ALE): Volume I: Cartes; premier fascicule / par M. Alinei, R. Avanesov, D. Brozovic, [et al.]. – Assen: Van Gorcum, 1983.

Alinei (1932) — Etymography and Etymothesis as Subfields of Etymology: a contribution to the Theory of Diachronic Semantics / Mario Alinei. Em: Fólia Linguística, 16 (1982), p. 41-46.

Caprini (1984) — Nightmare / Rita Caprini. Em: Quaderni di Semantica, 5 (1984) n.1, p. 17-33.

Cascudo (1980) — Dicionário do Folclore Brasileiro / Luís da Câmara Cascudo. – 5ª Edição, revista e aumentada – São Paulo: Edições Melhoramentos, 1980.

Chaves (1945) — Nos domínios da etnografia e do folclore / Luís Chaves. Em: Revista do Ocidente, XXVII (1945), p. 257-261.

Cibele (1885) — Supertizioni Bellunesi e cadorine / Angela Nardo Cibele. Em: Archivio per le Tradizioni Popolari, IV (1885), p.584-592.

Cirlot (1978 — A Dictionary of Symbols / J. E. Cirlot. translated from the Spanish by Jack Sage. – Second Edition. – London [etc.]: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Corominas (1983) — Diccionario Crítico Etimológico Castellano y Hispánico / por Joan Corominas; con la colaboración de José A. Pascual. – Vol. V. – Madrid: Editorial Gredos, 1983.

Dias (1944) — Etnografia da Beira / J. Lopes Dias. – Lisboa: [s.n.], 1944.

Gonzalez (1958) — Diccionario Enciclopédico Gallego – Castellano / Eládio Rodriguez Gonzalez. – Vigo: Editorial Galáxia, 1958.

HWA — Handwörterbuch des Deutchen Aberglaubens / Herausgegeben von Hanns Bächtold-Stäublu; unter Mitwirkung von Eduard Hoffman-Krayer. – Berlin: Walter de Gruyter, 1987. – 10 vols. (Reimp. Fotomecânica da 1ªed.).

Kuusi (1957) — Regen bei Sonnenschein / Matti Kuusi. – Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1957 – (FF Communications, 171).

Mistral (1968) — Lou tresor dou Felebrige ou Dictionnaire Provençal – Français / Frédéric Mistral; avec les notes de Jules Ronjat. – Barcelona: Edicoun Ramoun Berenguié, 1968.

Mouton (1984) — El arco iris: Geografía lingüística y creencias populares / Pilar García Mouton. Em : Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares, 39 (1984), p. 121-190.

Neumann (1963) — The great mother: an analysis of the archetype / by Erich Neumann; translated from the German by Ralph Manheim. – Second edition – Princeton: Princeton University Press, 1963. - (Bollingen Series, XLVII).

Propp (1981) — Las raices historicas del cuento / Vladimir Propp; Traducido por José Martín Arancibia. – 3ª Edición. – Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

Rohlfs (1979) — Estudios sobre el Léxico Románico / Gerhards Rohlfs; reelaborácion parcial y notas de Manuel Alvar. – Edición conjunta, revisada y aumentada. – Madrid: Editorial Gredos, 1979. (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudos y ensayos, 294).

Sébillot (1982) — Le ciel, la nuit et les esprits de l'air / Paul Sébillot. – Paris: Editions Imago, 1982. – (Le Folklore de France, [1]).

Vasconcelos (1882) — Tradições Populares de Portugal / José Leite de Vasconcelos. – Porto: Livraria Portuense de Clavel, 1882.

Vasconcelos (1980) — Etnografia Portuguesa: tentame de sistematização /[por] J. Leite de Vasconcelos; organizado por M. Viegas Guerreiro. – Vol. VII. – Lisboa: Imprensa nacional / Casa da Moeda, 1980.

O CARÁTER ARGUMENTATIVO DAS EXPRESSÕES DE INTENSIDADE POSTO EM EVIDÊNCIA PELOS MORFEMAS DE REFORÇO

MARIA EUGÊNIA MALHEIROS-POULET

Todo discurso é argumentativo pelo fato de provocar no destinatário uma resposta, uma reação ou uma adesão[1]. Há pois na língua processos que fornecem ao locutor meios para pôr em evidência as suas estratégias argumentativas.

As expressões de intensidade encontram-se entre os processos utilizados para desenvolver um tipo de argumentação persuasiva pois elas põem em relevo uma apreciação através da noção de grau.

O emprego de uma expressão de intensidade ou de um operador de intensidade revela, além da noção de grau, uma certa subjetividade.

Estas expressões são subjetivas na medida em que o locutor toma posição explicitamente intensificando uma apreciação.

Veremos que é o caráter relativo do operador de intensidade (intimamente ligado à subjetividade) que vai fazer com que a apreciação adquira um valor argumentativo.

Formulamos a hipótese de que todo enunciado que contém uma expressão de intensidade tem como pressuposto a apreciação de base sobre a qual este operador de intensidade é incidente.

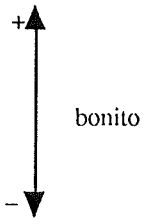
---

1 "Le sens d'un énoncé comporte, comme partie intégrante, constitutive, cette forme d'influence que l'on appelle la force argumentative. Signifier, pour un énoncé, c'est orienter". Ducrot O., Anscombre J. C., *L'argumentation dans la langue*, P. Mardaga Editeur, Bruxelles, 1983.

O intensivo serve pois para pôr em relevo um elemento do pressuposto ao qual se refere, acrescentando-lhe um valor argumentativo.

O processo de intensificação é feito de acordo com parâmetros ligados à experiência de cada um, que são as competências socio-culturais e as competências psíquicas do locutor (emotividade, motivação diante do objeto apreciado, etc.).

Estes parâmetros permitem estabelecer escalas de valores com dois pólos (positivo e negativo) a fim de situar o grau de intensidade, intrínseco ao objeto apreciado.

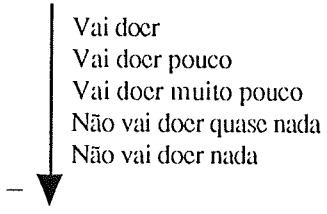


Esta escala de valores terá que ser relacionada com uma escala argumentativa, já que partimos do princípio de que todos os atos de enunciação que contém uma expressão de intensidade possuem, além da função gradativa, uma função argumentativa.

Esta função argumentativa, tem por finalidade levar o destinatário a uma certa conclusão, isto é, conduzi-lo a aderir à apreciação do locutor.

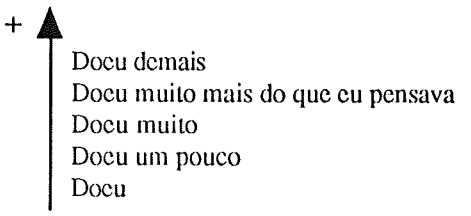
Imaginemos uma situação na qual o locutor utiliza a noção de intensidade mínima para convencer alguém de que uma injeção não será dolorosa. A progressão será a seguinte:

1)



Entretanto o paciente pode argumentar no sentido de uma dor que aumenta:

2)



No exemplo 1) para expressar a noção de intensidade mínima, o locutor poderá recorrer a formulações de redução até chegar à negação que pertence à categoria da "limitação". Ao contrário, no exemplo 2) o locutor poderá recorrer a formulações de ampliação até chegar a ultrapassar um limite dado. Este tipo de formulação pertence à categoria da "posição" assim como a afirmação e os diferentes tipos de reforço da afirmação. É evidente pois que estes dois exemplos devem situar-se em escalas argumentativas diferentes (Cf. Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Ed. Minuit, Paris 80, p. 24).

O relacionamento da escala de valores (ligada ao sistema do intensivo) e da escala argumentativa (ligada à intenção do locutor) deixa transparecer que, quando uma apreciação é intensificada há uma escolha na orientação da gradação.

Fica claro, desta maneira, que a escala de valores situa-se no nível da "língua" e que a escala argumentativa situa-se no nível do "discurso".

De acordo com a situação de emprego, observemos outra nuança relativizante.

3) *Estava um pouco gasto, não há dúvida. Um pouco ou bastante? Resultado daqueles anos todos de farra* (J. Amado, *S. J. dos Ilhéus*)

Neste caso o locutor quer dissipar o caráter ambíguo da lítotes *um pouco gasto*. O locutor emprega outro intensivo que orienta a interpretação de *um pouco* para o pólo positivo: *um pouco ou bastante?*

Essa relatividade existe também porque o destinatário interpreta as intenções do locutor com relação às suas próprias experiências, por

aproximação, de acordo com a situação de enunciação.

Além da situação de emprego e da intenção do locutor é necessário analisar os traços semânticos do elemento modificado.

Há apreciações que possuem no seu próprio semantismo uma noção argumentativa, como por exemplo os adjetivos marcados (positiva ou negativamente). O operador de intensidade, nestes casos, reforça a valorização ou a desvalorização do argumento base. Em *Este quadro é muito bonito*, *muito* orienta a apreciação para a zona positiva da escala de valores.

Assim, o elemento modificado deve ter propriedades compatíveis com o operador de intensidade.

O seu semantismo é determinante pois a partir dele poderemos definir, em certos casos, a orientação da escala argumentativa:

4) *A sopa está muito quente*

Aqui o calor da sopa é posto em evidência: *quente* é compatível com a temperatura normal de uma sopa (que deve ser quente).

Mas se tivermos:

5) *Que cerveja mais quente*

o adjectivo *quente* é imcompatível com a temperatura normal de uma cerveja (que deve ser fria).

Neste caso, a intenção do locutor é evidenciar a temperatura da cerveja, mas como argumento negativo, para exprimir a sua insatisfação.

As expressões de intensidade são igualmente criadoras de uma isotopia intensiva pois são acompanhadas muitas vezes por outros operadores de intensidade ou por partículas de reforço.

Observemos a repetição dos operadores de intensidade num enunciado curto:

6) *Puxa! mas é bem pequenininha mesmo!*

1. frase exclamativa
2. *puxa*: interjeição exclamativa
3. *bem*: operador de intensidade

4. *mesmo*: operador de intensidade ou morfema de reforço
5. *-inha*: suffixo diminutivo
6. *-ninhinha*: desdobramento diminutivo
7. *mas*: conjunção adversativa – marca de surpresa.

O efeito de acumulação intensiva acha-se assim multiplicado pela utilização de vários processos ao mesmo tempo.

A isotopia intensiva serve como reforço argumentativo graças à redundância dos operadores agregados em todos os níveis lingüísticos, inclusive no nível do significante onde os meios prosódicos criam um contexto mais persuasivo.

Vimos que a subjetividade, a relatividade, as competências socio-culturais e psíquicas, a situação de enunciação, o semantismo de algumas apreciações e a isotopia intensiva são fatores que contribuem para que possamos afirmar que as expressões de intensidade contêm uma argumentação no nível do pressuposto.

Para demonstrar de maneira mais evidente que os operadores de intensidade possuem um caráter argumentativo apresentaremos a seguir uma análise dos morfemas de reforço.

Estes morfemas, embora não sendo operadores de intensidade, dão ao locutor a possibilidade de reforçar a intensidade dada a uma apreciação, criando uma isotopia intensiva.

Por outro lado estas "partículas" veiculam informações relativas ao valor argumentativo da expressão modificada que são por vezes mais evidentes do que os próprios operadores de intensidade.

Denominaremos morfemas de reforço de x (operador de intensidade) o conjunto formado por:

> *Ainda, Além de, Aliás, Antes, Apenas, Até, Cada dia, Cada vez, Então, Mas, Nem, Pouco a pouco, Só, Também.*[2]

Se além do operador de intensidade, uma apreciação for valorizada por outro morfema, teremos então uma dupla argumentação ou uma argumentação suplementar.

---

2 Ducrot descreve alguns dos morfemas correspondentes em francês através de uma análise pragmática do discurso.

Por exemplo, o morfema de reforço *até* apresenta sempre um argumento mais forte do que o que foi enunciado.

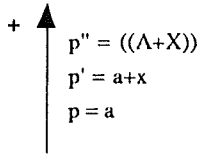
Para definir a noção de classe argumentativa. Ducrot apresenta uma descrição de *même* que em certos empregos corresponde a *até* em português (ver também C. Vogt, *O intervalo semântico*)[3]:

> "Enoncer une phrase du type *p* ou (et) *même p'*, c'est toujours supposer qu'il existe un certain *r* déterminant une échelle argumentative où *p'* est supérieur à *p*"[4].

Se considerarmos que p = a (uma apreciação intensificada) e que x = operador de intensidade, podemos dizer que:

$a + x = p'$	primeiro reforço visando uma conclusão r
$((A + X)) = p''$	segundo reforço visando uma mesma conclusão r

Os duplos parênteses simbolizam os morfemas de reforço. Numa escala argumentativa, teríamos a seguinte representação:



A partir do conjunto dado inicialmente, formado pelos morfemas de reforço, apresentaremos subconjuntos destes morfemas de acordo com os traços semânticos comuns:

---

3 Vogt Carlos, *O intervalo semântico*, Ed. Atica, S.P., 1977.

4 ... En disant de quelqu'un: "Il a le doctorat de 3e cycle et même le doctorat d'Etat, je présupose qu'une certaine conclusion. – peut être accréditée à la fois par deux titres, et plus par le second que par le premier". Ducrot, *Les échelles argumentatives*, Ed. Minuit, Paris, 1980, p. 18

I {*Até, Nem, Além de, Ainda, Então, Pouco a pouco, Cada vez, Cada dia*}
argumento mais forte do que o precedente, orientação para um nível superior

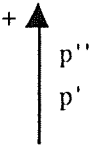
II {*Também*}
reforço produzido pelo resultado da soma de dois argumentos

III {*Aliás*}
parênteses, mudança de enunciador

IV {*Mas, Antes*}
inversão de argumento

V {*Só, Apenas*}
reforço de uma restrição

I. Morfemas que introduzem um argumento mais forte do que o anterior, orientando-se para um nível superior (movimento progressivo numa escala argumentativa, com orientação positiva ou negativa).



ATÉ

Esse morfema, como já vimos, possui um carácter operacional muito forte. Pode ser utilizado nos testes destinados a pôr em evidência um operador a uma escala de valores:

7) *Está muito bom e até bom demais*

8) *Ela estava tão feliz que até ia trabalhar de patins*
(*Luluzinha*, nº 75, p. 24)
situação de emprego: Luluzinha recebeu patins dourados de presente
tão... que: consequência intensiva
até: acentua e reforça o efeito produzido

NEM

NEM pode ser a negação de *ATÉ* em certos contextos:

9) *Vou pensar numa palavra tão difícil, mas tão difícil ... que nem o Mandrake adivinha!* (*Cebolinha*, nº 54)
tão ... que: consequência intensiva
mas ... tão: 1º morfema de reforço
que nem o M...: 2º morfema de reforço
Mandrake: um dos grandes mágicos
O sentido é: *se o Mandrake não adivinha = ninguém adivinha*
o que acentua o grau de dificuldade da palavra.

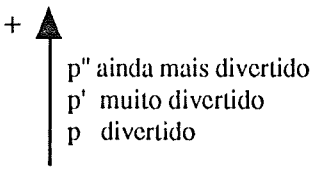
ALÉM DE

ALÉM DE significa um limite ultrapassado e enuncia um argumento superior àquele que acaba de ser apresentado. A idéia enunciada deve ser mais importante:

10) *Além do perigo das doenças, dos vícios ... há um perigo maior* (TV Globo, Entrevista, 1980)

AINDA

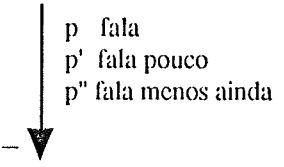
11) *... e o bem-te-vi gritava apenas, daqui, dali, invisível e brincalhão: ...vi ... vi,...vi... – o que me pareceu ainda mais divertido.* (C. Meireles, *Crônicas*)



Como podemos observar nesse exemplo, *ainda* perde sua marca de temporalidade para adquirir a de reforço extensivo quando acompanha *mais* ou menos. É o emprego do operador x que vai determinar a orientação de *ainda*: a intensidade pode aumentar ou diminuir ainda mais. O movimento de ampliação do intensivo orienta-se em direção ao pólo positivo ou negativo.

12) *em função disso ele pouco falou da partida e menos ainda da arbitragem* (Rádio gaúcha, Entrevista, 1980)

Sendo *mais* ou *menos* respectivamente os comparativos de *muito* e *pouco*, a escolha do pressuposto da frase reforçada é confirmada pelo exemplo onde *pouco* e *menos* são relacionados por meio de *ainda*



Ainda não pode reforçar *tão ... quanto*, pois não se pode ampliar o comparativo de igualdade:

13) *Pedro é ainda tão inteligente quanto João*
Neste caso *ainda* funciona como anafórico e refere-se a uma situação, a um discurso anterior implícito:

(*Pedro é estudioso*) – *e ele é ainda tão inteligente quanto João*
ainda = *além disso*

ENTÃO

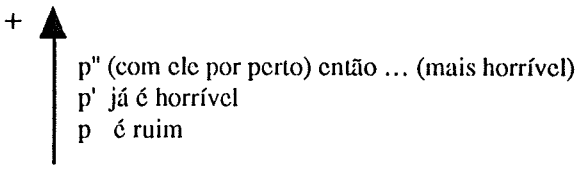
ENTÃO adquire valor de reforço da expressão intensificada ao introduzir outros elementos para estabelecer um argumento mais convincente por analogia aos outros valores nocionais.

Valor de reforço:

14) *O bolo já está bonito e com enfeites então! (⇒ficará mais bonito)*

Observemos que é sobretudo a estrutura *e com ... então*, que estabelece o reforço de intensivo, que dá essa impressão de acréscimo, de algo mais que torna a idéia seguinte superior à primeira.

15) *Estudar violino já é horrível! Com ele perto então...*
– Seja educado meu filho...
(*Bolinha*, Ano V, nº 35, p.5)



Se explicitamos a frase deixada em suspense, teremos um reforço da apreciação horrível:

... com ele por perto então fica mais horrível.

O emprego do morfema *já* neste exemplo implica um outro reforço contido no enunciado implícito

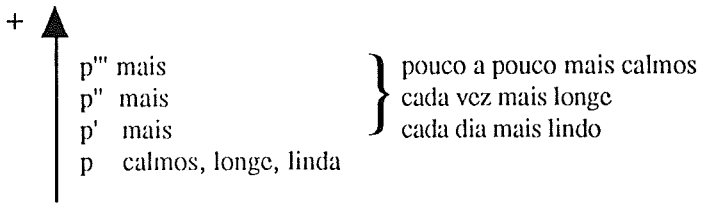
(*já → ainda mais*) : *se estudar violino já é horrível! Com ele por perto (fica ainda mais horrível)*

POUCO A POUCO / CADA VEZ / CADA DIA

16) *...sonos em sobressalto, pouco a pouco mais calmos.*
(Millôr, *O. J.*, p. 78)

17) *Estamos cada vez mais longe da praia.*
(R. Braga, *Crônicas*, p. 172)

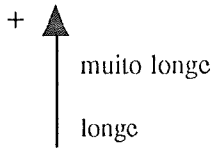
18) E*le está ficando cada dia mais lindo.*



Esses morfemas marcam uma idéia de progressão. A expressão assim intensificada é vista como um processo de intensificação crescente.

Introduzindo a noção de proporção, o locutor tem como objetivo acentuar o caráter evolutivo, dinâmico da intensidade pela oposição ao caráter estático de certos operadores de intensidade:

Estamos muito longe da praia (intensidade pontual, estática)



Estamos cada vez mais longe (intensidade evolutiva, dinâmica)

II. TAMBÉM

19) *Maria é muito bonita e também muito simpática*
⇒ *além disso*

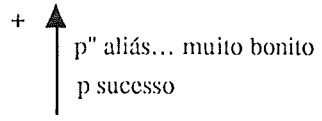
Nesse emprego a função de *também* é de estabelecer um paralelismo com outra apreciação que se situa no mesmo nível da primeira. O valor

argumentativo (a mais) provém da soma desses dois argumentos.

O fato de estabelecer uma comparação de igualdade entre duas apreciações positivas: *muito bonita + muito simpática* produz um reforço que se deve ao resultado dessa soma. Sublinhamos que *também* como reforço dos operadores x, serve para comparar dois elementos que têm a mesma orientação semântica, pois na frase: *Maria é muito bonita e também muito antipática*, *também* tem o valor de *mas* [5].

III. ALIÁS

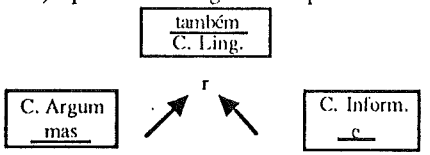
20) ... *(o cantor) vai anunciar um sucesso de sua carreira, aliás um sucesso muito bonito.* (TV Globo, Variedade, 1980)



Esse morfema permite que o locutor se coloque mais uma vez no discurso, embora de maneira diferente.

a) *vai anunciar um sucesso da sua carreira*
o locutor mantém como implícita a noção de *sucesso* que não é

5 C. Vogt, analisando o morfema *também* (em *O intervalo semântico*, p. 161) apresenta o seguinte esquema:



Em outras palavras, a igualdade operada por *também* contém dois movimentos psicológicos:
1º) Um movimento de adição, que faz com que frequentemente *também* seja interpretado com equivalente de *além disso*.
2º) Um movimento de oposição, que recoloca as duas proposições em um nível de igualdade e a igual distância da conclusão r, para a qual, argumentativamente, elas se orientam. É isto que permite que *também* possa frequentemente introduzir um valor de contrariedade ou de descontentamento que ele relaciona.

dada por ele mas é reconhecida como tal (o enunciador se confunde com o apresentador do programa de televisão).

b) ... *aliás um sucesso muito bonito*, o locutor toma posição, fornece um argumento a mais, deixando transparecer a marca da sua subjetividade. *Aliás* aparece como um parêntese devido à dualidade da visão enunciativa[6].

IV. MAS / ANTES

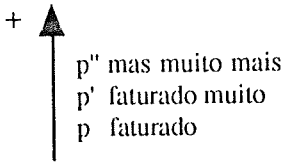
Morfemas portadores de uma idéia de inversão de argumentos, de contradição.

MAS

Morfema que pode também ser empregado como reforço intensivo.

21) *Eu tinha faturado muito, mas muito mais* (Millôr, *O.J.*, p. 76)
mas marca geralmente uma retificação e ao mesmo tempo introduz um predicado de orientação oposta ao primeiro enunciado[7].

primeira intensificação: ...*tinha faturado muito*
segunda intensificação: ...*mas muito, muito mais*



O fato de utilizar o morfema *mas* diminui o valor de *muito* na primeira intensificação. Podemos parafrasear:

tinha faturado muito, mas muito mais do que você imagina

6 Ducrot apresenta a problemática da diversidade dos enunciados em casos onde há um único locutor em *Les mots du discours*. Ed. Minuit, Paris, 1980.

7 Cf. Ducrot, estudo de *mais* em francês, *Les mots du discours*, op. cit.

O emprego de *mas* diminui o grau de intensificação anterior (p') para poder afirmar e introduzir uma orientação oposta que vai além da primeira constatacão ou da primeira apreciação.

Observemos o valor interjetivo de *mas* nos exemplos seguintes, pressupondo um efeito de surpresa:

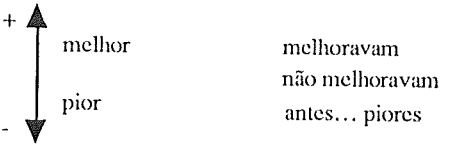
22) *Mas que coisa mais lindinha gente!* (*Cebolinha*, nº 54, p.9)

23) *Mas que compadre mais mal agradecido que você me saiu, hein!* (*Cebolinha*, nº32, p.30)

Notamos que este tipo de frase é muito empregado na linguagem coloquial.

ANTES

24) *E o Senhor vendo que os homens não melhoravam, antes se tornavam piores...* (C.D.A., *Crônicas*, p. 152)



Da mesma forma que *mas*, o morfema *antes* adquire um valor de retificação para reforçar o argumento intensivo seguinte.

A transformação do exemplo 24):

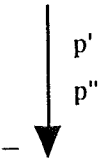
os homens melhoravam antes não se tornavam piores

mostra que ele implica a negação de um ou dois enunciados indiferentemente.

IV. SÓ / APENAS

Morfemas que indicam uma restrição, reforçando desta forma os operadores x que têm uma orientação decrescente levando-os para o pólo negativo (para a negação do elemento modificado).

25) *Mamãe veio trazer o bolo e sorvete! Eu abri a porta só um pouquinho e ela não percebeu nada.* (*Bolinha*, Ano V, nº 35, p. 5)



um pouco
um pouquinho
só um pouquinho

abri a porta > *um pouco* > *um pouquinho* > *só um pouquinho* >
(= *quase não abri a porta*)
tende para uma abertura mínima da porta.

Além da noção de restrição, temos o ponto de vista do locutor. A coincidência entre *só e um pouquinho* (sema de redução) produz um reforço no mesmo sentido que tende para um objetivo: a redução do elemento modificado.

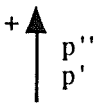
Como conclusão e partindo de uma visão mais generalizada podemos constatar algumas características comuns:

1. O argumento p" deve ter sempre a mesma orientação do que o argumento p', o que significa que o reforço (A + X) deve sempre insistir numa noção já enfatizada por x em (a + x).

Embora visando uma mesma conclusão, "enfatizar" o reforço x apresenta dois aspectos:

a) Enfatiza a intensidade em si mesma. O morfema de reforço incide sobre o próprio operador de intensidade, o argumento pressuposto é reforçado:

26) *Maria é muito simpática mas muito simpática mesmo*

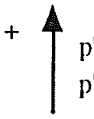


(a + (X))
(a + x)

(X) operador intensivo mais forte do que x.

b) Enfatiza uma nova apreciação. O reforço incide sobre um outro argumento que deve ter a mesma orientação intensiva que o primeiro.

27) *Ela era muito simpática e até muito inteligente*



(A) apreciação mais convincente do que (a)

Estes dois processos são hierarquizados: x < X e a < A. O morfema de reforço introduz necessariamente um argumento mais convincente.

2. De acordo com a classificação dos subconjuntos apresentados, cada um dos morfemas reforça as expressões intensificadas de diferentes maneiras:
- superioridade: *ele é valente e até muito atrevido*
- globalização: *ele é valente e também muito atrevido*
- inversão: *ele é valente mas valente mesmo*

3. Os operadores de reforço podem modificar a apreciação pelo seu conteúdo argumentativo:

28) *João espera ainda um pouco para sair*
pp *esperava antes* ampliação

29) *João espera só um pouco para sair*
pp *espera um pouco* redução

4. Finalmente, através desta análise, pudemos comprovar a nossa hipótese constatando que os morfemas de reforço contribuem para melhor situar as expressões de intensidade numa escala de valores e numa escala argumentativa pois eles orientam de maneira explícita as conclusões visadas pelo locutor, formando uma isotopia intensiva[8].

8 Nosso corpus foi estabelecido com base na linguagem falada, a partir de referências pessoais mas principalmente a partir de textos que reproduzem todas as formas da linguagem corrente: a imprensa, a propaganda, a música, histórias em quadradinhos e alguns textos de escritores contemporâneos. Cf. M. E. Malheiros-Poulet, *Les expressions d'intensité en Portuguais du Brésil*, Publ. CEMIA, Université Lumière-Lyon 2, 1983.

APRESENTAÇÃO DE UM PROJECTO DE INVESTIGAÇÃO SOBRE O PORTUGUÊS FALADO POR EMIGRANTES DA 2ª GERAÇÃO EM HAMBURGO

M. FÁTIMA VIEGAS FIGUEIREDO BRAUER

1. INTRODUÇÃO

1.1. Estudos Portugueses na Universidade de Hamburgo

A situação do Português na Universidade de Hamburgo alterou-se bastante nos últimos anos. Quando iniciei as minhas funções de leitora do antigo Instituto de Alta Cultura no semestre de Inverno de 1968/69, havia treze estudantes inscritos nos três cursos de língua portuguesa e nos dois seminários de Literatura portuguesa.

Dez anos depois continuava a haver, além dos cursos de Língua, apenas seminários de Literatura portuguesa e brasileira, orientados por professores alemães de Literaturas românicas (em alemão) e por mim – em português.

Nos princípios dos anos 80, começou a verificar-se a necessidade de serem oferecidos também seminários de Linguística. Passei então a orientar alternadamente um seminário de Linguística portuguesa e um de Literatura portuguesa. No semestre de Inverno de 1983/1984 e no semestre de Verão de 1985 analisámos nos seminários que orientei o Português falado por emigrantes da 2ª geração em Hamburgo.

1.2. Comunidade de emigrantes portugueses[1]

Na zona de Hamburgo houve sempre a maior concentração de portugueses, chegando a residir lá nove mil. Em 1986 residiam na RFA setenta e sete mil portugueses, sendo seis mil em Hamburgo mas, por exemplo, apenas três mil tanto em Colónia como em Frankfurt.

Em 1984, 15,61% dos estrangeiros residentes em Hamburgo eram portugueses (seis mil e vinte e quatro), tendo

22,72%	menos de 16 anos
23,87%	entre 16 e 30 anos e
51,84%	entre 45 e 60 anos.

Nesse ano, em toda a República Federal da Alemanha, as escolas alemãs foram frequentadas por vinte mil alunos portugueses. Desses,

4,7%	frequentavam liceus
85,0%	frequentavam outras escolas e
10,3%	frequentavam escolas profissionais.

Em Hamburgo, em 1985, as escolas oficiais de Português e a escola da Missão Católica portuguesa eram frequentadas por novecentos e vinte e sete alunos. Devido ao regresso definitivo de muitas famílias a Portugal, o número de alunos tem vindo a diminuir.

Um fenómeno geral que tenho verificado na comunidade de emigrantes portugueses de Hamburgo é que as crianças e os jovens rejeitam a língua materna, evitando utilizá-la na presença de estranhos – tanto de alemães como de portugueses. Aliás observa-se o mesmo fenómeno em todas as comunidades de emigrantes em que a língua materna tenha menos prestígio social - determinado por valores económicos, políticos ou culturais[2].

Por outro lado, os pais manifestam o desejo de regressar, com os filhos, a Portugal. Lembremos que os emigrantes da 1ª geração vieram para a Alemanha em idade adulta; vieram para trabalhar e muitos, ao fim de dez ou vinte anos, nem sequer falam alemão. Uma grande parte vem dum meio rural,

1 Cf. ALTHOFF, DIAS e MADEIRA.

2 Cf. KIELHÖFER: 24.

sendo a sua escolaridade rudimentar.

1.3. Investigação

Na República Federal Alemã, foram publicados inúmeros estudos linguísticos referentes aos emigrantes da 1ª e da 2ª geração – sobre aspectos do bilinguismo, a língua materna, problemas sociolinguísticos, características do alemão que falam, etc.. Os grupos analisados são turcos, jugoslavos, espanhóis e italianos. Segundo as minhas informações, não há qualquer estudo sobre o bilinguismo dos emigrantes portugueses. Julgo que isso se deve ao facto de não haver na RFA cátedras de Linguística Portuguesa nem se dar sequer importância aos estudos portugueses, salvo raríssimas excepções. Mas também em Portugal não se tem dado importância a esse tema. Lê-se, por exemplo, na "Gramática de Língua Portuguesa": *A expansão da língua utilizada nos meios de comunicação (principalmente na televisão), a democratização da escola portuguesa (iniciada em princípios dos anos setenta), o fim de um regime fortemente conservador e hierarquizado, em 1974, e a crescente liberdade de movimentação da juventude urbana permitiram a interpenetração de variantes linguísticas socioculturais e dialectais. Finalmente, fenómenos conjunturais como a vinda para Portugal de vários milhares de habitantes das ex-colónias portuguesas, ou a exibição frequente de emissões televisivas brasileiras concorreram para introduzir recentemente, nas variedades da língua portuguesa falada em Portugal, expressões provenientes de outras variedades"* (MATEUS et al.: 34).

Na minha opinião, o regresso a Portugal de emigrantes (da 1ª e da 2ª geração) era também um fenómeno importante a ter em conta já em 1983 e que as autoras não referem.

2. O PROJECTO

2.1. Em 1983, os alunos do meu seminário entrevistaram vinte jovens portugueses residentes em Hamburgo, sendo as entrevistas gravadas e transcritas. Dezanove frequentavam a escola portuguesa e a alemã e uma, que

tinha frequentado a escola portuguesa durante vários anos, frequentava já uma escola profissional. Dezassete viviam há mais de oito anos na Alemanha, sendo todos procedentes do mesmo estrato social e económico (classe trabalhadora), as suas idades variavam entre os doze e os dezoito anos e, no geral, iam todos os anos passar as férias de Verão a Portugal.

Entre 1985 e 1989, foram entrevistados quarenta portugueses entre os catorze e os vinte e sete anos.Alguns viviam apenas há cinco anos na Alemanha mas a maior parte vivia já há mais de oito anos. Nem todos tinham frequentado a escola portuguesa; a maioria frequentava uma escola alemã e dez já exerciam uma profissão.

Na comunidade bilingue a que pertencem todos os falantes, português era a língua usada, no geral, em casa e em Portugal, nas férias. Fora de casa, preferiam falar alemão, mesmo com amigos e colegas portugueses, à excepção de dois. Utilizavam, assim, duas línguas em diferentes situações comunicativas – num sentido lato, podemos falar de diglossia, uma forma de bilinguismo em que cada língua tem funções distintas e ambas são utilizadas habitualmente, sendo o seu uso determinado pela situação ou pela intenção[3].

Só no primeiro grupo (1983) se trata quase exclusivamente de falantes de competência linguística incompleta, portanto ainda na fase de aquisição da língua – também da materna. Apesar disso, verificam-se os mesmos fenómenos em todos os grupos.

2.2. Principalmente nas entrevistas do primeiro grupo, predominam as frases curtas e o vocabulário a as estruturas frásicas são pobres. Em algumas entrevistas, a maior parte das respostas é constituída por uma só frase ou expressão mínima de comunicação, muitas são formadas apenas por um advérbio ou por um verbo, sendo raros enunciados longos. Por outro lado, isto são características da língua falada. E não esqueçamos o contexto em que a linguagem se realizou: a iniciativa partia do entrevistador – no geral um estudante alemão – e o entrevistado limitava-se a responder. Era um diálogo dirigido pelo entrevistador[4].

---

3 Cf. LYONS: 284 ss; FISHMANN: 95 ss. e GROSJEAN: 130 ss.

4 Por vezes, nota-se influência do "cue-copying" na resposta. Não incluo, evidentemente, estes casos na descrição do corpus (3).
- E vais *para* Portugal todos os anos?
- Sim, eu vou todos os anos seis semanas *para* Portugal nas férias.

3. DESCRIÇÃO DO *CORPUS*

O *corpus* de entrevistas (cinquenta mil palavras) já está armazenado na quase totalidade no computador. Os resultados que exponho representam uma primeira abordagem do assunto. Nesta comunicação, que não deverá ultrapassar vinte minutos, apenas poderei enumerar os fenómenos verificados. No 2º Colóquio Internacional de Linguística Contrastiva Português-Alemão, que se realizará no próximo mês de Novembro na Universidade de Kiel, tenciono descrever e analisar alguns desses fenómenos.

3.1. Fenómenos gerais

- Emprego muito frequente do advérbio *sim* na resposta afirmativa (cf. *ja*)[5].
- Emprego redundante dos pronomes pessoais rectos - com muito mais frequência do que é hábito na língua falada (na estrutura

- E quantos anos *tiveste* quando foste para a Alemanha?
- A primeira vez que eu vim para cá para a Alemanha, *tive* quatro anos.
- E com *a* irmã?
- Com *a* irmã falo às vezes alemão.
- E és o *único* filho dos teus pais?
- Sou *único* filho.
- E em Portugal tens uma *grande* família?
- Sim, em Portugal tenho uma *grande* família.

5 Observa-se este fenómeno também entre os portugueses emigrados em França, Alemanha e nos Estados Unidos e, de uma forma mais atenuada, principalmente entre os lisboetas. No manual de iniciação de estrangeiros à língua portuguesa "Vamos Aprender Português" (SILVA et al.), verifiquei o emprego frequente de *sim* nas respostas em "modelos de frase que vão estar na base da produção de enunciados da linguagem corrente" (id.: 7). No manual "Apprendre le Portugais d'Aujourd'hui" (MASSA/MÉRIAN), nota-se nos diálogos o mesmo fenómeno, por exemplo: - Você é casado? - Sim, sou casado. (id.: 10); - Vive numa casa de empresa? - Sim, vivo. (id.: 14) - Tenho de escrever mais alguma coisa? - Sim. (id.: 32) - Apetece-te um bife para o jantar? - Sim, gosto muito do bife à portuguesa, com muita cebola cortada às rodelas e presunto. (id.: 56) - Isto chega? - Sim, chega. (id.: 76). E também em manuais recentes editados em Portugal, por exemplo em "Rumo ao Português Contemporâneo" (ABRANCHES/GONÇALVES, 1989) ou "Português sem Fronteiras" (LEITE/COIMBRA, 1989), se emprega regularmente o advérbio *sim* na resposta afirmativa.

linguística alemã, o pronome pessoal sujeito é fundamental).
- Emprego do pronome apassivador *se* sempre com a terceira pessoa singular verbal[6].

Posteriormente verifiquei a ocorrência dos dois primeiros fenómenos num *corpus* de entrevistas que fiz em Portugal em condições semelhantes – em Lisboa, Coimbra e aldeias da Beira Alta.

Resultados:

	corpus Hamburgo	*corpus* Portugal
sim	0,7%	0,1%
eu	1,5%	0,6%

3.2. Mais fenómenos verificados com frequência

3.2.1. INTERFERÊNCIAS[7] LEXICAIS

- Leio *romanos* ou *crime*.
- Esses também tinham *crianças* e com essas *crianças* eu na parte então da tarde conversava com elas e assim.
- A gente só temos uma *pausa* pequena em 2 horas.
- Depois ainda *fomos buscar* outra amiga que mora lá perto.
- Foi *um tempo terrível* a despedida da minha mãe.
- ... não sei bem, não *posso* explicar.
- *Como dito*, passei as minhas férias com os meus colegas e fomos visitar a nossa família.

6 Mesmo que o verbo tenha por sujeito um nome que exprime uma pluralidade de objectos, CUNHA/CINTRA (309) escrevem em 1984 que, nesse caso, na linguagem cuidada se evita deixar o verbo no singular.

7 A interferência é a influência involuntária de uma língua noutra. Sobrepõem-se portanto estruturas de um sistema linguístico às estruturas de outro sistema linguístico, sendo um fenómeno que se manifesta em todos os níveis de línguas que estejam em contacto. WEINREICH define interferência como sendo o desvio das normas de uma língua devido ao conhecimento de outras.

- Vou ter com *o meu amigo* que mora lá ao pé de mim.
- Vou lá, brinco com *a minha amiga*, vou nadar, *a minha amiga* tem uma piscina.
- Adormeci e só acordei eram 10 e meia e depois estava tão *cansada*, estava ainda para ir mas não consegui.
- É uma cidade pequena assim *a 60 km* mais ou menos *desviada* de Viana.
- Gostas de ir à escola alemã? Sim, *melhor que* na portuguesa.
- A gente também tem obras lá em casa, não podemos sair *tanto* tempo.
- Eu vou lá *todos os dois* anos.
- Prefiro *antes*.
- O desejo *vai acima de tudo*.

3.2.2. DEFICIÊNCIAS DE EXPRESSÃO

- Vou à praia e *ajudo a trabalhar* no campo.
- *Todos conhecem os outros. Convivem melhor.*
- A gente tem que *se tentar*.
- A gente *vai ter* outra vez para Portugal.
- ... tinham uma grande *lista à espera de lugares*.
- O meu pai quer ir lá de surpresa a *dar mais convivência* à minha avó.
- Aos fins de semana, *ando sempre a conviver* com os meus colegas.
- O Karate é um desporto de *defenda*.
- *Tenho para* o alemão outra opinião, *opinião de fala*, gosto mais, acho mais fácil também.
- O alemão é assim uma fala mais *mexida* e o português parece que com os anos *fica sempre no mesmo*.
- *Um dia mais ou um dia menos*.
- De bicicleta e a pé, de carro, *era diferente*.

3.2.3. DIFICULDADE NA TRADUÇÃO DE "ANDERS"

- Sim, os pais portugueses pensam *doutra maneira que* os alemães.
- Assim é *outra maneira de vida toda*, não sei bem, não posso explicar.
- É *outra* vida *como se fosse* em Portugal.
- Eu acho que lá, que lá é *muito diferente que* aqui.

3.2.4. POSIÇÃO DOS TERMOS DA ORAÇÃO

- Estou *muito* a esquecer.
- E o meu pai também diz que *isto* não acha certo.
- Não conheci muito da vida *ainda* lá.
- ...a minha família toda que é muito grande mas *nem todos* conheço.
- *Sempre* ando a cantar.
- ...eu gosto muito porque tenho lá *a minha maior parte* dos amigos.

3.2.5. SINTAXE DOS MODOS E DOS TEMPOS VERBAIS

3.2.5.1. *Conjugação de verbos irregulares*

- Depois ainda fomos buscar outra amiga que mora lá perto e lá *entretemos*, lemos e falámos assim.
- *Prefero* o alemão.
- Depois, com o tempo, eu lá *foi*-me habituando àquilo.
- Depois *fez* o "Hauptschulabschluss" e depois *foi* para a "Berufsfachschule für Kinderpflege", *esteve* lá ... [*eu*].
- A razão porque é que eu *teve* tanta sorte, não sei.

3.2.5.2. *Emprego do modo indicativo pelo modo conjuntivo*

- Eles gostam que *ando* com alemães.
- Talvez lá *chego*.

- ... nunca são assim pessoas que *andam* tristes.
- E o meu pai também diz que a gente não precisamos falar alemão porque qualquer dia quando *voltamos* para a nossa terra não sabemos falar nada do português.
- Vivem quase todos lá; conheço poucos que *vivem* também cá na Alemanha.
- Não, quando eu *vou acabar* a escola, vou para Portugal.

3.2.5.3. *Emprego da forma simples do pretérito perfeito em vez do pretérito imperfeito*

- *Fui* à praia, *andei* de bicicleta, *entreti*-me com os meus amigos.

3.2.5.4. *Emprego da forma simples do pretérito perfeito em vez da forma composta*

- Sim, *fui* sempre mas neste ano não fui.
- Agora *sempre fui* no Verão porque no Verão é que está a praia boa.
- Mas eu até agora sempre *fui* ao Algarve com eles.

3.2.5.5. *Emprego do infinitivo pessoal em vez do infinitivo impessoal*

- Em vez de estarmos aqui dez anos a trabalhar numa firma e ganhar em dez anos dinheiro, podemos ganhar só em cinco, *irmos* depressa para Portugal.

3.2.6. EMPREGO DA PREPOSIÇÃO (DIFICULDADE NA SELECÇÃO OU OMISSÃO)

- Calhou *de* termos sorte.
- Eu depois, se calhar *de* vir muito trabalho, ajudo-o.
- Nós não ficamos aqui; vamos para aí *em* dois, três anos para sempre para Portugal.
- E somente se juntam muitas vezes *durante* duas, três vezes, no ano.

- Assim *sobre* o ano todo, estou aqui sempre em casa.
- A maior parte da minha família é *para* o Benfica.
- Nasci mesmo *dentro da* cidade.
- Depois da escola, vai directamente *ao* "Kindergarten" e está lá até às três, quatro horas.
- Depois, o mais depressa possível para Portugal se não for até *em* antes.
- Vou directamente *ao* restaurante.
- *Gosto* francês, inglês ...
- Conhece Tomar? É lá onde a gente vive, perto, é lá *perto 7 km.*
- Gosto mais *do* Portugal *do que aqui.*
- Vim mais ou menos *74*, mais ou menos assim *1974.*
- A minha mãe estava a trabalhar na firma *que* se aleijou.
- Nós dantes vivíamos era uma casa *que* moravam vários portugueses.
- Depois o meu pai ainda esteve mais de quatro anos a trabalhar na firma *que* estava.

3.2.7. OMISSÃO DE "HÁ"[8]

- O meu pai está *nove anos.*
- Foi assim *cerca de dez anos* que nos trouxe, tinha eu mais ou menos quatro anos.

3.2.8. DIFICULDADE NO EMPREGO DO ARTIGO DEFINIDO E NA COMBINAÇÃO DO ARTIGO COM A PREPOSIÇÃO

- Não posso assim andar aí de noite *por as* estradas e assim.
- Gosto mais *do* Portugal do que aqui.
- É português, *maior parte [a língua que fala]*

8 Esta omissão pode explicar-se pela subordinação de "há" ao acento da palavra seguinte. Acerca de "acento nuclear" e "unidade acentual" no português, veja-se MATEUS et al. (: 516 s.).

- Estivemos lá na Vieira, *não longe de* Nazaré.
- De *todos lados* conheço assim pessoas.
- Se não me engano, são três anos que ele andou no mar, depois tentou vir outra vez para aqui *para a terra.*[9]

3.2.9. DIFICULDADE NO EMPREGO DE O(S), A(S) COMO DEMONSTRATIVO

- Aqui as pessoas são mais frias, não são assim *como de lá, aquelas de lá* são mais familiares.

3.2.10. NEGAÇÃO

- ... e agora foi para Portugal mas *percebe nada.*
- Sim, os pais portugueses, *não todos* ...

3.2.11. CONFUSÃO DOS MODIFICADORES ADJECTIVO E ADVÉRBIO E INSEGURANÇA NA FLEXÃO DO ADJECTIVO

- E eles são um bocadito *diferente* de nós.
- Tenho amigos *pertos.*
- Sim tenho uma amiga e à tarde fazemos trabalhos *juntos.*
- ... porque no Verão é que está a praia boa, pode-se ficar *preta, preto* ou como se diz.
- Depois também não estou *juntos* com eles.
- Gente muito simples, gente *prontos* para ajudar uns aos outros.
- Assim à noite, vêm muitos clientes *alemãs.*

9 É possível que o falante tenha confundido "an Land" (do mar para terra) com "auf das Land" (da cidade para o campo).

3.2.12. FALTA DE CONCORDÂNCIA ENTRE AS ORAÇÕES DE UM PERÍODO COMPOSTO

– Se não me engano, *são* três anos que ele andou no mar, depois tentou vir outra vez para aqui para a terra.

3.3. Apesar de não haver bilinguismo perfeito em nenhum dos casos, verifica-se que mais de metade dos falantes utilizam expressões ou construções da linguagem popular e familiar:

– Não *estemos* a morar na cidade
– a minha tia, a minha avó e *mais* uns tios
– O meu pai agora *está a fazer conta* de ir *para* o Natal
– *a gente* só *temos* uma pausa pequena em duas horas
– então *eu aí* explico em Português
– ajudo a *dar de comer* aos animais
– Vamos *para aí* em dois, três anos para sempre para Portugal
– Português só falo *aquase* para os meus pais
– *Dadonde* vens
– *assentados*
– no restaurante *adonde*
– Só somos nós e *mais* um tio meu
– muitas *das* vezes
– a minha mãe *tinha ideias de* ir para Portugal
– já está *cheia* disto
– este clima *não é grande coisa*
– o meu pai *não ia nessa*
– começou a *meter coisas na cabeça à minha mãe*
– *a gente vai*
– eu *vou-me meter* numa despesa muito grande
– *vem isto, vem aquilo, vem aquel'outro*
– os meus *coisos* da escola
– a minha mãe só vem *lá para* a uma
– porque não queriam *isto*, porque não queriam *aquilo*

3.4. Para finalizar, apresentarei agora excertos de uma entrevista em que, num ambiente bilingue, uma bilingue – A – entrevista outra bilingue – B –, de vinte e dois anos, que nasceu em Portugal, é filha única e reside desde os quatro anos em Hamburgo com os pais, que são ambos portugueses e não pertencem à classe trabalhadora. Nunca frequentou a escola portuguesa, tinha-se licenciado pouco antes da entrevista e era já professora. O português é para ela a língua fraca.

Como se verá, ocorrem nestes cinco pequenos excertos – que escolhi ao acaso – quase todos os fenómenos enumerados anteriormente; nenhum dos exemplos apresentados em 3.2 e 3.3 é tirado desta entrevista.

B. mistura vários níveis de língua e nota-se com frequência o uso de code-switching[10], um aspecto importante do bilinguismo a que ainda me não tinha referido.

Code-switching: (*) ocorre 7 vezes.

Transcrição

B: (...) Mais ou menos estava só *dentro* (3.2.6) da família, não. A família é grande mas são ... são todos os membros da... desta família, são todos mais idosos do que eu. E também não havia tempo, em seis semanas eu não posso *agora* (3.3) arranjar amigos ... Isso é um bocado difícil. E de também *alimentar* (3.2.2) assim uma amizade através *also** dum ano. Eu só ia a Portugal *ano e ano* (3.2.1) e por isso não acho ... não há possibilidade de fazer isso.

(...)

B: Este ano (...) quero ir passar férias mas ainda não sei se *isso vão* (3.2.1) ser férias ou não.

A: Porquê?

B: Porque eu queria levar pessoas amigas. Mas são alemães e eu não ... eu não sei bem se vai haver conflitos. São alemães que não falam português e a minha família é mais ou menos ... é uma família muito *conservativa*

10 A alternância consciente de duas línguas. Segundo a definição de SCOTTON e URY, "code-switching" é o uso de duas ou mais variedades linguísticas na mesma conversa ou interacção (cf. GROSJEAN: 145)

(3.2.1) e tem também ideias fixas *sobre* (3.2.6) certos aspectos.

A: E depois a B. fica com os seus amigos?

B: Eu, *ja**, eu queria ir, mas a minha mãe fica e como nós *habitamos uma casa* (3.2.2) que fica um bocado *fora* (3.2.6) de transportes colectivos e a minha mãe não guia, apesar de ter a carta não guia, tem medo, eu *já estou a ver* (3.3) que *eu* é que *tem* (3.2.1) de guiar todo o tempo com os meus amigos.

(...)

B: Eu tive dificuldades mas eu posso dizer *boas* (3.2.4) coisas sobre essa escola e também posso dizer *más* (3.2.4) coisas. Mas no final ... *dessas* (3.2.2) *contas*, direi ... se eu agora *fosse perguntada* (1) se eu *mandasse* (3.2.5) uma das minhas *filhas* ou o meu *filho* (3.2.1) para essa escola, eu *direi* (3.2.12) que eu podia mandar, não é, eu penso que essa escola é uma escola que exige muito e apesar de ser católica, também tem ideias fixas sobre estrangeiros, às vezes certos professores (...) *alsо**, os professores tinham ideia que os estrangeiros não ... não compreendiam ... eu tive essas dificuldades nalgumas disciplinas. Depois de ter um certo nome e eles me conhecerem já se tornou isso mais fácil mas eles pensavam sempre que eu não percebia. Como eu também era uma aluna um bocado tímida, eles só viam *através* (3.2.6) dos trabalhos escritos que eu também não era *assim uma burra* (3.3), *que* (3.3) eles pensam sempre: os estrangeiros não percebem nada. E por isso eu *fiz* (3.2.1) experiências más e também *fiz* (3.2.1) experiências boas.

(...)

A: E porque é que a consideravam estrangeira?

B: Sobretudo *através* (3.2.6) do meu exterior; eu com o meu cabelo preto e os meus olhos e o meu nome. O meu nome foi sempre uma ...uma ... sim ... eu não sei explicar isso, o nome, quando eles viam o nome, eles ficavam sempre *irritados* (3.2.1), não, eles não ... primeiro, não sabiam escrever. E se eu dizia o meu nome só *oral* (3.2.11), eles não sabiam escrever o nome e ficavam... normalmente, ficavam *arreliados* (2)/(3.3). Havia ... houve um professor que me atirou com com a esferográfica para cima da mesa.

A: A sério?

B: Ja*. Foi o professor *em* (3.2.6) filosofia.. Mas *tem que se dizer* (3.2.1) que esse professor estava contra vontade nessa escola, (...) e é uma pessoa que ... uma pessoa que *não está neste mundo* (3.2.1), está sempre só com os livros e só vive nesse mundo dos livros, não é uma pessoa prática. (...) E nessa *lição* (3.2.1), foi uma das primeiras *lições* (3.2.1) que ele teve connosco, ele não nos conhecia e atirou com a esferográfica para cima: *ich kann das nicht schreiben** (...).

A: E a atitude dele modificou-se?

B: Sim, ele depois gostava muito de mim. Mas eles têm, sabe, os professores no liceu são aqui professores, não são professores da *Klasse**, da *classe* (3.2.1), mas são professores só da sua disciplina. Eles entram na classe, um *faz* (3.2.1) Biologia, outro *faz* (3.2.1), Alemão ou Inglês, dá essa matéria, sai e *acabou* (3.3).
(...)

A: Nunca pensou em tirar curso de Medicina?

B: Pensei e comecei, mas eu estive a trabalhar um mês num hospital e foi um tempo muito duro e foi um tempo também na minha vida privada um bocado difícil e não tinha *nenhuma pessoa* (3.2.1), não tive *nenhum* (3.2.1) que me ajudasse (...). Normalmente eles dão trabalhos que não correspondem a um trabalho que um médico faz, não é, eu tive que ... às vezes também a fazer trabalhos que normalmente fazem as *Putzfrauen**, mulheres da limpeza. Havia muitas portuguesas como mulher, mulheres de limpeza nesse hospital, eu tive que ... eu estive numa – *repartição* (3.2.2)?

A: Secção.

B: ... secção só de mulheres e eram mulheres que estavam mais ou menos *com os pés para a cova* (3.3), havia muitos casos de *cancer* (3.2.1) ...

A: Cancro.

B: ... de cancro e eu também tive que transportar esses corpos ...

A: E isso custou-lhe ...

B: E isso *custei* (3.2.2), custou bastante *que* (3.3) eu também eu *era* sempre *dirigida* (3.2.1) para falar com os doentes, eles diziam sempre, as enfermeiras, sim, vai agora falar com *fulano* (3.3) ou assim, ela está muito ... ela precisa de ajuda, e eu era sempre a menina da *Psychologie**, não é, psicologicamente elas pensavam que eu podia *tratar* (3.2.2) *com* os

doentes e isso *custa* (3.2.1) muita energia. (...) Eu falei também com várias alunas que estiveram na [escola] comigo e uma delas estudou Medicina e disse que eu podia ir um dia com ela ver *uma hora de uma lição* (3.2.1) de Anatomia e, sim, eu fiquei um bocado impressionada mas é também uma caso, uma questão, da ... de prática, um caso de adaptação e se eu estudasse Medicina com certeza que eu tinha mais inclinação para Psicologia do que realmente *agora* (3.3) Medicina prática no sentido ... *Chirurguia* (3.2.1).

A: Cirurgia. Então não está arrependida de ter tirado o curso...

B: Não, não mas eu não posso *agora* (3.3) comparar, *que* (3.3) eu não tirei o curso de Medicina por isso não posso comparar *agora* (3.3) com o curso que eu tirei, não, mas eu verifiquei *nesse tempo quando* (3.2.1) eu estive nesse hospital e depois quis estudar Medicina que eu estava sempre, eu ia sempre *cá* (3.3) na Universidade, aqui nesta *repartição* (3.2.2) a ver *qual é* (3.2.12) os cursos que eram, *foram* (3.2.1) oferecidos *para* (3.2.6) Literatura inglesa e estava sempre arrependida e assim com o sentido de não poder ouvir uma certa lição, de perder a oportunidade de ouvir certas ideias e como eu gostava de alguns professores que também tiveram muita influência no meu pensamento ou na minha atitude eu estava um bocado desgostosa. E por isso não estou arrependida. (...)

B: (...) Mas eu quando eu *estive* (3.2.1)/(3.2.5) na escola, no liceu, eu também quis estudar francês e nessa altura tornou-se bastante difícil pra mim português e francês ao mesmo tempo, não é, *Interferenzen**, e eu *depois* (3.3) pensei que era melhor acabar o liceu e *depois* (3.3) também não sabia o que eu devia fazer e fui pra universidade e penso que eu tenho a *vontade* (3.2.1) de fazer investigações *na* (3.2.6) literatura portuguesa e penso *se calhar* (3.3) que eu ainda vou ter a oportunidade de fazer isso.
(...)

B (...) Quando nós estávamos juntas falávamos português. (...) Isso também é uma coisa muito estranha: quando eu ... a língua portuguesa para mim, quando eu estou a falar com ... sobre certas coisas íntimas ... família ou... eu gosto de falar em português e não gosto de falar em alemão. Isso pode ser devido ao facto de eu até aos três anos de idade *estar* (3.2.5) em Portugal e passar essa fase que é muito importante para uma criança em Portugal a ouvir o português.

A: E talvez porque com os seus pais fala sempre em português.

B: Sim, houve uma altura ... a minha mãe é que lutou muito para eu falar sempre português. Ela está-me sempre a corrigir e exige também que eu, quando eles estão em Portugal, eu *escrevo* (3.2.2) as cartas em português, não. Tento o máximo *de* (3.2.6) evitar erros e eu penso que isso *é uma grande ajuda a uma pessoa* (3.2.6), ter estudado outras línguas, não, certas coisas, há *Parallelen**, não é?

(...)

B: (...) Agora nesta escola onde eu estou, eu tive logo no primeiro dia um conflito com um aluno. Estava virada com as costas para ele a escrever numa coisa que estava pendurada na parede e ele disse: "Türken raus".

A: Ele sabia que era estrangeira?

B: Sim, eles perguntaram *logo quando* (3.2.1) eu entrei na classe se eu era estrangeira. Também nesse momento foi muito interessante para mim ver que eles não *tinham-me* (3.2.4) ouvido falar e só *tinham-me* (3.2.4) visto, quer dizer que o meu *exterior* (3.2.2) já para eles *comunica* (3.2.2) estrangeira. Eles perguntaram-me se era estrangeira. Eu *disse sim* (3.2.1) por acaso. Nasci em Lisboa, não.

(...)

B: Agora eles querem-me, querem-me como professora, estão sempre ansiosos se eu *haben Sie wieder was mitgebracht, nicht*? *also** eles estão com muita vontade ... eu estou nesta *classe* (3.2.1) a leccionar inglês, eles estão com muita vontade de aprender o inglês, são crianças que têm doze ou treze anos não, mas *isso é uma coisa que eu não o* (3.2.2) fiz através das minhas palavras; agora fazer uma *conversação* (3.2.1) com eles, isso não, isso não *dava* (3.3) nada *que* (3.3) nunca podia *o convencer* (3.2.4) e por isso eu deixei, *entrou-me por um ouvido e saiu-me por o* (3.2.8) *outro* (3.3).

BIBLIOGRAFIA

ALTHOFF, CRISTINA (1985). *Os jovens de origem portuguesa em Hamburgo e a sua atitude face a Portugal e à cultura portuguesa*, Secretaria de Estado da Emigração, Porto.

BRATT-PAULSTON, CHR. (1980). *Bilingual Education. Theories and Issues*, Rowley, Newbury House.

BRINKER, KLAUS/SAGER, SVEN F. (1989). *Linguistische Gesprächsanalyse - Eine Einführung*, Berlin, Erich Schmidt Verlag.

CUNHA, CELSO/CINTRA, LINDLEY (1984). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa: Edições Sá da Costa.

DIAS, EDUARDO MAYONE (1989). *Falares Emigreses - uma abordagem ao seu estudo*, Lisboa, Biblioteca Breve.

FISHMAN, JOSHUA A. (1975). *Soziologie der Sprache*, München: Max Hueber Verlag.

FRANCO, ANTONIO C. (1984). Ensaio para uma Linguística de erros no Ambito do Alemão-Português, *em*: Herculano de Carvalho, J. G./ Schmidt-Radefeldt, J. (eds.), *Estudos Linguísticos do Português*, Coimbra: Coimbra Editora.

GRANES, MANUELA (1980). *Vamos Aprender Português*, Lisboa: Plátano Editora

GROSJEAN, FRANÇOIS (1982). *Life with Two Languages – An Introduction to Bilingualism*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

KIELHÖFER, BERND/JONEKEIT, SYLVIE (1983). *Zweisprachige Kindererziehung*, Tübingen: Stauffenberg Verlag.

LYONS, JOHN (1983). *Language and Linguistics, An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.

MADEIRA, LUIS PAIVA (1987). O ensino do Português na RFA – um modelo de cooperação pedagógico-didáctica, *em*: Actas do Congresso sobre a Investigação e Ensino do Português, ICALP, p. 399-407.

MASS, F./MÉRIAN, J.-Y. (1972). *Apprendre le Portugais d'Aujourd'hui*, Rennes-Villejean: Centre d'études luso-brésiliennes.

MATEUS, M. HELENA MIRA/BRITO, ANA MARIA /DUARTE, INES SILVA/FARIA, ISABEL HUB (1983). *Gramática da Língua Portu-*

guesa, Coimbra: Livraria Almedina.

NABRINGS, KIRSTEN (1981). *Sprachliche Varietäten*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.

REHBEIN, JOCHEN (1981) Verbale und nonverbale Kommunikation im interkulturellen Kontakt, *em*: *Sprachprobleme bei Gastarbeiterkindern*, Nelde et al. (eds.), Tübingen, Gunter Narr, p. 11-127.

SILVA, JORGE DIAS/MIRANDA, M. MANUELA CAVALEIRO/GONÇALVES, M./ REBELO, DULCE (1983). O ensino do Português a luso-descendentes, *em*: Actas do Congresso sobre a Situação Actual da Língua Portuguesa no Mundo, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1985, p. 458-463.

SCHLIEBEN-LANGE, BRIGITTE (1979^2). *Linguistische Pragmatik*, Stuttgart, Verlag Kohlhammer.

WEINREICH, URIEL (1953). *Languages in contact*, New York.

PROBLEMAS DO ESTUDO FUNCIONAL DA FORMAÇÃO DE PALAVRAS EM PORTUGUÊS. O EXEMPLO DOS SUFIXOS *-ADA* E *-ARIA*

WOLF DIETRICH

Pouco se tem escrito, até hoje, sobre a formação de palavras em português. Ainda não se publicou um estudo detalhado sobre este assunto da morfologia portuguesa, assunto que, até agora, se trata nas gramáticas, num único capítulo dedicado à morfologia da derivação e composição, isto é sem tratar a formação de palavras como matéria autónoma da descrição linguística e sem aplicar uma teoria adequada à semántica ou função própria dos processos formativos. O trabalho de Sandmann[1], que é o mais recente no âmbito da formação de palavras portuguesa, baseia-se num corpus de textos da prensa brasileira e considera apenas as formações que não se encontrem no *Novo Dicionário Aurélio* de 1984, isto é apenas os neologismos ainda não registados no dicionário. Embora faça, deste modo, uma apreciável contribuição ao estudo da vitalidade da formação de palavras no português do Brasil, não dá um quadro representativo nem das formações tradicionais na língua portuguesa nem das funções intrínsecas dos processos formativos.

Nesta contribuição, queríamos estudar sobretudo o aspecto semântico da formação de palavras ao nível do sistema da língua, no sentido de Coseriu, nível de descrição que só considera as oposições funcionais, deixando para outro nível a descrição das designações usuais na norma da língua. Por isto é

---

1 António José Sandmann, *Wortbildung im heutigen Portugiesisch*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1986.

fundamental a distinção metódica entre significado e designação: O significado de um signo linguístico, no sentido saussureano, é a sua significação intra-linguística ao nível do sistema, chamada também função gramatical (ou simplesmente função) no âmbito da gramática. Nesta altura, convém dizer que, com Brenda Laca[2], consideramos a formação de palavras como a gramática do léxico. Em comparação com o significado, a designação é a relação entre um signo linguístico virtual e um fenómeno actual do mundo extra-linguístico ao que se aplica[3]. A designação é, portanto, uma categoria do nível da fala, do discurso. Além disso, ao nível da norma linguística observamos tipos usuais de designações, que chamaremos "designações normais".

Por exemplo, na nova gramática portuguesa de Cunha e Cintra[4], as formações com o sufixo *-ada* são apresentadas em sete grupos de designações normais:

a) multidão, colecção (ex. *boiada, papelada*)
b) porção contida num objecto (*bocada, colherada*)
c) marca feita com um instrumento (*penada, pincelada*)
d) ferimento ou golpe (*dentada, facada*)
e) produto alimentar, bebida (*bananada, laranjada*)
f) duração prolongada (*invernada, temporada*)
g) acto ou movimento enérgico (*cartada, saraivada*).

Estes tipos de designações não indicam o significado do sufixo-*ada*, mas descrevem apenas os tipos de acções, de objectos, de medidas e extensões etc. que estas formações designam normalmente na realidade do mundo extra-linguístico. O que nos interessa para uma descrição dos significados intra-linguísticos é, neste caso, o estudo da função unitária do sufixo *-ada*, função

2 Brenda Laca, *Die Wortbildung als Grammatik des Wortschatzes. Untersuchungen zur spanischen Subjektnominalisierung*. Tübingen: Narr, 1986.

3 Veja-se Eugenio Coseriu, "Significado y designación a la luz de la semántica estructural", em: E. Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1981[2], pp. 185-209, e idem, "Semántica y gramática", em idem, *Gramática, semántica,universales. Estudios de lingüística funcional*. Madrid: Gredos,1978, pp. 128-147.

4 Celso Cunha - Luís F. Lindley Cintra, *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa: João Sá da Costa, 1987[4], p. 96.

que explique e justifique todas as designações normais citadas e todos os empregos ao nível da fala. Já que se trata de um único significante, *-ada*, tentaremos admitir um significado unitário enquanto isto seja possível, isto é corresponda à consciência linguística dos falantes.

A base do nosso estudo é a teoria funcional da formação de palavras elaborada por Eugenio Coseriu[5]. Distingue três tipos semânticos de formação, a modificação, o desenvolvimento e a composição, porque, nas nossas línguas, observamos precisamente três funções diferentes de gramaticalização nos processos da formação de palavras. São modificações todos os casos em que a base lexical recebe um morfema - sufixo ou prefixo - que, conferindo-lhe uma função quantificadora, a modifica no sentido dum diminutivo, aumentativo, colectivo, duma repetição (*reler o romance*), intensificação (*requeimar os papéis*), duma aproximação (*negrinho*) etc. Na modificação, não muda a classe verbal.

A função geral do desenvolvimento é precisamente a mudança da classe verbal, isto é de "desenvolver" um conteúdo lexical, não modificado, noutra classe verbal, por exemplo o conteúdo do adjectivo *belo* na classe dos sustantivos, *beleza*. O desenvolvimento sempre implica uma função sintáctica, por exemplo a predicatividade em casos como *beleza*, formação que significa 'o facto de ser belo', ou, por exemplo, a atributividade em *nacional*, derivado de *nação*, já que *nacional* significa 'relativo a nação'. Muitas vezes, observa-se, além disso, a topicalização duma função secundária, dependente em geral do contexto, como, por exemplo, o lugar ou o tempo. Em *Hoje, a reitoria é um cargo difícil reitoria* significa 'o facto de ser reitor'. Em *Leve esta carta à reitoria, por favor! reitoria* designa o lugar onde o reitor desempenha o seu ofício, mas significa, no fundo, 'o facto de ser reitor num determinado lugar'. Isto quer dizer que se acrescenta a função secundária de lugar à função primária de predicatividade. Do mesmo modo, em *Este reitor logrou muito no seu reitorado reitorado* designa o espaço de tempo que dura a reitoria, isto é o facto

5 Eugenio Coseriu, "Las estructuras lexemáticas", in: E.Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1981[2], pp. 162-184; id., "La formación de palabras desde el punto de vista del contenido (A propósito del tipo *coupe-papier*)", in: id., *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos, 1978, pp. 239-264.

de ser reitor, mas significa, em primeiro lugar, 'o facto de ser reitor', significado ao que se acrescenta a topicalização do tempo, 'o facto de ser reitor num determinado espaço de tempo'. Não podemos falar aqui doutros tipos de topicalização, como, por exemplo, do resultado (*composição* 'o facto de compor' ou 'o resultado de ter composto').

A composição subdivide-se, na teoria de Coseriu, em dois tipos. A composição lexemática compreende a composição de dois lexemas que se combinam ou numa relação de determinação (*porco-espinho*, *escola-modelo*) ou numa relação de coordinação aditiva (*vagão-restaurante*).

A composição prolexemática ou genérica significa a composição dum lexema e dum sufixo que tem valor prolexemático, isto é pronominal ou genérico ('alguém' ou 'alguma coisa'). Este pode designar, por exemplo, uma pessoa, um instrumento, uma máquina, um recipiente, uma árvore frutífera, uma fábrica, loja etc. Um *jardineiro* é um homem que se emprega na cultura de jardins, a composição consiste, portanto, no elemento lexical *jardim* e no elemento genérico *-eiro*, que representa *homem*. *Cinzeiro* compõe-se de cinza e do morfema *-eiro*, que representa, neste caso, um objecto de uso, um recipiente. Morfologicamente, a composição genérica é um tipo de derivação; semanticamente, se trata de composição já que se acrescenta à base lexical não só uma modificação gramatical ou um desenvolvimento do mesmo conteúdo lexical numa outra classe verbal, mas um segundo termo, que é o elemento prolexemático mencionado.

Esta comprida introdução pareceu-nos necessária, porque, no que segue, queríamos precisamente demonstrar que as formações em *-ada* e *-aria* não são, em nenhum caso, composições prolexemáticas, mas sempre desenvolvimentos a partir duma base verbal. Esta hipótese pode parecer absurda porque, em muitíssimos casos, não existindo uma base verbal, formações como, por exemplo, *laranjada* se analizam como derivações denominais, isto é a partir de *laranja*. Não parece haver outra solução.

O facto, porém, de todos os tipos de formações em *-ada* apresentarem o mesmo sufixo derivacional leva-nos a pensar que têm um mesmo significado, por abstracto que seja. Vamos estudar agora a possibilidade de descrever a função unitária destas derivações como desenvolvimentos. Isto quer dizer desenvolvimentos nominais duma base verbal, cuja função é precisamente a

nominalização - naturalmente predicativa - da acção significada no verbo de base, por exemplo *gritada* 'acção de gritar muito, de dar uma grande porção de gritos', *passada* 'acto de passar, de ir para diante', *andada* ' acto de andar', *entrada* 'acção de entrar', *saída* 'acção de sair', *partida* 'acção de partir'. O sufixo *-ida* é, portanto, uma variante do morfema nas segunda e terceira conjugações. O carácter particular desta nominalização está na sua origem latina, que é o plural do neutro do particípio passivo do perfeito. Embora o latim clássico não tenha conhecido o uso desta forma do particípio como meio de derivação nominalizadora, o plural do neutro conferiu a este tipo de formação, provavelmente no latim vulgar tardio, o rasgo distintivo de 'acção intensa' ou 'efeito maciço de acção', daí os valores frequentes de 'colectividade', 'intensidade', 'grande porção de' etc. É evidente que, em muitos casos, observamos a topicalização do lugar (*entrada* 'lugar, sítio por onde se entra'). Por outro lado, a formação de palavras, em geral, é anterior à categoria das vozes activa, passiva, pronominal ou factitiva. No exemplo *saída* pode tratar-se, segundo o contexto, da 'acção de sair' ou da 'acção de fazer sair uma mercadoria', isto é de venda ou de exportação, ou do lugar por onde se sai.

Das formações deverbais chega-se facilmente às formações aparentemente denominais, não só no sentido histórico das formações analógicas, mas também na análise semântica sincrónica. Repassemos a lista de tipos de designações observadas com o sufixo *-ada* (p.846): A "marca feita com um instrumento" designada pelas formações *penada* e *pincelada* resulta, ao nosso ver, da verbalidade contida nelas, verbalidade que significa a 'acção de fazer o que se faz normalmente com a pena ou com o pincel'. Embora não existirem verbos autênticos do tipo **penar*, **pincelar*, tanto a analogia formal com *entrada*, *gritada* etc. quanto a analogia semântica sugerem uma análise paralela. O "ferimento ou golpe" não é outra coisa que a "marca feita com um instrumento". Trata-se sempre da nominalização da acção que se faz, de maneira intensa, com o objecto denotado na base: *Facada* significa a 'acção rápida e intensa que se executa normalmente com a faca', *dentada* a 'acção feita com os dentes'. Nota-se, aqui também, a indiferência da formação de palavras com respeito às funções sintácticas vigentes na sintaxe livre. Por exemplo, *umbigada* designa, segundo o *Dicionário* de Morais, "pancada *com* o umbigo ou *com* a barriga, pancadas *na* barriga ou *no* umbigo". Disto concluímos que *umbigada* significa 'acção relativa ao umbigo', significado que permite a

designação das direcções opostas mencionadas.

O "acto ou movimento enérgico" baseia-se também numa verbalidade: *cartada* significa a 'acção típica feita com as cartas' (no jogo normal não há muitas possibilidades de variação radical desta acção típica); por outro lado, *saraivada*, derivação deverbal, significa a 'acção de saraivar'.

Já vimos que o desenvolvimento é indiferente também a respeito da distinção de voz. Observamos que é também indiferente às relações expressas pelas diferentes preposições nas paráfrases que servem para a descrição das designações normais. No caso do tipo "porção contida num objecto", a verbalidade incluída nas formações não se refere ao que se faz *com* um objecto, mas ao que se tem *num* objecto, ao que existe, de forma maciça, num determinado recipiente: A *bocada* significa, portanto, o 'facto de ter uma massa na boca', a *colherada*, analogamente, o 'facto de ter uma porção na colher' e pode designar então o conteúdo da colher. Insistimos, porém, em que não significa 'conteúdo' ou 'porção', mas antes a nominalização da verbalidade descrita.

A verbalidade incluída reduz-se à simples expressão da existência iterativa e, portanto, maciça do objecto designado na base no caso do tipo designativo "multidão e colecção": A *boiada* é o 'facto da existência maciça de bois', a *papelada* o 'facto de haver muitos papéis'. Esta interpretação não vai além da realidade linguística e da consciência dos falantes, mas antes leva em conta a analogia formal com as derivações realmente deverbais e, por isso, parece-nos mais explicativa que a indicação da "multidão e colecção" porque acrescenta apenas a ideia da mais simples predicatividade, que é a da existência.

No âmbito temporal, a existência maciça designa necessariamente a existência estendida do espaço de tempo expresso na base e, consequentemente, todos os acontecimentos contidos neste espaço de tempo. Ora bem, precisa-se compreender que o termo "acontecimento" é também abstracção de acção verbal: A *invernada* significa a 'manifestação estendida do inverno', a *noitada* 'a existência estendida - isto é o que se chama duração - da noite' e, portanto pode designar qualquer ocupação, divertimento etc. que dura toda a noite.

Uma formação em *-ada* não pode significar 'produto alimentar, bebida', ainda que exemplos como *laranjada*, *bananada* designem, com certeza, uma

bebida, respectivamente um doce, feitos a base de laranjas e de bananas. O verdadeiro sentido destas formações, destas também, consequentemente tem que ser o desenvolvimento nominal dum verbo inexistente, mas que tem que admitir-se metodicamente desde o ponto de vista da semântica. Trata-se da nominalização de acções que se referem a estas frutas. Quais as acções que podem referir-se a frutas? A verbalidade subjacente tem que ser genérica, não pode ser específica porque representa a simples verbalização dum sustantivo. Então, não pode ser *comer*, *talhar*, *provar*, *preparar* etc., mas é simplesmente 'fazer a.c. com esta fruta'. A experiência do mundo extra-linguístico ensina-nos em que nos ocupamos normalmente com respeito a uma laranja, banana etc. O verbo **laranjar*, que admitimos apenas por razões metódicas, significaria alguma coisa como 'actuar, de maneira maciça, a respeito de laranjas'. Daí que *laranjada* signifique o 'facto de ter actuado alguém, de forma maciça, com respeito a laranjas'; a topicalização usual, nestes casos, é o resultado da actuação[6].

Deste modo, todas as formações em *-ada*, contanto que o significado respectivo dê a entender esta análise, podem interpretar-se como desenvolvimentos nominais duma base verbal. A esta interpretação correspondem também os tipos designativos alistados na *Gramática Histórica* de Said Ali[7].

a) golpe ou ferimento (*punhalada, facada, canivetada, bombardada, paulada, cacetada, pancada, navalhada, bengalada, machadada, fouçada, frechada, pedrada, enxadada*);
b) nome de parte do corpo que serve ou pode servir de arma agressiva (*chifrada, dentada, trombada, unhada, bicada, punhada, patada*);
c) nome de parte do corpo com o qual se bate contra alguma coisa (*umbigada, cabeçada, palmada*);
d) nome de objecto próprio para escrever, riscar ou pintar, denotando o derivado um golpe, traço ou movimento (*pincelada, penada*);

6 A mesma palavra *bebida* parece ser não um desenvolvimento a partir de beber, já que não exprime a nominalização da acção de beber, mas uma forma do particípio, com o significado original do particípio 'o que se bebe, a coisa bebida'.

7 M[anuel] Said Ali, *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Livr. Acadêmica - Melhoramentos, 1971[7], pp. 238-239.

e) medida ou quantidade que comporta o objecto representado pelo termo derivante (*batelada, barcada, garfada, fornada, tigelada, carrada, colherada, cestada, braçada*);
f) sentido colectivo (*meninada, boiada, rapaziada, carneirada*, que designa um rebanho de carneiros ou, como derivação metafórica lexicalizada, pequenas ondas espumosas, *garotada, estacada, ramada, galhada, enxurrada, papelada*);
g) bebidas, conservas e preparados culinários (*cajuada, laranjada, limonada, cocada, marmelada, goiabada, feijoada, bacalhauada* ou *bacalhoada*.

Estudemos agora os problemas do sufixo *-aria*. Neste domínio também há desenvolvimentos deverbais como, por exemplo, *gritaria* de *gritar*, *vozearia* de *vozear*, ou *correria* de *correr*, com a função de 'facto de gritar/vozear/correr constantemente, muito'. Uma vozearia representa, em princípio, um acto mais estendido e, por isso, mais desagradável que uma vozeada. Daí a conotação pejorativa de muitas destas formações. Mas a *pescaria* pode designar simplesmente a arte de pescar. Ora bem, sendo a maioria das formações aparentemente denominal, põe-se a questão, ainda uma vez, de como estabelecer o seu significado.

Nas citadas gramáticas de Said Ali e de Cunha-Cintra distinguem-se três tipos de designações representadas por estas formações:

a) actividade, ramos de negócio (*carpintaria, livraria, luvaria, chapelaria, ourivesaria, alfaiataria, tinturaria, marcenaria, carvoaria, lavandaria, confeitaria, pescaria* 'indústria da pesca', *peixaria* 'estabelecimento de venda de peixes');
b) noção colectiva (*sacaria* 'grande porção de sacos ou sacas', *pedraria* 'porção de pedras para cantaria; rochas e pedras que dificultam ou impedem a navegação (regionalismo do Norte do Brasil); quantidade de pedras preciosas', *arcaria* 'conjunto de arcas, lugar onde se fabricam ou vendem arcas', *fradaria* 'a classe dos frades', *frascaria* 'quantidade de frascos', *pescaria* ou *peixaria* 'grande quantidade de peixe', *cavalaria* 'multidão de cavalos para vender ou para montaria de tropas; conjunto de cavaleiros' etc.

c) acção própria de certos indivíduos (*patifaria* 'acção de patife, falta de coragem, cobardia', *velhacaria* 'esperteza de velhaco, qualidade ou condição de pessoa velhaca', mentre que *velhacada* significa 'acto particular de velhaco'; *pirataria* 'acção, vidade piratas' etc.).

No terceiro grupo já se alude ao termo "acção", de modo que parece evidente que se trata de nominalizações de actividades cujo verbo subjacente não existe na realidade linguística porque tal verbo faria pouca falta para a realização das formas personais, mas faz grande falta como ideia de forma infinita, que é o infinitivo. Por isso, as necessidades da análise semântica obrigam-nos a admitir tal noção. Portanto, como *velhacar* existe realmente, por que não admitir significados como *'piratar', *'patifar' para explicar o significado de *pirataria, patifaria* etc.?

O segundo grupo, caracterizado pela noção colectiva, tem de analisar-se da mesma maneira que as formações em *-ada* que designam colectividades e significam a existência maciça do termo denotado pela base. Parecida verbalidade subjacente explica as designações usuais de formações como *sacaria, frascaria, pedraria* etc. quando designarem simplesmente a colectividade, não o lugar onde se fabricam ou vendem os objectos expressos pelas bases. O significado é, portanto, 'existência ou manifestação repetida de sacos, sacas, pedras, arcas'. É evidente que a noção de colectividade resulta do significado 'existência repetida', 'manifestação repetida'.

O primeiro tipo, caracterizado pela designação de ramas de negócio, mas também, como diz a gramática de Cunha-Cintra (p. 96), de "actividades", é tratado por Staib[8], discípulo de Coseriu, como expressão da relação entre coisa (lugar) e substância e, portanto, como composição genérica. De facto, tanto a origem histórica como a análise semântica sincrónica ensinam que não se trata aqui de desenvolvimento deverbal directo, mas de desenvolvimento denominal a partir de composições prolexemáticas do tipo *carpinteiro + -ia, confeiteiro + -ia, tintureiro + -ia, livreiro + -ia, lavandeira + -ia, peixeira + -ia*. Por analogia temos *alfaiataria* de *alfaiate*, *ouriversaria* de *ourivês*, derivadas com o sufixo *-aria* tornado independente da existência duma

8 Bruno Staib, *Generische Komposita. Funktionelle Untersuchungen zum Französischen und Spanischen*, Tübingen: Niemeyer,1988 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 221), pp. 215-218.

composição genérica em *-eiro*, assim como *gritaria* é independente dum *griteiro* 'homem que grita', que não existe. Pensamos que a função de *-aria*, originalmente, se baseia nas composições genéricas em *-eiro* com o significado 'pessoa relativa à ocupação incluída no substantivo de base', daí 'pessoa ocupada profissionalmente com os objectos denotados pela base', significado que inclui uma verbalidade e assim reúne todas as derivações em *-aria* : verbalidade em *gritaria* < *gritar*, verbalidade nos casos de existência ou manifestação repetida e verbalidade baseada na ocupação profissional da pessoa nomeada na base.

Com isto, pensamos ter demonstrado que a análise funcional pode superar a mera enumeração de designações para lograr o estabelecimento dos significados constantes e unitários das formações, significados que justifiquem o uso normal destas formações e expliquem as variadas designações que se encontram na fala como manifestações do sistema linguístico subjacente.

HISTÓRIA E CULTURA PORTUGUESAS

AFONSO DE PORTUGAL, 11º GRÃO-MESTRE DA ORDEM DO HOSPITAL DE SÃO JOÃO DE JERUSALÉM, E O SÉCULO XII PORTUGUÊS

JOSÉ ARIEL CASTRO

INTRODUÇÃO

Vários trabalhos de eminentes pesquisadores, desde Alexandre Herculano, têm servido para colocar, em bases mais sólidas e realistas, os longos anos de governo do primeiro rei de Portugal.

Acreditamos que, ainda assim, numerosos pontos obscuros precisam ser resolvidos pelo investigador que se proponha abandonar certas verdades mal comprovadas e algumas hipóteses mal fundamentadas. Nesta direcção tem trabalhado, com excelentes resultados, o grande historiador contemporâneo José Mattoso e, na perspectiva literária, Luis Felipe Lindley Cintra, Antonio José Saraiva, Magalhães Basto e Monica Blöcker-Walter.

O primeiro ponto importante, que deve ser ressaltado, é a inequívoca relação entre o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e os primeiros relatos, politicamente fantasiados, da vida de Afonso Henriques, não sendo de se excluir desse contexto as já comprovadas falsificações de documentos reais ou a eles aparentados, feitas na mesma época[1].

---

1 A conclusão de Monica Blöcker-Walter, no sentido de que o exemplar de André de Resende da *Crónica dos godos* deve ter sido por ele achado no arquivo de Santa Cruz, depõe em favor de ter nascido aí a lenda sobre a origem hispânica da rainha D. Mafalda, a qual passou directamente para o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* e para a *Crónica de 20 reis* (Cf. BLÖCKER-WALTER, Monica. *Alfons I.von Portugal*. Zürich, 1966, p.14-

Um segundo ponto, muito pouco esclarecido, é o do surpreendente celibato do primeiro rei português até, pelo menos, os 35 anos de idade, fato incomum não somente no contexto dos costumes reais do século XII, como também no da própria vida familiar dos governantes ibéricos desse século. Não há, praticamente, quem tenha ousado levantar a verdade a respeito desse fato[2].

Também parece pouco convincente a relativa tranquilidade das relações entre Afonso Henriques e seu filho Sancho I relativamente à Santa Sé, de que se tem, como atrito, apenas a correspondência do segundo monarca sobre a questão do censo e sobre o seu relacionamento com o bispo do Porto e a população desta cidade. Afonso Henriques parece ter tido problemas com o legado papal Guido, em 1143. Só há, porém, a este respeito indícios deixados pela saga deste rei[3].

A impressionante falta de documentos ou referências à vida inteira ou parcial dos dois primeiros filhos, ditos ilegítimos, de Afonso Henriques, Fernando Afonso e Afonso de Portugal, principalmente este, bem como a falta de documentos das relações entre Sancho I e sua irmã legítima, Mathilde de Flandres, são, no mínimo, estranhas, dada a importância da acção militar dos dois "irmãos" e, no caso desta princesa, de sua participação na política de Felipe Augusto, dos condes de Flandres, do conde Eudes de Borgonha e dos

---

-19).

2 Almeida Fernandes esteve perto do que consideramos verdadeiro: a existência de uma rainha antes de D. Mafalda (Cf. FERNANDES, A. de Almeida. Guimarães, 24 de junho de 1128 – *Revista de Guimarães*, 88: 143, 1978). O original, por ele revelado em *A honra de Gouviães e sua estirpe* (Braga, 1971, p. 95-96), é, certamente, um dos poucos que devem ter escapado a um possível expurgo de documentos, com menção da rainha, promovido depois de 1143. Seria ele consequência da imposição pela Igreja de Roma, através do legado Guido da separação dos cônjuges reais devido ao carácter sacrílego assumido por sua união perante as determinações de II Concílio de Latrão, de 1139.

3 A interpolação, carreada por António Brandão, ao texto dos Anais de Afonso Henriques (Cf. BLÖKER-WALTER, op. cit., p.156-157) indica a natureza dos problemas que teve ele com a Igreja. Todo o acréscimo parece feito para contrastar com uma situação anterior e para mostrar a dificuldade que o rei teve para, em face das circunstâncias do momento, encontrar alguém de boa estirpe disposto a dar em casamento a um monarca, cheio de problemas e não reconhecido pela Igreja, uma filha ou uma irmã.

papas Celestino III e Inocêncio III. As hipóteses de Luciano Cordeiro, a respeito, merecem ser retomadas e examinadas à luz dos mais recentes progressos (*A condessa Mahaut*. Lisboa, 1899, p. 147-155).

Permanece, igualmente, obscura a natureza do relacionamento de Sancho I com a Ordem do Hospital de S. João de Jerusalém, quando se sabe que, justamente durante seu reinado, seu irmão ilegítimo, Afonso de Portugal, tornou-se Grão-Mestre da poderosa milícia, que foi um dos dois braços armados do papa Inocêncio III no seu projecto de liberação dos lugares santos das mãos dos infiéis.

Um último ponto, de inegável importância para a compreensão da política dos reinados de Afonso Henriques e Sancho I, é a difusão e grau de uso do direito canónico na Península Ibérica, em geral, e em Portugal. Afinal, foi o século XII o grande século da codificação das leis de Roma, o período em que as decretais dos papas assumiram o primeiro plano nas relações entre os povos e em que os grandes mestres do direito canónico o foram, ao mesmo tempo, do direito, em sentido amplo.

A determinação, com que o historiador José Mattoso vem apresentando fragmentos da história medieval portuguesa, para permitir a seus leitores identificar peças do enigma em que se constitui esta história, tem sido um estímulo, também, para as pessoas que, de longe, amam o Portugal de suas origens culturais. Neste sentido, a tentativa de montar uma "composição medieval" que seja, ao mesmo tempo, revelação e encontro, tende a ganhar adeptos, mesmo que anónimos.

Na reconstituição do enigma, reconhece o Mestre que há zonas que ele quer ajudar a identificar, mas para as quais não apresenta peça nenhuma. Um exemplo dessa situação é a repetição que faz da história de Châmoa Gomes, a filha do conde Gomes Nunes de Pombeiro, a qual, depois de enviuvar em 1129 do magnata Paio Soares, "fez-se monja no mosteiro beneditino de Vairão" e teve dois amantes, Mem Rodrigues de Tougues e o rei Afonso Henriques. Deste último, teve um filho, o bastardo Fernando Afonso, "criado na corte e morto em Évora pelos cavaleiros de Calatrava".[4]

Uma evidência indirecta da história de Châmoa Gomes está na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, sendo razoável a explicação que seu editor dá para a versão da origem hispânica da rainha D. Mafalda, isto é, ter havido erro na

4 Mattoso, José. *Identificação de um país*. Lisboa, 1985, V.1, p. 162.

transmissão de crónicas. *Moliana* ter-se-ia confundido com *Molina*, apesar da dificuldade do deslocamento da sílaba tónica.[5]

A MONJA CHÂMOA GOMES NOS LIVROS DE LINHAGENS

Na história de Châmoa Gomes, temos de considerar como mais decisivos dois fatos.

Em primeiro lugar, o acesso do Conde D. Pedro, autor do Livro de Linhagens que leva seu nome, a uma colecção de fontes referentes à família dos Laras, a que pertencia seu grande amigo João Nunes de Lara. O *Livro de Linhagens*, muito significativamente, realça a ligação dos Laras com os Travas, o que lhe permite colocar a rainha D. Mafalda entre os antepassados de João Nunes.

Em segundo lugar, temos o fato de que uma sobrinha de Nuno de Lara, trisavô de João Nunes, fora mulher de Afonso Henriques e rainha de Portugal. Chamava-se Mafalda e sua avó, Eva Peres de Trava, casada com Pedro de Lara, era irmã de Fernão Peres de Trava[6].

Segundo o Livro Velho, Afonso Henriques teve um filho em "drudaria" com uma filha de Elvira, também irmã de Fernão Peres de Trava. Chamava-se Châmoa Gomes[7].

---

5 CINTRA, Luìs Fernando Lindley. *Crónica geral de Espanha de 1344*. Lisboa, 1951, V. I, p. cccl. Dois outros documentos assinalam a existência de uma rainha em Portugal antes de 1146; no caso, D. Mafalda. São eles o de Nº 196 dos *Documentos medievais portugueses* (vol. 1, p. 243 e p. 691) e o do verbete "apelido" do *Elucidário*, de Viterbo. São eles de 1142 e 1144, respectivamente. Cada um, isoladamente, tem contra si anomalias sérias, muito embora o fato de o dos *Documentos* ter tido como modelo outro documento (verdadeiro) de 1146 não seja suficiente para invalidar-lhe a data. Pode ter havido um documento de 1142 com menção de uma rainha e o falsário, diante do conhecimento de D. Mafalda como única rainha, ter explicitado seu nome. O fato de ter sido fabricado entre 1277 e 1288, mais de um século depois, torna o problema de menor importância, mas se conforma com a época favorável de nascimento da lenda sobre a origem hispânica de D. Mafalda.

6 PORTUGALIAE MONUMENTA HISTORICA. Scriptores. Lisboa, 1856, p. 254

7 ibidem, p. 175.

Significativamente, este fato é omitido no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, muito embora se fale de D. Elvira Peres de Trava no mesmo parágrafo em que se trata de D. Eva. Só é mencionado aí seu primeiro casamento com D. Vela Ponço. O segundo, com D. Gomes Nunes de Pombeiro, não o é.

Como Mafalda, rainha de Portugal, nada tinha a ver com os Laras, os Molinas e os Travas, fica a impressão de que, na memória da família de João Nunes de Lara, havia a lembrança de alguém, entre os antepassados, que se unira em casamento ao primeiro rei de Portugal. Já que os livros então existentes talvez só mencionassem a rainha D. Mafalda, tomou esta o lugar de uma sobrinha de Fernão Peres de Trava, antepassado da família de João Nunes de Lara. Ao invés da real D. Châmoa Gomes, filha de Elvira, criou-se, conscientemente ou não, uma fictícia D. Mafalda Manriques, sobrinha do antepassado Nuno de Lara, que era casada com uma filha de Fernão Peres, Teresa Fernandes. Esta se tornou rainha de Leão após enviuvar e casar com o rei Fernando II. O pai da fictícia Mafalda, Manrique de Lara, e seu irmão Nuno eram filhos de Pedro de Lara, casado, segundo o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, com Eva, irmã de Fernão Peres de Trava.

Em nossa opinião, portanto, houve a interferência de uma concreta rainha de Portugal na história dos antepassados de João Nunes de Lara. Para isso contribuíram Fernão Peres de Trava, sua irmã Eva e sua filha, a também rainha Tereza Fernandes. O triângulo real foi constituído de Fernão, sua irmã Elvira e a filha desta, Châmoa.

O CONHECIMENTO GENEALÓGICO NO SÉCULO XIII

A história de Châmoa Gomes, que começou a ser contada no *Livro Velho de Linhagens* (LV 1B6-7), composto num meio claramente monástico da penúltima década do século XIII, foi, certamente, muito dependente de sua ideologia e política[8].

Quando esses fatos ocorreram, o gosto do conhecimento genealógico

8 PIEL, Joseph & MATTOSO, José. *Portugaliae Monumenta Historica*. Nova série. Lisboa. 1980, V. 1, p.14.

era já velho de muitos anos, porque inserido num meio político-ideológico de valorização da nobreza hereditária e de diminuição do poder do rei. A nova estrutura social desfavorecia a presença de chefes não comprometidos com a consanguinidade. Estes pertenciam ao passado que se procurava substituir, começando a incipiente noção de Estado a ser mais importante que a de magnatas.

Os livros de linhagens, como sabemos, representam a consciencialização, em determinado momento, da necessidade de fortalecer a família agnática, do parentesco de sangue, para melhor garantia da sucessão hereditária e predominantemente masculina. A velha família cognática, com todo o seu esquema de solidariedade, não podia subsistir em um contexto em que a concepção de Estado se cristalizava paulatinamente.

Tal mudança, em nossa opinião, não é de fins do século XIII, mas do seu início e é dependente, à distância, dos dois soberanos que lançaram as bases do Estado dos séculos seguintes: Felipe Augusto e o papa Inocêncio III. A concepção germânica de um Estado, ao mesmo tempo terreno e celeste, sob a direcção do Imperador, deu lugar à do Estado desvinculado de condicionamento à vontade da Igreja, com o rei no pleno domínio de sua jurisdição temporal. Foi o que fez Felipe Augusto, ao contrário de Inocêncio III, que buscava ocupar o lugar do Imperador.

Em Portugal, o processo de mudança coincide com o que ocorria na França, não porque tivesse a mesma importância geopolítica mas porque da corte francesa vinham os sinais do processo de mudança, enviados, talvez, por uma irmã de Sancho, Mathilde de Flandres. Estes sinais nem sempre significavam uma solidariedade ideológica com o que ocorria na corte de Felipe Augusto, principalmente depois da ascensão de Inocêncio III ao trono papal. O sentido, porém, do fortalecimento da figura do rei era o que Sancho assimilava e tal fato provocou a instabilidade de seu governo com o mesmo tipo de conflito que ocorria na França: o rei contra a presença do papa em sua jurisdição. Mathilde solidarizava-se com este, porém procurava manter a aparência de laços fortes com o rei. Tal situação pode ter tido repercussão em Portugal a partir do momento em que o conflito de Sancho com a Igreja passou a representar forte contradição entre as ambições efetivas de Mathilde e a acção do rei português na defesa de seu poder. As colónias de flamengos, fundadas em Portugal, e o verossímil estabelecimento de mais portugueses

em lugares como Luisetaines (Donnemarie-en-Montois, não muito longe de Provins, em 1202) ou Chateaubleau, Coutençon e Carrois (1203) fazem parte desse contexto, em que a acção é de iniciativa de Mathilde de Flandres.

Os *Annales Domni Alfonsi Portugalensium Regis*, cuja redação, pelos crúzios, é de 1183, aliam-se à notícia dos bens de Mendo Muniz, irmão de Egas, para indicar o processo de consciencialização do novo papel da nobreza diante do conflito entre os interesses da Igreja e os do rei. Este processo só terminou no fim do governo de Sancho e é dentro dele que é montada a história de Châmoa Gomes e do seu filho Fernando Afonso, havido em "drudaria" com o rei Afonso Henriques.

A HIPÓTESE DO PRESENTE TRABALHO

A hipótese que aqui apresentamos é a de que a história de Châmoa surgiu em um momento em que era importante para a nobreza preservar a linha hereditária legítima, na sucessão real, contra uma corrente que queria afastar Sancho do trono. Uma série de fatos, pouco claros ainda hoje, mas conhecidos desde o século XIII, depõe em favor da impressão de que o poder esteve, realmente, para fugir das mãos de Sancho I por força da oposição que lhe faziam nobres de provável estirpe galega. O quadro dessa tensão, que provavelmente culminou com a batalha de Trasconho, é emoldurado pela acção subversiva de Pedro Mendes de Poiares e seus adeptos, pelas perseguições de homens de Sancho I a Lourenço Fernandes, de que é prova a famosa *Notitia de Torto*, já por nós editada (*Revista de Portugal*, Série A, Língua Portuguesa, número especial, 1972), e pela lenda, ou tradição, que atribui a Afonso de Portugal, grão-mestre da Ordem da São João de Jerusalém, a tentativa de assumir o trono em lugar de Sancho I. Afonso, que não é outro senão Fernando Afonso, voltou a Portugal com essa pretensão depois de galgar, com a ajuda de sua irmã Mathilde de Flandres, os postos cumulativos de prior da Espanha e grão-mestre e em sintonia com a política do papa Inocêncio III.

PRIMEIRA PROVA: AFONSO, GRÃO-MESTRE EM 1203, E SUAS RELAÇÕES COM RAIMBAUT DE VAQUEIRAS E MATHILDE DE FLANDRES

Afonso em Marselha com Raimbaut de Vaqueiras

Há um conhecido trovador provençal, Raimbaut de Vaqueiras, que, em sua obra, apresenta intrigantes pontos de cruzamento com a cultura portuguesa: a *chanson de femme* "Altas undas que venez suz la mar", muito parecida com duas cantigas de amigo de Martin Codax, e os versos galego-portugueses do célebre descordo plurilingue. A respeito desta última composição, além da edição crítica que fizemos, tivemos a ocasião, recentemente, em conferências feitas nas universidades de Cagliari e Padova, de demonstrar que as cinco línguas usadas correspondem às cinco províncias, ou "línguas", então já em vias de serem estabelecidas na organização administrativa da Ordem Militar de São João de Jerusalém pelo novo grão-mestre, justamente o irmão "bastardo" de Sancho I e Mathilde de Flandres, Afonso de Portugal[9].

O mesmo poeta é autor de três epístolas em verso a seu protetor, o marquês Bonifácio de Monferrato, em que recorda os feitos importantes que empreenderam juntos, com a clara finalidade de obter recompensa do marquês. Na segunda epístola, depois de lembrar a expedição que fizeram contra a Sicília, em 1194, Raimbaut diz:

> "E quant anetz per crozar a Saysso,
> ieu non avia en cor, Dieus m'o perdo,
> que passes mar, mas per vostre resso
> levey la crotz e pris confessio;
> e era pres lo fort castel Babo,
> e no m'avion res forfait li grifo."

Na tradução de Martin de Riquer, o sentido é o seguinte:

9 CASTRO, José Ariel. *O descordo plurilíngue de Raimbaut de Vaqueiras no contexto linguístico-cultural do séc. XII*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1981, 266 p. Estamos providenciando uma segunda edição, muito ampliada, desse trabalho.

"Y cuando fuisteis a Soissons para
haceros cruzado, yo no tenia ánimos,
Dios me lo perdone, para atravesar
el mar, pero por vuestra fama tomé
la cruz y me confesé; y me encontraba
cerca del fuerte castillo Babón, y
en nada me habían sido injustos los griegos."[10]

Como se vê Raimbaut recorda a Bonifácio o tempo em que se cruzara em Soissons, sem que ele, Raimbaut, tivesse tido a coragem de fazer a viagem de ultramar. Todavia devido à fama de Bonifácio, acabou por tomar também a cruz e se confessou. Na ocasião, estava junto ao castelo Babon, assinalando que, jamais, os gregos lhe tinham feito mal algum. Afinal, Raimbaut recordava isso em solo grego.

O sentido dado ao relato por Martin de Riquer não merece reparo a não ser no trecho "e pris confessio", que Linskill, o editor de Vaqueiras, e os editores mais antigos da composição interpretaram da mesma maneira:

"I took the cross and made confession"[11]

De fato, o sentido de "pris confessio" não pode ser, apenas, o de "fiz confissão" ou "confessei-me". Du Cange, na edição aumentada de Léopold Favre, apresenta **confessio, – ōnis** como **fĭdēlĭtas prŏfessĭo**, profissão de fé religiosa, e já dá um exemplo desse significado em Orderic Vital, em 1107[12].

O nosso Viterbo exemplifica esse sentido, no Mosteiro de Lorvão, em 919[13].

Em nossa opinião, o poeta não quis dizer que se confessou mas que fez

10 RIQUER, Martin de. *Los trovadores*. Historia literaria y textos. Barcelona. 1975, v. II, p. 851.

11 LINSKILL, Joseph. *The poems of the troubadour Rambaut de Vaqueiras*. The Hague. 1964, p. 310.

12 DU CANGE, Charles Du Fresne, sieur. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Paris, 1937. V. II, p. 495.

13 VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de. *Elucidário*, Porto, 1966. s.v. confissão.

profissão de fé religiosa, que tomou confissão de fé, que fez afirmação pública de fé; enfim, que tomou ordens. A prova disso é dada pela interpolação, presente no manuscrito E, que, na opinião de Linskill,

> "... though having links with both these groups (os dos mss. Cj e RSgcv) betrays once again a marked individualism at lines 26, 29, 58 offers divergent and expanded versions which examination reveals to be interpolations."[14]

A interpolação da linha 29, justamente a que examinamos, é a seguinte:

> "e pueis quan fom la deu benesio tornat ab uos sai en uostra reio anc nom uirei per uezer ma maizon".

Estes versos e dois outros do ms. E têm dado oportunidade a certa discussão, desde Appel até Linskill, passando por Schultz-gora e Crescini. Schultz-gora, por exemplo, vê coloração clerical nesse trecho, que pode significar um relato histórico mais acurado dos eventos apresentados por Vaqueiras[15].

Crescini, por sua vez, nota que se trata de uma alusão histórica precisa, porém incompreensível[16].

Parece-nos que a incompreensibilidade do trecho em questão tem resultado do incorreto julgamento de "deu", como substantivo, e de "ab", em seu sentido normal. Raimbaut de Vaqueiras nunca se mostrou aos modernos filólogos como um poeta que emprega termos sempre com sentido previsível. Linskill apresenta 48 exemplos de palavras ou expressões de significado pouco comum ou de ocorrência rara, presentes na obra do poeta[17].

No caso de "deu", trata-se de forma portuguesa que, por qualquer motivo, apareceu no manuscrito E em lugar de "det", por si só já pouco

14 LINSKILL, op. cit., p. 302.

15 SCHULTZ-GORA, O. *Die Briefe des trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I. Markgrafen von Monferrat*. Die Halle, 1893, p.23.

16 CRESCINI, Vicenzo. La lettera epica di Rambaut di Vaqueiras. *Atti e Memorie della Reale Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova.* Nuova Serie, 18: 207-30, 1901-1902.

17 LINSKILL, op. cit. p. 350

comum. "Ab", como exemplifica Raynouard na obra de Bernart de Ventadorn, equivale à preposição francesa "par"[18].

"Fom", como assinala Bartsch, é variante gráfica possível de "fon", 3ª pessoa do singular do perfeito do indicativo do verbo "esser". Por outro lado, "sai" em lugar de "sui" deve ser leitura errada do copista por influência de "lai", presente na segunda oração sob a forma "la". Esta deve ter sido mesmo "lai" no original que esteve diante dos olhos do copista languedociano do século XIV, embora, na verdade, fosse "la i", isto é, o advérbio "la" seguido da conjugação "e".

A correta leitura, em sintonia com o verso anterior, "levey la crotz e pris confessio", deve ser

"e pueis, quan fom la i deu benesio,
tornat ab uos sui en uostra reio.
Anc no'm uirei per uezer ma maizo."

Ou seja:

"e depois, quando ele esteve lá e deu a benção,
desviei-me, por vós, para vosso país.
Jamais retornei para ver minha casa."

Esta interpolação, assim entendida, está inteiramente de acordo com a expressão anterior "e pris confessio", "fiz votos".

"Maizo" não significava apenas "morada" mas, igualmente, como ainda hoje, "convento", "comunidade religiosa".

O poeta está dizendo que prestou o juramento de cruzado, fez votos religiosos mas, depois de ter sido recebido em sua ordem por alguém que deu a benção, foi para junto de Bonifácio de Monferrato e, a seguir, para o reino de Tessalónica. Não seguiu seus irmãos de profissão religiosa. Preferiu, por causa de sua amizade e lealdade com Bonifácio, ir ter com ele na Grécia. Ao recordar isso, assinala que, desde então, jamais voltou à sua comunidade. Todos esses fatos aconteceram quando ele esteve no castelo Babon, residência do Visconde de Marselha, Hugues de Baux, irmão de Guillaume, que as *Vidas*

18 RAYNOUARD, François. *Lexique romain*. Paris, 1844, v. 2, p. 10.

de Raimbaut identificam como seu protetor provençal. Antes, tinha ocorrido, conforme o relato, a escolha de Bonifácio, em Soissons, para chefe da Quarta Cruzada. A época histórica desse acontecimento é o período entre fins de agosto e princípios de setembro de 1201, tendo Bonifácio, no outono do ano seguinte, partido para Veneza a fim de dar início à nova expedição contra os infiéis. Como Raimbaut de Vaqueiras não seguiu com ele, é evidente, também pelo próprio relato do poeta, que sua adesão à cruzada e seus votos religiosos ocorreram depois de agosto de 1202.

Em Provença, na ocasião, era conde Alphonse II, que mantinha relações turbulentas com o protector de Raimbaut, Guillaume, conde de Forcalquier e irmão do visconde de Marselha, Hugues des Baux. Estavam Guillaume e Alphonse II em conversações sobre suas diferenças justamente no período de junho a novembro de 1202. Afinal chegaram a um acordo e, entre suas condições, estava a colocação da cidade de Gap, à margem do rio Durance, sob a proteção dos templários ou dos hospitalários. Essa paz foi concluída já em 1203[19].

Afonso em Embrun, a caminho de Corbeil

Delaville Le Roulx, o editor dos documentos da Ordem dos Hospitalários de São João de Jerusalém apresenta, sob o nº 269, ano de 1203, um em que Dragonet de Rame, visconde de Embrun, por ordem de Guillaume IV, conde de Forcalquier – o protetor de Raimbaut de Vaqueiras – doa aos hospitalários de Embrun os moinhos situados na torrente de Vachères, além do rio Durance, bem como o direito ao gado de pasto ali criado.

O documento é testemunhado por inúmeras pessoas, cujos nomes indicam procedência variada: francesa, belga, provençal e italiana. Entre os signatários, estão um certo W., cognominado Turcopoliero, um Pons de Montelauro, que deve ser o mesmo Pons do poema de Raimbaut de Vaqueiras conhecido como *Garlambey*, um P. Busca e seu irmão Jacobus, que devem ser originários da cidade de Busca, no norte da Itália, cujo marquês era da família alerâmica, a mesma de Bonifácio de Monferrato, um W. Ugo, um R. Andreas

19 PREVOST, M. & D'AMAT, Roman. *Dictionnaire de biographie française.* Paris, 1948. *Sub verbo* Alphonse II, de Provence.

e um W. Chabazoli, que aparece em outros documentos da época e, finalmente, um certo Iterius e um certo R. Anfos, Afonso em provençal[20].

Como se trata de doação feita a hospitalários, é natural que, além do turcopoliero assinalado, nome que se dava, na época, ao chefe da cavalaria ligeira da Ordem de São João, deva haver outros cavaleiros hospitalários.

Os dois últimos personagens aqui assinalados chamam particular atenção e aparecem juntos no documento.

Iterius é nome que aparece na venda que Girard de Ham, condestável de Tripoli, faz a Afonso de Portugal, grão-mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém em dezembro de 1204. No documento do grão-mestre, Iterius é identificado como tesoureiro de Tripoli[21].

Na relação de abades do convento beneditino da cidade artesiana de Ham-lez-Lillers (hoje, Ham-en-Artois, com 321h.), subordinado à igreja de Saint-Omer e situado, desde 1192, nos domínios de herança da condessa Mathilde de Flandres, está Itherius (Itier) de Périgord, irmão de Bernard II, outro e anterior abade que fora protegido do defunto Felipe da Alsácia, conde de Flandres e marido de Mathilde, que era filha de Afonso Henriques[22].

A fonte da Gallia Christiana descreve Itherius como "vir pecuniosus", ou seja, homem rico, endinheirado, o que combina bem com seu posto em Tripoli junto ao condestável Girard, que era também de Ham.

Ora, não pode haver dúvida no sentido de que R. Anfos e Iterius, do documento nº 1169 do Cartulaire, são os mesmos Afonso de Portugal e Iterius do documento de nº 1198, ainda mais porque, nesses anos de 1203 e 1204, respectivamente, Ham como aldeia dependente de St. Omer, pertencia aos domíngios de Mathilde de Flandres, irmã de Afonso de Portugal. Isso só deixou de acontecer em janeiro de 1212, por ato de força de Louis, filho de Felipe Augusto.

20 DELAVILLE LE ROULX. J. *Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem*. Paris, 1897. T. II, p. 20-21. R. Andreas, W. Ugo, W. Chabazoli e Pons de Montlaur aparecem em documentos de Forcalquier. As demais testemunhas, não. Cf. TOURNADRE, Guy de. *Histoire du Comtè de Forcalquier*. Paris, 1930, p. 229, 232, 237 e 243.

21 DELAVILLE LE ROULX. op. cit., p. 42-43.

22 GALLIA CHRISTIANA. t. III, col.. 509.

Afonso em Corbeil, com sua irmã, a rainha Mathilde

A dificuldade, no documento de nº 1169, está no R. que precede o nome de Afonso. Como explicá-lo?

Ainda do ano de 1203 é o documento nº 1167, produzido em Corbeil, nas vizinhanças de Paris e não muito longe de Luisetaines, uma possível colónia de portugueses. O cronista flamengo Lambert d'Ardres, que foi contemporâneo de Mathilde, refere-se a ela pelo seu nome português "Therasia", usado "apud suos Portugallos" e pelo nome "Mathildis", "apud nos" (M.G.H., XXV, p. 641), o que implica admitir a existência, em Flandres, de uma colónia portuguesa[23]. No instrumento nº 1167, "a rainha Mathilde, condessa de Flandres, outrora esposa de Felipe, conde de Flandres, de piedosa recordação, e filha de Afonso, rei de Portugal" faz conhecer a todos os presentes e às gerações futuras que dá aos Hospitalários, na presença do grão-mestre Afonso de Portugal, os bens que comprara do convento de Charité-sur-Loire, situados em Coutençon, Châteaubleau e Carrois[24].

Esta venda a Mathilde, feita pelo prior do convento, de nome Savari, ocorreu não antes de abril de 1203, pois, em março, Mathilde reentrara em Lille, vinda de Gravelines[25].

Afonso de Portugal, grão-mestre

Significam esses fatos que, antes de julho de 1203, Afonso de Portugal esteve na Provença, como R. Anfos e nas vizinhanças de Paris, como Afonso de Portugal. Em 19 de Julho de 1204, os cardeais legados de Inocêncio III na Terra Santa, Sofredo e Pedro, confirmam, em Acre, um testamento em nome de Afonso de Portugal e do grão-mestre da Ordem do Templo, Philippe du Plessis[26].

---

23 Luisetaines é documentada, sob a cota H. 1176 por Henri Stein em seu *Dictionnaire topographique du Département de Seine-et-Marne*. Paris, 1954, p. 326.

24 DELAVILLE LE ROULX. op. cit., p. 19 e 20.

25 UREDIUS, O. *Genealogia Comitum Flandriae*. Probationes. T. 1, p. 193. Foi confirmada, depois de Julho de 1203, pelo rei Felipe Augusto.

26 Cf. DELAVILLE LE ROULX, doc. nº 1197, p. 40-42.

Em março de 1205, Balduino, imperador de Constantinopla e conde de Flandres, doa à Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, na pessoa de seu grão-mestre, Afonso de Portugal, a quarta parte do Ducado de Neocastro[27].

Este ducado, vizinho à cidade de Pergamo, na Ásia Menor (Delaville Le Roulx o coloca erradamente na Grécia), fazia parte do segundo lote de possessões atribuído ao Imperador pelo pacto de divisão das futuras conquistas, celebrado em março de 1204 pelos chefes da Quarta Cruzada, Bonifácio de Monferrato, protetor de Raimbaut de Vaqueiras, Balduíno de Flandres e Enrico Dandolo, doge de Veneza. Significa isso que, em março de 1204, estava já Afonso de Portugal como participante ativo da Cruzada, o que explica sua ausência prolongada, até dezembro de 1204, dos documentos da Ordem produzidos na Terra Santa[28].

Afonso de Portugal, pelo que se deduz da carta-relatório que os cardeais Sofredo e Pedro escreveram ao Papa em 1205[29], e outros documentos, foi eleito, ou antes, aceito como grão-mestre estando ausente de Margat, no mês de abril de 1203, após a interinidade de um preceptor geral da Ordem entre 11 de novembro de 1202 e aquele mês de 1203. Seu nome pode ter sido levado ao Papa por Bonifácio de Monferrato, provavelmente a pedido de Mathilde de Flandres. Aos hospitalários, na Terra Santa, o foi por Jean de Nesle, vassalo de Mathilde, e Renaud de Montmirrail, enviado de Bonifácio ao Oriente para organizar os cavaleiros ali estacionados com vistas à tomada de Jerusalém depois da conquista de Constantinopla, então planejada. As evidências disso estão na carta há pouco referida. Afonso já era prior da Espanha, conforme se deduz dos documentos coligidos por Demetrio Mansilla (cf., adiante, a nota 39), e passava a acumular este cargo com o de grão-mestre. Chegando a notícia a seu conhecimento, entre abril e maio de 1203, partiu para a França onde, em Corbeil, recebeu a doação de sua irmã e retornou, em seguida, à Provença, de onde partiu para a Terra Santa. O documento, em que assinava como R. Anfos, deve ser de fins de abril ou princípios de maio. O de Mathilde, diante dele, de maio. O descordo plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras, de maio também. Os fatos narrados pelo trovador, em sua epístola

27 ibidem, doc. nº 1213, p. 47 e 48.

28 TAFEL, G. L. & THOMAS, G. M. *Urkunden zur älteren Handels – und Staatsgeschichte der Republik Venedig*. Amsterdam, 1964, p. 479.

29 MIGNE, *Patrologia latina*, t. 214, col. CLIV – CLV.

ao marquês de Monferrato, ou seja, seus votos de cavaleiro hospitalário, devem ser, pois, de princípios de junho de 1203, quando, então, embarcou para a Quarta Cruzada. O fato de, no trajeto, ter Afonso de Portugal passado por Provença, mas não assinado o documento de Embrun, como grão-mestre, leva à conclusão de que sua designação devia ser, com a concordância do papa, aprovada também pelo rei Felipe Augusto, em cuja corte transitava, de longa data, a condessa Mathilde de Flandres. O rei, na ocasião, tinha relações difíceis com o papa devido ao divórcio, que tentara, de sua mulher Ingeburga. Dentro da complicada política do momento, o apoio a um dos braços militares do Papa, a Ordem do Hospital, devia ter peso considerável em termos de ajuda material. Afinal, seu onipresente colaborador, Guérin, era hospitalário.

Um fato merece igualmente atenção. Por não ser ainda gão-mestre, Afonso de Portugal, no documento de Embrun, assinou como R. Anfos. Em nenhum ato em que interveio posteriormente usou qualquer prenome, inclusive no celebrado com sua irmã.

Em nossa opinião e tendo em vista que Afonso Henriques não teve filho algum com nome iniciado pela letra **r**, esta só tem um significado: rex.

Mathilde sempre usava seu título **rēgĩna**, que causava, de início, estranheza a todos que desconheciam essa prática peninsular de chamar rei ou rainha aos filhos de rei.

Entretanto, Afonso Henriques não teve nenhum filho de sua mulher Mafalda, que tivesse sobrevivido à primeira infância, a não ser o próprio Sancho. Como diz o Livro Velho, teve um filho bastardo de Châmoa Gomes.

Pressupostos do título de grão-mestre e a situação pessoal de Afonso

O cargo de grão-mestre das ordens religiosas, ordens maiores, equivalia ao grau de bispo, privativo de pessoas de legítimo nascimento[30]. A dispensa, neste caso, só o papa podia dar. Afonso se tornou grão-mestre e foi recebido por sua irmã legítima como Afonso de Portugal, designação que corresponde a nobres de linhagem real.

30 GENESTAL, R. *Histoire de la lègitimation des enfants naturels en droit canonique*, Mouen, 1905, p. 86.

A explicação que oferecemos é a da legitimação.

A prescrição está no cânon 3 do 11º Concílio Ecuménico (Latrão, 1179): "On ne doit choisir pour évêque qu'un homme âgé de trente ans et de naissance légitime"[31].

Os que escreveram até hoje alguma coisa sobre Afonso de Portugal o põem como filho ilegítimo anterior ao casamento de Afonso Henriques com Mafalda e, provavelmente, irmão de Fernando Afonso, sem descerem a detalhes. Na época que consideramos, era proibida, da maneira mais absoluta, a entrada, nos mosteiros, de bastardos incestuosos ou adulterinos ou, ainda, *ex sacrilegio geniti*, isto é, filhos de padres ou de pessoas que haviam feito voto de castidade. Nenhuma legitimação lhes poderia franquear a entrada[32]. Como, no caso de Afonso de Portugal, sua mãe, Châmoa Gomes, era monja, a dispensa era impossível por ser nula e de nenhum valor a união que tivesse havido entre ela e Afonso Henriques. Voltaremos ao assunto adiante.

SEGUNDA PROVA: A VERDADEIRA HISTÓRIA DE CHÂMOA GOMES

Châmoa Gomes e seus "filhos"

O Livro Velho de Linhagens não diz nada a respeito de outro filho de Châmoa Gomes com Afonso Henriques, mas identifica a filha do magnata Gomes Nunes de Pombeiro como monja do mosteiro feminino de São Salvador de Vairão. Quem construiu a história confundiu-se, pois o mosteiro de Châmoa foi o de São Salvador de Grijó, ao qual, em novembro de 1138, ela legou os bens que herdara de sua avó materna, também chamada Châmoa. No Livro de Linhagens do Conde D. Pedro, há duas passagens em que se fala do avô de Châmoa por parte de sua mãe Elvira Perez de Trava. É o conde D. Pedro Fernandez de Trava, cuja esposa só é identificada como filha do conde

31 HEFELE, Karl-Joseph von. *Histoire des conciles*. Paris, 1913, t. v, 2ème partie, p. 1090.

32 GENESTAL, op. cit., p. 83

D. Hurgell de Valadolid[33]. Pelo Livro do Deão, a avó de Châmoa por parte de pai (Gomes Nunes de Pombeiro) foi Sancha Gomes, casada com dom Nuno de Celanova[34]. Deste modo, a avó de Châmoa, que se desconhece nos livros de linhagens, é a materna. Aquela que se menciona no documento 29 do cartulário de Grijó[35] é a mãe de Elvira Perez de Trava. Esta, confirmando a ligação de mãe e filha com o mosteiro de Grijó, é autora do doc. 31.

Quanto a seu relacionamento amoroso com Afonso Henriques, pode-se dizer que ensejou o nascimento de apenas um filho, Fernando Afonso, mencionado no Livro Velho e, portanto, em fins do sèculo XIII. Não é mencionado no **Chronicon Coninbricensi**, que começou a ser redigido em fins do século XII ou princípios do XIII e continuou durante este século. A indicação precisa da morte de Afonso de Portugal, no **Chronicon** e no verso da sua 6ª folha, coincide com o epitáfio primitivo de seu túmulo.

Chronicon: In Era Mª. CCª. Xª. Vª. VIIIº. Kalendas Martii Obiit Magister domnus alfonsus Hospitalis de ierusalem.

Túmulo: In aera de MCCXXXXV. Kalendis Martii obiit F. Alphonsus Magister Hospitalis Hierusalem.

No **Chronicon**, a morte se verificou em 22 de fevereiro de 1207 (o X da data, sendo aspado no original, vale por quarenta anos) ao passo que, no túmulo, o dia é o primeiro de março. No **Chronicon**, o título "domnus", pela época em que foi empregado, indica que o personagem é da alta nobreza[36]. No túmulo, o apóstrofo que se segue ao "F.", que está no lugar de "domnus", foi considerado por Jorge Cardoso, ao examiná-lo de perto, como "mui de espacio", não o convencendo como abreviatura para "frater" ou "filius"[37].

33 PORTUGALIAE MONUMENTA HISTORICA. Scriptores. Lisboa, 1856, p. 254 e 268.

34 PIEl, Joseph & MATTOSO, José, op. cit. p. 65. Cf. FERNANDES, A. de Almeida. *Revista de Guimarães*, 88: 79, 1978.

35 DURAND, Robert. *Le cartulaire Baio-Ferrado du monastère de Grijó*. Paris, 1971, p. 40.

36 BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário portuguez-latino*. Coimbra, 1713, v. 3, p. 283.

37 CARDOSO, Jorge. *Agiologio lusitano*, Lisboa, 1666, t. 3, p. 143.

Diante desse testemunho ocular tão expressivo, devemos considerar que não se trata nem de "frater" nem de "filius", mas de "Fernandus". Para corroborar essa hipótese basta o depoimento de Bosio, primeiro grande historiador da Ordem do Hospital, que, baseado em seus antecessores do século XVI ou anteriores, diz da crença em ter sido seu nome Ferdinando Alfonso, o mesmo do templário que foi filho de Afonso III e que com ele era confundido.

Indícios da identidade entre Fernando Afonso e Afonso de Portugal

Demetrio Mansilla, o grande investigador dos arquivos do Vaticano, assinala a um Mestre Afonso, de toda a Espanha e entre dezembro de 1198 e janeiro de 1207, quatro documentos pontifícios que, em nossa opinião, envolvem o mesmo personagem, Afonso de Portugal. Este acumulou, entre 1203 e fins de 1206 as funções de Prior da Espanha e grão-mestre da Ordem. Não foi o primeiro a acumular altos postos[38]. O documento de 27 de janeiro de 1207 é particularmente significativo porque o papa se dirige a alguém, com seus subordinados, que, depois da queda de Jerusalém, esteve presente às necessidades da Terra Santa, trabalhando com ele para sua defesa e tornando-se, por isso, credor de sua atenção em momento de adversidade. Em consequência, autoriza-o a edificar, junto com seus irmãos hospitalários, igrejas nos lugares desertos e nos limites das terras que confinam com as dos mouros. Quem melhor se enquadra neste retrato entre os hospitalários, senão Afonso de Portugal? Ao renunciar, deixou este o grão-mestrado, mas permaneceu como prior da Ordem na Espanha, com poderes fortalecidos pela bula de Inocêncio III. Esta bula está em harmonia com a *Cronica magistrorum defunctorum*, de meados do séc. XIV quando, ao assinalar que Afonso "*resignavit et Bullam projecit* ", está a revelar que Afonso foi feito mestre por bula papal, a esta renunciava e voltava à sua função em Portugal; no caso, nome geográfico

38 Garnier de Naplouse, por exemplo, foi ao mesmo tempo prior da Inglaterra, em 1189, e grão-comandante da França. Cf. DELAVILLE LE ROULX, J. *Les hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre (1100-1310)*. Paris, 1904, p. 415.

que, pela origem de grão-mestre, representava toda a língua da Espanha. Por isso, foi ele o único que incorporou a seu nome o de seu país de origem. Era Afonso de Portugal porque da língua de Portugal. Em suma, foi um interventor do papa na Ordem em momento crucial para os interesses da igreja, o da Quarta Cruzada. Suas funções tiveram início em 1198, ano em que o papa assumiu, e indicam a força de sua irmã e protectora, Mathilde de Flandres. Provavelmente começara a vida religiosa entre os templários da Espanha, passando à Ordem do Hospital de São João de Jerusalém por conveniência política. Porque foi interventor na Ordem, pôde fazer um capítulo geral onde quis e impôs disciplina, com os novos estatutos, a toda a vida da organização. Era altivo porque só devia obediência ao papa. A insatisfação dos hospitalários surgiu como decorrência da insegurança que sobreveio à morte de Balduíno de Constantinopla, que pertencia ao mesmo contexto de Afonso: Igreja e pontífice fortes nos assuntos terrenos.

Além dessas evidências, há mais as seguintes:

1. O filho de Châmoa Gomes, Pedro Pais, foi alferes de Afonso Henriques de 1147 a 1169, sendo sucedido, no cargo, por Fernando Afonso, seu irmão, até 1172. Entre 1171 e 1186, foi alferes de Fernando II, de Leão. Em 1172, Fernando chegou a ser alferes de Sancho I, após o que retirou-se provavelmente para Leão, terra do bisavô de sua mãe, Hurgell de Valladolid. Depois desse ano, os documentos silenciam a seu respeito. Enquanto foi mencionado no Livro Velho e nos documentos reais, Afonso de Portugal nunca o foi e só começa a aparecer em 1198.
2. Afonso de Portugal não é mencionado em nenhum documento português, o que é estranho, principalmente quando se sabe que todos os outros filhos de Afonso Henriques, legítimos ou não, são mencionados. Há, porém, um documento do papa Inocêncio III, de 1198, como já adiantamos, em que comunica a seu legado Rainério que Afonso, mestre dos hospitalários, na Espanha, lhe fez entrega de 500 morabitinos correspondentes ao censo que o rei D. Sancho I de Portugal devia à Igreja de Roma. Ressalte-se que, nesse ano, Inocêncio designara os templários e os hospitalários para receberem as contribuições necessárias à cruzada que resolvera empreender para

libertar a Terra Santa[39]. Mesmo que Afonso não estivesse em bom relacionamento com o rei D. Sancho, o seu cargo o colocava como representante do papa, não sendo possível ao rei recusar-se a recebê-lo.

3. O desaparecimento de Fernando Afonso coincide com a associação ao trono de Sancho I, após a derrota de Badajoz, em 1169, e à passagem de Pedro Pais seu meio-irmão para o reino de Leão.
4. A escolha de Afonso de Portugal para grão-mestre da Ordem do Hospital pressupõe que possuía ele grande experiência e prestígio como guerreiro e cavaleiro. Fernando Afonso foi general dos exércitos de Afonso Henriques.

Estamos, portanto, convencidos de que Fernando Afonso e Afonso de Portugal são a mesma pessoa, opinião tida, no passado, apenas por frei Lucas de Santa Catarina no Catálogo de Grão-Priores do Crato, que editou como anexo ás suas *Memórias da Ordem Militar de São João de Malta* (Lisboa, 1734, p. 2).

Ano e circunstâncias do nascimento de Afonso de Portugal

Quando teria nascido Afonso de Portugal? Por aparecer Fernando Afonso como testemunha em documento de fevereiro de 1159[40], teria completado 18 anos entre 1158 e fevereiro de 1159.

Admite-se que os filhos ilegítimos só começavam efetivamente a testar nessa idade. Teria nascido, portanto entre março de 1140 e fevereiro de 1141. Teria sido concebido entre julho de 1139 e junho de 1140. Châmoa Gomes lega bens a seu mosteiro em novembro de 1138. Em março de 1139, se se aceitar o documento correspondente, Afonso Henriques já se intitula rei. A batalha de Ourique foi travada em 25 de julho de 1139.

Os fatos estão a indicar que o relacionamento amoroso entre Châmoa Gomes e Afonso Henriques, de que fala o Livro Velho, ocorreu em 1139, ano

39 MANSILLA, Demetrio. *La documentación pontificia hasta Inocencio III*. Roma, 1955, p. 193.

40 Documentos medievais portugueses. Lisboa, 1958, v. 1, t. 1, p. 345.

crucial da história portuguesa. Como explicar, à luz dos documentos da época, essa possiblidade concreta?

A ausência quase completa de documentos de Afonso Henriques no período de julho de 1139 a abril de 1140, justamente no início, segundo a tradição, do funcionamento do novo reino, deve ser conjugada à inexplicável reforma, no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de documentos reais do punho de Pedro Alfarde, inclusive o de março de 1139, em que Afonso se dá, pela primeira vez, o título de rei, para indicar a verossimilhança desse expurgo e consequente controle dos documentos posteriores a este último[41]. Em nossa opinião, o expurgo estaria relacionado com o retorno, em junho de 1139, do arcebispo de Braga, João Peculiar, de Roma, onde recebera o pálio e assistira ao II Concílio de Latrão[42].

Durante este conclave, foram aprovados cânones e tomadas decisões que podiam colidir com fatos e interesses, tanto relacionados com a vida e a política de Afonso Henriques, quanto com os interesse de Santa Cruz ou de João Peculiar. Isso teria levado o arcebispo, dentro dos cuidados naturais de quem fora sagrado recentemente, a tomar providências sancadoras imediatas, que podem ter-se completado somente em 1143, quando o legado papal Guido esteve em Portugal. O provável expurgo, nessas condições, serve também para evidenciar que Afonso Henriques tinha mulher por ocasião da batalha de Ourique e de sua aclamação como rei[43]. Afonso provavelmente tomou essa

41 AZEVEDO, Ruy de. Ainda sobre a data em que Afonso Henriques tomou o título de rei. *Revista Portuguesa de História*, 1: 179-180, 1941.

42 26 de abril, no primeiro caso; 3 a 8 de abril, no segundo; cf., a respeito, ERDMAN, Carl. *O Papado e Portugal no primeiro século da história portuguesa*. Versão portuguesa por J. de Providência Costa. Coimbra, 1935, p. 41 e FOREVILLE, Raymonde. *Latran I, II, III et Latran IV*. Paris, 1965, p. 78.

43 A possibilidade de existência real dessa aclamação foi descoberta por José Mattoso em *Fragmentos de uma composição medieval*, Lisboa, 1987, p. 222-229. Gonzaga de Azevedo (*História de Portugal*, Lisboa, 1942, v. 4, p. 27-29) acredita, com razão, que a missão do legado Guido de Vico, do título de S. Cosme e Damião, foi precedida de negociações nos anos de 1141 e 1142 e que tinha como objeto principal o Concílio de Valladolid e a conferência que acabou por se realizar em Zamora. Como acentua o historiador português, muito mais importante, nessa missão, era estabelecer o cardeal relações com o novo rei, embora não haja "nenhuma fonte narrativa que nos conte o que se combinou entre os dois" (AZEVEDO, op. cit., p. 44). Afonso Henriques já teria feito ver ao papa, antes de

mulher, Châmoa Gomes, durante a ausência de João Peculiar, entre março e junho de 1139. O fato de ser ela uma religiosa do mosteiro de São Salvador de Grijó, que Peculiar conseguira, em 26 de abril, pôr sob a protecção do papa Inocêncio II, deve ter-lhe causado grande embaraço, a ponto de decidir-se a agir contra a união imediatamente. De qualquer forma, a resistência do rei teria cessado completamente durante a visita do legado Guido a Portugal, em 1143. Se não fosse assim, não teria sentido a carta de vassalagem *Claves regni caelorum*, de 13 de dezembro de 1143, pela qual Afonso Henriques submete seu reino ao papa.

O relacionamento entre Afonso Henriques e Châmoa Gomes

O interesse de Afonso Henriques por Châmoa Gomes era inteiramente normal dentro do contexto de relacionamento seu com os grandes magnatas da época. Por ter sido o tio paterno de Châmoa, Sancho Nunes, casado, entre 1127 e 1130, com a irmã mais nova do rei, Sancha Henriques, daí resultando uma filha, Teresa Sanches, compreende-se porque Sancho I, em carta a Martinho Rodrigues, bispo do Porto, refere-se genericamente ao sobrinho

1143, que queria ser reconhecido como rei. O pontífice se dispôs a tratar do assunto, mandando um legado, com as condições do reconhecimento, e autorizando um concílio, o de Valladolid, que pudesse ser realizado ao mesmo tempo que a conferência entre as partes envolvidas na independência de Portugal. Quem teria levado ao papa o desejo de Afonso Henriques e quem lhe dera conhecimento sobre a situação política e pessoal do rei? Certamente, dois correspondentes que se opunham, o arcebispo João Peculiar, de Braga, e o bispo Bernardo, de Coimbra. As notícias sobre a pessoa do rei teriam sido dadas por Bernardo, através de emissários, nas queixas deste contra João Peculiar. Indícios dessa situação podem ser encontrados no episódio do Bispo Negro (Cf. SARAIVA, António José. *A épica medieval portuguesa*. Lisboa, 1979, p. 61-68), em que parece claro ter o rei tomado partido contra o bispo Bernardo, tentando substituí-lo, o que lhe rendeu acusações de heresia, presentes tanto no relato de Santa Cruz, como na *Crònica de Vinte Reis* (SARAIVA, op. cit., p. 66). O fato de Afonso Henriques se esforçar em dizer ao legado que em Coimbra, sua capital, havia tão bons livros de fé quanto em Roma está a indicar divergências do rei com a Igreja relativamente aos cânones então vigentes.

deste e seu grande inimigo, Pedro Mendes Poiares, como seu *consuprinus*. De fato, a avó paterna de Pedro, Orraca Mendes, era sobrinha dessa Teresa Sanches, prima de Sancho. Na época, o parentesco reconhecido pela Igreja estendia-se ao 7º grau. Pedro Mendes de Poiares era, ao mesmo tempo, aparentado aos Travas[44]. O parentesco entre Afonso Henriques e Châmoa Gomes, por ser esta sobrinha por afinidade de sua irmã Sancha, não existia, o que obriga à busca de impedimento para a possível união entre Afonso e Châmoa em outro contexto.

Os pais de Châmoa Gomes, Gomes Nunes de Pombeiro e Elvira Peres de Trava, já estavam casados em 1116[45]. Provavelmente casaram-se entre 1112 e 1116. Note-se que Afonso Henriques nasceu em 1111, segundo as maiores evidências. Châmoa tinha uma irmã, Maria Gomes que estava casada com Lourenço Viegas, o grande amigo de Afonso Henriques. Qual era a mais velha? Podem ter nascido em 1113 e 1114. Como o primeiro marido de Châmoa, Paio Soares, faleceu provavelmente em 1129[46] e deixou-a muito nova, tem-se que, para um casamento no ano anterior, Châmoa teria, no máximo, 15 anos, com nascimento em 1113, o que a colocaria, talvez, como mais velha do que Maria Gomes e, pelo menos, dois anos mais nova que Afonso Henriques. Este convivia familiarmente com ela desde 1127 por ser a irmã dele, Sancha, como foi acima assinalado, casada com um tio legítimo de Châmoa, Sancho Nunes. Por outro lado, tanto o primeiro marido de Châmoa quanto seu pai foram partidários de Afonso Henriques em sua luta contra D. Teresa e Fernão Peres de Trava, o que indica uma afinidade adicional entre Afonso e Châmoa.

Châmoa Gomes tinha parentesco direto ou por afinidade com algumas das pessoas mais destacadas da corte de Afonso Henriques. Assim, seu tio paterno Afonso Nunes, partidário também de Afonso Henriques, tinha duas filhas: Teresa Afonso, segunda mulher de Egas Moniz e Fronilde, casada com outro partidário do infante, Gonçalo Rodrigues, da casa dos Travas, e cunhada, por isso mesmo, de Mem Rodrigues, que se tornou o segundo marido de

44 Cf. CUNHA, Rodrigo da. *Catalogo e historia dos bispos do Porto*. Porto, 1623. II. parte do Catálogo, Capítulo VII – De Dom Martinho Rodrigues, 23, Bispo do Porto, p. 52-56.

45 FERNANDES, A. de Almeida. Guimarães, 24 de junho de 1128. *Revista de Guimarães*, 88:79, 1978.

46 Ibidem, p. 72.

Châmoa. Como Egas Moniz era pai de Lourenço Viegas, cunhado de Châmoa, o laço familiar entre estes últimos era maior ainda. O documento acima referido, na nota 2, ganha especial relevo dentro desse contexto familiar pois em 1142, data nele exarada, o tenente do concelho de Armamar, que dera *ipsam vacam ... aa reina*, não era outro senão Mem Moniz, irmão de Egas Moniz.

Outro fato que põe Châmoa Gomes no contexto familiar de Afonso Henriques: seu sogro do primeiro casamento, Soeiro Mendes, o Bom, era primo por afinidade do infante[47]. Sua mulher, Urraca, era sobrinha de D. Teresa, mãe de Afonso Henriques. Um irmão de Soeiro, Gonçalo Mendes, era sogro de Rodrigo Froyaz de Trastâmara, pai de Mem Rodrigues, segundo marido de Châmoa, e de Gonçalo Rodrigues, acima mencionado.

O *Livro do Deão* não diz quem era o pai de Rodrigo Froyaz, mas o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* o faz, dando-o como irmão do conde D. Pedro Fernandes de Trava, avô de Châmoa Gomes. O segundo marido desta, Mem Rodrigues, era, consequentemente, seu primo em segundo grau. A descendência de Gonçalo Rodrigues inclui um neto, Martinho Rodrigues, bispo do Porto, a quem o rei Sancho I se dirigiu por carta pedindo que não recebesse na cidade o próprio sobrinho, Pero Mendes de Poiares, filho de sua irmã Urraca Rodrigues. Pero Mendes rebelou-se contra o rei e foi morto na batalha de Trasconho. Poiares era uma aldeia, no século XII e XIII, em que a Ordem do Hospital de São João de Jerusalém possuía inúmeras propriedades, havidas principalmente das netas de Egas Moniz, Elvira e Teresa Gonçalves[48].

Pano de fundo do relacionamento: a questão galega

Dois fatos gerais podem ser deduzidos desses dados: um é a persistência de uma questão galega, indissoluvelmente ligada aos Travas, até os inícios do século XIII, seja através dos descendentes de Elvira Perez de Trava e dos casamentos de sua filha Châmoa Gomes, seja através dos de seu irmão Fernão Perez, amante ou marido da rainha D. Teresa; o outro é a ligação de

47 *Livro do Deão*, edição de José Mattoso, 6B3.

48 Cf., para a carta, CUNHA, op. cit. p. 54-56.

descendentes de Egas Moniz com a Ordem do Hospital. Ao primeiro caso se prende a atuação política de Fernando II, rei de Leão e vencedor de Afonso Henriques na batalha de Badajoz, muito provavelmente influenciada desde cedo por Fernão Peres de Trava, seu aio, com cuja filha, Teresa Fernandes, viúva do conde D. Nuno de Lara, se casou. Influenciada, também, por Pedro Pais, filho de Châmoa Gomes com Paio Soares e alferes de Afonso Henriques no largo período de 1147 a 1169, ano em que se passou para o reino de Leão, onde desempenhou o mesmo cargo de 1171 a 1186. Por coincidência, Fernando Afonso, ou, para nós, Afonso de Portugal, passou-se também para Leão no ano de 1172, ou seguintes, depois de ter sucedido a seu meio-irmão Pedro Pais na função de alferes de seu pai Afonso Henriques até 1172[49].

A questão galega era persistente e existia tanto para o reino de Portugal quanto para o de Leão. Fernão Peres de Trava, depois de fracassadas suas ambições em território português, retirou-se para a Galícia onde o acolheu o imperador Afonso VII, encarregando-o da educação de seu filho menor Fernando e aceitando seu conselho de dividir o reino, futuramente, entre Fernando e seu irmão mais velho Sancho[50]. Morrendo o imperador em 1157 e assumindo Fernando o trono de Leão e da Galícia, logo se restabeleceu uma política anti-portuguesa entre os dois reis, Fernando II e Sancho III, de que o tratado de Sahagun, de 1158, é prova eloquente. Afonso Henriques pôs-se a reivindicar mais fortemente sua jurisdição sobre terras galegas, acabando por invadi-las e ocupá-las em 1163 e 1165[51]. A paz de Lérez, de 1165, e o casamento, nela estabelecido, de Fernando II com a filha de Afonso Henriques, Urraca, não fez senão adiar o confronto maior entre as partes, que ocorreu na batalha de Badajoz, em 1169. A magnanimidade com que Fernando II tratou o derrotado rei Afonso Henriques deve ser debitada mais a uma provável ação, neste sentido, do sobrinho-neto de seu já falecido aio, Pedro Pais, alferes de Afonso Henriques e filho, como vimos, de Châmoa Gomes. Indícios veementes disso são a defecção, em 1172 ou logo após, de Fernando Afonso / Afonso de Portugal, o repúdio da rainha D. Urraca em 1175 e o casamento de Fernando II com D. Teresa Fernandes em 1178.

Do lado português, a questão galega parece agravar-se com as

49 MATTOSO, José. *A nobreza medieval portuguesa*. Lisboa, 1981, p. 216.
50 GONZALEZ, Julio. *Regesta de Fernando II*. Madrid, 1943, p. 17.
51 Ibidem, p. 67.

responsabilidades conferidas por Afonso Henriques ao infante Sancho em 1171. A primeira consequência é a defecção de Fernando Afonso. Prosseguiu ela, sob outros matizes, até os inícios do século XIII, culminando com a guerra civil no Porto, de que a batalha de Trasconho e as mortes de Pero Mendes de Poiares e Fernando Afonso / Afonso de Portugal são o epílogo, em nossa opinião.

AS ORIGENS DE AFONSO DE PORTUGAL E SUA DESIGNAÇÃO PARA O GRÃO-MESTRADO DA ORDEM DE SÃO JOÃO DE JERUSALÉM

Voltemos, finalmente, à eleição de Afonso de Portugal para grão-mestre da Ordem de Hospital, em 1203.

Por ser filho de Afonso Henriques com uma devota, era "ex sacrilegio genitus". Não havia condição neste caso, de se obter dispensa papal. Para se tornar bispo, era preciso que fosse legitimado e que essa legitimação se fizesse "ad temporalia".

De fato, Inocêncio III foi o primeiro papa a fazer uma legitimação "ad temporalia", embora haja traços de outras anteriormente[52].

Procedeu o pontífice neste sentido relativamente aos filhos de Felipe Augusto e de Guillaume de Montpellier, aquiescendo, no primeiro caso, e negando, no segundo. A razão de ter reconhecido os filhos do rei francês com Agnès de Méranie foi o fato, alegado pelo rei, de que não recebera e, portanto, desconhecia, na época de sua união, o documento do papa Celestino III que lhe proibia um novo casamento após ter repudiado sua esposa legítima Ingeburga. Agira de boa fé casando-se com Agnés porque não lhe chegara às mãos o documento papal. Inocêncio III, na célebre decretal *Per venerabilem*, reconhece a procedência dessa alegação e constrói uma teoria sobre ela. Ocorreu isso em 1202.

Afonso de Portugal só pode ter sido reconhecido como capaz, perante as leis e a jurisprudência canónica, de ascender ao grão-mestrado da Ordem de

52 GENESTAL, op. cit., p. 181.

São João de Jerusalém, se pôde comprovar a mesma situação, ou nessa ocasião ou em 1198, primeiro ano de Inocêncio III no trono papal, quando se tornou prior da Espanha. Nesta última hipótese, poderia ter sido seu caso a referência, na mente de Inocêncio III, para legitimar os filhos de Felipe Augusto.

Até 1139, não havia nenhum cânon conciliar em vigor que impedisse formalmente o casamento das *sanctimoniales* ou devotas, caso de Châmoa Gomes. A 4 de abril de 1139, iniciou-se o segundo Concílio de Latrão que, em seu cânon 8º, proibiu o casamento das devotas. Assim, ela pode ter-se casado com Afonso Henriques, tornando-se a primeira rainha portuguesa, sem conhecimento, pelo rei, de impedimento canónico. O mesmo concílio, cânons 26 e 27, fez desaparecer a antiga instituição das **viduae Deo sacratae**, caso de Châmoa Gomes, que, apesar de proferirem voto solene de castidade, permaneciam com o hábito do século em sua própria casa, conservando a propriedade de seus bens. Essa prática persistia ainda em fins de século XII quando Inocêncio III, em 1199 (texto nas decretais de Gregório IX, livro IV, título VI, capítulo VII) e em caso concreto, considerou solene tal tipo de voto.

O preceito conciliar de Latrão II foi repetido, na Espanha, pelo Concílio de Valladolid de setembro de 1143, sob a presidencia do cardeal Guido, legado papal. Ocorreu depois que o cardeal esteve em Portugal. Em 1139, sob o pontificado de Inocêncio II, a igreja de São Salvador de Grijó tinha sido posta sob a proteção papal.

A união entre Afonso Henriques e Châmoa Gomes, sobrinha de Fernão Peres de Trava, deve ter ocorrido à época do Comcílio de Latrão de 1139, sem que o rei tivesse tomado conhecimento de suas decisões. Só em 1143 é que isso aconteceu formalmente, tendo Afonso Henriques resistido à ordem papal de separar-se de sua mulher do que resultara ter sido o novo reino interditado pelo cardeal Guido, legado papal. O documento que melhor indica a existência de uma rainha em Portugal, antes de 1146, é o analisado e pubicado pelo incansável A. de Almeida Fernandes em seus valiosos e lúcidos ensaios "Guimarães, 24 de junho de 1128" (*Revista Guimarães*, 88:149) e *A honra de Gouviães e sua estirpe*, p. 96. Todo o episódio do cardeal de Roma, reconstituído por António José Saraiva em seu *A épica medieval portuguesa* pode ser compreendido à luz dessa resistência. A boa fé de Afonso Henriques

teria sido invocada para permitir a legitimação de Afonso de Portugal e, em consequência, sua designação para o grão-mestrado da Ordem do Hospital.

Esta hipótese explica o "R." que precede o nome de Afonso no documento de Embrun de 1203 bem como o tratamento recebido de sua irmã Mathilde de Flandres pouco depois.

Retornando de Corbeil, Afonso embarcou em Marselha para tomar parte na Quarta Cruzada. No castelo de Babon, deu a benção a seu amigo Raimbaut de Vaqueiras, que fizera profissão de fé religiosa na Ordem do Hospital de São João de Jerusalém. Foi provavelmente aí que o poeta, antes de ser recebido na Ordem, compôs e apresentou, a um público em que pontificava o grão-mestre Afonso de Portugal, seu famoso descordo plurilingue. Nele, os cinco idiomas românicos correspondem às cinco províncias não germânicas, ou "línguas", em que passava a ser dividida a administraçção da Ordem por iniciativa de Afonso.

Afonso de Portugal, sabedor da guerra civil que envolvia o reino de seu irmão Sancho I e, talvez, estimulado por sua irmã Mathilde, resolveu renunciar e voltou a seu país, onde a reação de Sancho ocasionou-lhe o assassinato, entre fins de fevereiro e início de março de 1207. Os vencedores da luta civil escolheram para seu epitáfio os seguintes e expressivos dizeres, que parecem referir-se à ambição, em vida, do filho da primeira rainha de Portugal, Châmoa Gomes:

> ***Quisquis ades, qui morte cadis, perlege plora.***
> ***Sum quod eris, fueram quod es, pro me, precor, ora.***
> (Sejas quem fores, que caias pela morte, lê com atenção e chora. Sou o que tu serás, eu tinha sido o que tu és, ora por mim, peço-te)[53]

CONCLUSÃO

A conclusão que se pode tirar dos fatos e argumentos apresentados é no sentido de que a ascensão de Afonso de Portugal ao grão-mestrado da Ordem de

53 CABEZA, Custódio. Malta e os grãos-mestres portugueses da Ordem de São João de Jerusalém. Lisboa, 1936, p. 5-6.

São João de Jerusalém deveu-se exclusivamente à ação de sua irmã, Mathilde de Flandres, tão rica e poderosa, em sua época, que era capaz de jogar, em seu favor, com forças tão poderosas quanto eram o rei Felipe Augusto, o papa Inocêncio III, o conde de Flandres, Balduíno IX, ou o chefe da Quarta Cruzada, Bonifácio, marquês de Monferrato. As decisões favoráveis, que o papa pronunciou em questões de seu interesse, certamente levavam em conta a generosa dedicação da condessa à igreja flamenga, aos cistercienses e à Quarta Cruzada, projecto do coração de Inocêncio III. Sob esse aspecto se explica, igualmente, a compra por Mathilde, ao convento da Charitè-sur-Loire de ricas terras, que doou à Ordem de São João de Jerusalém, na presença de seu irmão, o novo grão-mestre, e sob o beneplácito de Felipe Augusto. Anos mais tarde, fez outras grandes despesas em benefício do rei francês, para obter sua aprovação ao casamento de seu sobrinho Fernando, filho de Sancho I, com a jovem condessa de Flandres, Joana, de apenas 12 anos. Para gastar tanto, não hesitava, desde o início do pontificado de Inocêncio III, em elevar brutalmente os impostos de seus súbditos da Flandres galicana e marítima. Daí a guerra que, por longos anos ensanguentou o país flamengo, a dos *blavotins* e *ingrekins*. Estes eram os partidários de Mathilde.

A eleição de Afonso de Portugal foi, certamente, parte – fracassada como as demais – do projecto de vida que se depreende de sua movimentada política, conforme os documentos que chegaram até nós: renovar a dinastia francesa pela linha borgonhesa dos Capetos, de que descendia diretamente. Tal projecto, que pode perfeitamente ter sido inspirado e iniciado por seu primeiro marido, Felipe da Alsácia, foi adotado por ela ao decidir casar-se com Eudes III de Borgonha. Não tendo tido descendência com Felipe, por esterilidade sua, buscou alternativa casando com Eudes e aproximando-se discretamente do papa na questão do divórcio de Felipe Augusto. Vendo a hostilidade de Sancho I contra a Igreja, não hesitou em promover, para agradar ao pontífice, as pretensões de Afonso de Portugal ao trono português. Fracassando seu plano, com o assassinato de Afonso volta-se para Felipe Augusto e, à custa de muito dinheiro de seus vassalos, consegue sua aprovação para o casamento de Fernando com Joana de Flandres. Dentro desse contexto, deve ter sido a real inspiradora do rompimento de seu sobrinho com o rei francês, sob o pretexto, muito caro aos flamengos, da retomada das cidades de Aire e St. Omer, violentamente t[illegible]as do domínio dos jovens condes de Flandres, no dia

seguinte ao seu casamento, pelo filho de Felipe Augusto, o futuro rei Luis VIII. O plano de Mathilde era conseguir, com seu sobrinho, o que seu primeiro marido não conseguira: o próprio trono francês. A tudo isso pode não ter sido indiferente o papa.

Assim, na vida de Afonso de Portugal, cruzaram-se os caminhos e os legados de Raimbaut de Vaqueiras, Mathilde de Flandres, Bonifácio de Monferrato, Felipe Augusto, Inocêncio III, Afonso Henriques, Châmoa Gomes e muitos outros importantes personagens do drama humano do século XII.

APÊNDICE

1

(Grijó, novembro de 1138)

Châmoa Gomes, *famula Dei* ou *Deo vota* (Cf. DURAND, Robert, *Le Cartulaire Baio-Ferrado du Monastère de Grijò*, Paris, 1971, p. XXXIX). faz doação em testamento religioso e a seu mosteiro (*canonice*), de bens havidos de sua avó materna, também chamada Châmoa. Viterbo (*Elucidàrio*, s. v.), usando o presente documento, define *canonica* como mosteiro "em que se vivia, segundo a forma dos sagrados canônes". Situavam-se esses bens na mesma região em que sua mãe, Elvira Perez de Trava, possuia, igualmente, outras propriedades (*Cartulaire, doc. 31)*, as quais, em dezembro de 1148, doou ao mesmo mosteiro, na qualidade de condessa e como filha do conde Pedro de Trava. Eram seus irmãos, segundo este último documento, Fernando Gomes e Pedro Gomes. O pai de Châmoa, nesse contexto, era Gomes: conde Gomes Nunes, de Pombeiro.

T(*estamentum*) Flamule Gumez.

In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti, amen. Quonian in hac vita quasi hospites sumus et nemini nostrum ultimam sui horam scire est datum, iccirco ego, famula Dei, Flamula Gomez, jubeo quandam partem mee

hereditatis disponere, gratia auxiliante divina. Audivi enim Dominum nostrum per prophetam dicentem: "Ve vobis qui copulatis agrum ad agrum et domum ad domum conjungitis; numquid soli vos habitabitis in terra?". Hec et alia hujusce modi documenta sepissime audiens, fatio kartam testamenti canonice Sancti Salvatoris de Ecclesiola, de hereditate mea propria quam habeo inter illam stratam et illum montem de Sagittella et ab illa portella de Sancto Martino usque in Laurosela, de omni hereditate quam ibi habuit avia mea aona Domna Flamula, IIII^{am} partem, tantum dedit inde mihi pater meus. Do et concedo illam vobis ab integro per ubi illam potueritis invenire, suis antiquis terminis determinatam. Si forte aliquis ex meis parentibus aut meis filiis vel extraneis hoc meum factum in aliquo corrumpere volue(rit), pro sola temeritate componat ipsam hereditatem duplatam et quantum fuerit melioratam ; et insuper sit maledictus et excommunicatus et cum Juda traditore in profundum inferni demersus. Facta karta testamenti mense novembrio, era M.C.LXX.VI. Ego supradicta Flamula Gomez cum idoneis testibus, sicut superius sonat, robor+o et confirmo. Qui presentes fuerunt : Menendus, ts; Didactus, ts; David, ts; Erus notuit..

(DURAND, *Cartulaire Baio-Ferrado*, doc. 29)

2

(Latrão, 8 de Abril de 1139)

7. Suivant les traces de nos prédécesseurs les Pontifes romains Grégoire VII et Pascal, nous ordonnons que nul n'assiste à la messe de ceux qui vivent notoirement dans le mariage ou en concubinage. Pour que la loi de la continence et la pureté qui plaît à Dieu se propage chez les personnes ecclésiastiques et dans les saints ordres, nous décrétons que les évêques, les prêtres, les diacres, les sous-diacres, les chanoines réguliers et les moines, ainsi que les convers ayant fait profession, qui, transgressant leur saint propos, auraient osé contracter mariage, *soient séparés de leurs épouses*. Nous jugeons en effet que cette sorte de lien, manifestement contracté à l'encontre des régles de l'Église, n'est pas un vrai mariage. Que ceux qui sont séparés

l'un de l'autre, s'imposent une pénitence en rapport avec de tels excés.

8. Nous décrétons que cette même règle doit être observée á l'égard des moniales si, ce qu'à Dieu ne plaise, elles osaient se marier.

(FOREVILLE, Raymonde. *Latran I, II, III et Latran IV.* Décrets du II[e] Concile du Latran. Paris, 1965, p. 188-189)

3

(Valladolid, setembro de 1143)

(8) Ut autem continentia et Deo placens munditia in ecclesiasticis personis et sacris ordinibus dilatetur, iuxta quod a domino papa Innocentio statutum est, et *nos innouamus*, quatinus episcopi, presbyteri, diaconi, subdiaconi et regulares canonici, monachi atque conuersi professi, qui sacrum transgredientes propositum uxores sibi copulare presumpserint, separentur. Huiusmodi namque copulationem, quoniam contra ecclesiasticam regulam constat esse contractum, matrimonium non esse censemus. Qui etiam pro tantis excessibus abinuicem separati dignam agant penitentiam.

(9) Idem quoque de sanctimonialibus feminis, si quod absit nubere temptauerint, obseruari decernimus.

(ERDMANN, Carl. *Papsturkunden in Portugal.* Konzil von Valladolid. Berlin, 1927, p. 200)

4

(Latrão, 6 de dezembro de 1198)

O papa Inocêncio III comunica a seu legado Rainério, então na Espanha, que Afonso, mestre dos hospitalários nesta província, lhe entregou 500 morabitinos, correspondente ao censo devido por Sancho I à Igreja de Roma.

Fratri Rainerio

Sicut nobis per tuas litteras intimasti, Karissimus in Christo filius noster illustris [Sancius] rex Portugalliae nuper nobis pro annuo censu quatuor unciarum auri, quas coram te recognovit, quingentos et quatuor

morabutinos fratri A. magistro Ierosolimitani Hospitalis in Hispania nostro nomine assignavit, quos idem hospitalarius nobis nuper sine diminutione transmisit.

(MANSILLA, Demetrio. *La documentación pontificia hasta Inocencio III.* Roma , 1955, p. 193)

5

(Embrun, fins de abril ou princìpios de maio de 1203)

Dragonet de Rame, visconde de Embrun, doa aos hospitalários do lugar, por ordem de Guilherme IV, conde de Forcalquier e protetor do trovador Raimbaut de Vaqueiras, os moinhos situados na torrente de Vachères, afluente do rio Durance. Aceita a doação um turcopoliero e servem de testemunhas, entre outros, R. Anfos e Iterius.

Notum sit omnibus [homi]nibus, tam presentibus quam futuris, quod ego Draconetus, vice comes in partibus Ebreduni, auctoritate [et man]dato domini comitis Forcall [cariensis], asistente michi consiliario W. Sistaricensi preposito atque Vapincensi sacrista, dedi domui Hospitalis Yherosolimitani [de Ebr] eduno molendina que sunt ultra Durentiam in Vacherias, cum omnibus rebus sibi apertinentibus, cum pratis et cum besale per quod transeat aquas (sic) [ad] molendina et ad prata; et dedi et concesi in pascuis de Baleria animalibus suis pascere sine pascherio et absque ullo usatico. Et hut (sic) hec rata haberentur et firmiter tenerentur, actoritate domini W[illelmi] comitis et mandato ipsius, hoc instrumentum suo sigillo munivi et de meo. Hoc autem factum est in domo domine Guitborch, anno ab incarnatione Domini M C[C] III, Innocentio papa in suma sede residente, domino R[aimundo] Ebrebredunensi (sic) archiepiscopo [existen]te. Hoc donum acceperunt P. Fa.... pro ..... o; Roman[us] Silvester; W. Turcopol .....; Johannes Scriptor. Testes vocati ad testimonium sunt isti: Berardus, canonicus; Bon ..., miles; Ugo Romanus; Ugo de Verdu; P. Agni; L. Agni; P. Moreti; Po. de Monte-Lauro; R. Andreas, miles; P. Lumbardi, judex; Agni (?) Brugensis; W. Chabazoli; Guigo Maeuhz; Ugo Ariez; W. Ugo; Aalbertus et filius ejus; P. W. Johannes; P. [M]ontel; W. Rispauz; P. Busca; Jacobus, frater ejus; Mazotus;

Andreas Morons; R. Anfos; Iterius; Jacobus Radulfus, et multi alii.
(DELAVILLE LE ROULX, J. *Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1100-1310).* München, Omnia Mikrofilmtechnik GMBH, 1980. V. II. p. 20-21)

6

(Corbeil, maio de 1203)

A rainha Mathilde, condessa de Flandres, outrora esposa de Felipe, conde de Flandres, e filha de Afonso, rei de Portugal, faz saber que comprou, com seu dinheiro, do convento da Caridade-sobre-o-Loire as propriedades, que ela agora tem legalmente, em Coutençon, Châteaubleau e Carrois e que, com o consentimento do grão-mestre Afonso de Portugal, presente ao ato, e aprovação de Isembardo, prior da França, também presente, doa esses bens aos Hospitalários, sob reserva de usufruto durante sua vida e sob outras condições, entre as quais o estabelecimento de três capelânias. Este importante documento, editado por Delaville Le Roulx, esteve desaparecido depois que o consultou, conforme informa Prevenier nos *Oorkonden...*, p. 559. Reencontramo-lo em 1990 nos Archives Nationales, em Paris, e dele possuímos agora uma fotografia, bem como de outros que com ele estão relacionados.

Regina M[athildis], comitissa Flandrie, quondam uxor pie recordationis Philippi, comitis Flandrensis, et filia Alfonsi, regis Portugalensis, omnibus hec videntibus et audientibus, bene velle et bene facere. Ne in irritum revocetur quod agimus, presenti scripto notum facio presentibus ac futuris quod ego conparavi de pecunia mea ad ecclesia de Caritate quicquid juris, quicquid possessionis ipsa habuit in omnibus commodis apud Constançons in dyocesi Senonensi et apud Castellum Blihaut, et grangiam de Corileto. Hec omnia, cum suis terminis et pertinenciis, cum suis dominiis et tenementis, et cum commodiis ad ipsam spectantibus, emi ego a dicta ecclesia cum eo jure et cum ea libertate in quibus ipsa ecclesia eadem possederat et possidere debebat, et eadem omnia cum omni integritate, de mera et libera voluntate mea, liberaliter donavi in elemosina, pro remedio anime mee et domini mei comitis Philippi et patris mei et antecessorum meorum, Deo et beato Johanni et pauperibus Hospitalis Iherosolimitani.

Verum de assensu et voluntate domini Alfonsi, tunc magistri Hospitalis, presentibus eciam et approbantibus preceptore, priore et multis de fratribus Francie, omia predicta et quecumque in predictis locis deinceps excreverint, sive per me sive per elemosinas fidelium vel quibuscumque modis accrescant, omnia debeo tenere in tota vita mea, et de illis disponere et ordinare pro arbitrio meo; et quecumque ibi ponere voluero, sive fratrem Hospitalis sive aliquam laicam personam, michi de omnibus respondebit sicut de elemosina mea, quandiu vixero; et post mortem meam universa hec cum omnibus incrementis, cum omni integritate mobilium vel immobilium, prout de manu mea remanserint, ad domum Hospitalis sine diminutione aliqua revolventur; et hec omnia, prout hic distincta sunt et prout ego inde ordinavero, et specialiter de tribus capellanis fratribus Hospitalis, quos ego instituo in dictis locis ut ibi celebrent pro fidelibus in perpetuum, exceptis capellanis parrochialibus, qui deservient ecclesie et plebi, et de illa portione hujus elemosine, quam ego constituero mittendam singulis annis post mortem meam ultra mare, quod ad illos usus assignabitur in quibus magis erit necessaria ipsis pauperibus, et quod ista elemosina mea nulla necessitate vendetur vel alienabitur aliquo modo ab Hospitali, concessit dictus magister se firmiter tenere pro parte sua, et quod eadem fratribus et conventui Iherosolimitano faciet inviolabiliter observari. Que ut perpetuam habeant firmitatem, meo sigillo et idonearum personarum testimonio confirmavi. S. magistri Alfonsi. S. Ogeri, commendatoris. S. Isembardi, prioris in Francia. Actum Corbolii, anno verbi incarnati millesimo ducentesimo tercio.

(DELAVILLE LE ROULX, *Cartulaire* ..., v. II, p. 19;
PREVENIER, W., *De oorkonden der graven van Vlaanderen*,
v. II, p. 559-560))

7

(Marselha, castelo Babon, maio de 1203)

Raimbaut de Vaqueiras, trovador das cortes de Guilherme, conde de Forcalquier, de Hugues de Baux, irmão de Guilherme e visconde de Marselha, e de Bonifácio, marquês de Monferrato, apresenta a uma platéia de cruzados, na presença de Afonso de Portugal, grão-mestre da Ordem do Hospital de São

João de Jerusalém, e antes de fazer seus votos de ingresso na mesma, uma composição em cinco línguas românicas, para exibir seu virtuosismo de emérito trovador e, principalmente, para homenagear os hospitalários, que se distribuíam em cinco províncias, no território não germânico, ou, como passavam a ser chamadas por Afonso, em conscientização política e cultural do fim da antigüidade, "línguas". A leitura é nossa.

Aras cant vei verdeiar
pratz e vergiers e boscatges,
vueilh un descort comensar
d'amor per qu'ieu vauc aratges;
c'una dona·m sol amar
mas camjatz l'es sos coratges,
per qu'ieu fauc desacordar
los motz e·ls sons e·ls lengatges.

Bele, douce, dame chiere,
a vos me doins e m'autroi;
mais non avrai joie entiere
si ne vos ai e vos moi.
Molt estes male guerriere
si je muer par bone foi;
e ja, par nule maniere,
no·m partrai de vostre loi.

Ca tan tem'o vosso preito
tod´eu son escarmentado;
por vos ei pen'e maltreito,
é meu corpo lazerado.
De noit´eu jac'en meu leito,
son muitas vezes penado,
e, ca nunca mi-a proveito,
falid'é en meu cuidado.

E so quel che ben non aio
ni ancor non l'averó
ni per april ni per maio,
si per mea dona non l'ó
Certo che, en so lengaio,
sa gran beutá dir non só:
pu fresca cha fior de glaio
e za no m·en partiró.

Dauna, io mi rend a bos
car, ara, m'etz bon'e bera
– que anc foutz! – gaillard´e pros,
ab que no·m foussotz tan fera.
Motz abetz, beras faisos
ab color fresqu'e noera.
Bos m'abetz e, si·bs agos,
no·m destrengora fiera.

Bels cavaliers, tant es cars
lo vostr'onratz seinhoratges,
che cascun iorno m'esglaio.
Hoi me lasso! Che farò
si cele, que j'ai plus chiere,
me tue, ne sai por quoi?
Dauna, fe que deig a bos
ni pel cap Santa Quitera,
mon corasso m'aved's treito

e, molt gent faulan, furtado.

(CASTRO, José Ariel. *O descordo plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras no contexto linguístico-cultural do século XII*. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980, p. 134-136)

8

(Roma, 27 de janeiro de 1207)

Inocêncio III dá autorização ao mestre e aos irmãos do Hospital de São João de Jerusalém a edificar vilas e igrejas e a abrir cemitérios nos lugares desertos, nos afastados de outros mosteiros e, principalmente, nos territórios que se limitem com os dos sarracenos, reconhecendo seus serviços passados na acção de libertar a Terra Santa.

Innocentius ... dilectis filiis magistro et fratribus Hospitalis Jerosolimitani ...

Cum inter ceteros, qui post flendum Ierosolime captivitatis excidium, Terre Sancte necessitatibus astiterunt, specialiter vos pro eius defensione noscamini laborasse, tanto nos convenit utilitatibus vestris, presertim in articulo imminentis adversitatis intendere, quanto, quod vobis ex gratia specili conceditur, non est dubium in universale Christi hereditatis presidium redundare. Hinc est igitur, quod ad exemplar felicis recordationis Alexandri [III] Lucii [III] et Celestini predecessorum nostrorum Romanorum pontificum autoctoritate vobis presentium indulgemus, ut in locis desertis, que venerabilis vestra domus noscitur ubicumque ac presertim in confinio sarracenorum habere, villas vobis edificare liceat et ecclesias ac etiam ad opus hominum ibidem morancium cimiteria fabricare, proviso tamen, quod abbatia vel religiosorum virorum collegium in illa vicinia non existat, quod ob hoc valeat perturbari. Nulli ergo etc. Dat. Rome, ap. s. Petrum VI Kal. februarii, pontificatus nostri anno IX.

(MANSILLA, *La documentación* ... p. 381)

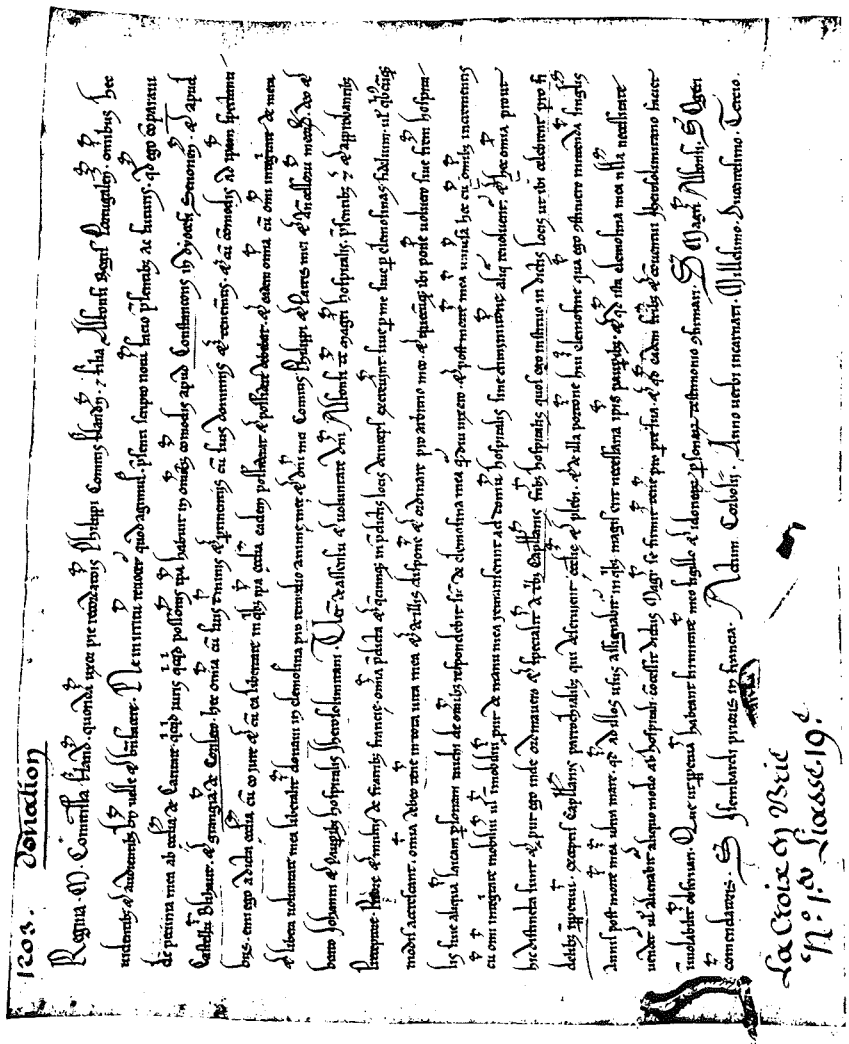
9

(meados do séc. XIV)

Cronica magistrorum defunctorum

XII. Postea fuit Magister Alfonsus de Portugalia, cujus tempore confirmatae fuerunt bonae consuetudines per Magistrum Rogerium, editae in Margato. Hic fecit bona statuta, et accidit quod aliquid Conventui suo praecepit; et quia conventus non paruit sibi magisterium resignavit et Bullam projecit; quâ per proceres capta ipsi in Magistrum alium assumpserunt. Deinde ipse in Portugaliam pergens, per gentem suam in itinere pocionatus, spiritum exalavit.

(DODSWORTH, Roger & DUGDALE, William. *Monastici Anglicani*. volumen alterum. De canonices regularibus Augustinianis, scilicet Hospitalariis etc. Londini, Typis Aliciae Warren, anno Domini MDCLXI, p. 502)



Apêndice, doc. 6. Archives Nationales da França, S-5162, n.º 22, Liasse 19. Ministère de la Culture et de la Communication. Archives de France. 60, Rue des Francs Bourgeois. 75141, Paris, Cedex 03. À Monsieur José Ariel Castro. Dorsoduro 1138-A, Venice (Italia), 18.06.90.

CRISTÓVÃO COLOMBO, O FALSO E O VERDADEIRO

JANINA Z. KLAWE

Desde 1975 – quando pela primeira vez encontrámos nos trabalhos de Armando Cortesão, de 1935 e 1973[1], a sugestão de que, com boa dose de probabilidade, Colombo era português e colaborador do plano de Dom João II – começámos a interessar-nos mais intensamente pelo famoso navegador.

Lemos grande parte de trabalhos escritos em vários países; adoptámos uma atitude crítico-racional e perguntámos: pode esta história ser verdadeira? Nos livros sobre a nauta sempre nos pareceu estranha a omissão da explicação de vários factos, que deveriam atrair a atenção dos historiadores e induzi-los à procura da verdade.

Eis aqui alguns exemplos: por que motivo Colombo sempre assinou todos os documentos com uma sigla, inclusive as cartas para seus filhos? Por que chegou a Espanha com o nome de Colón, como aliás sempre foi chamado pelos Espanhois, e só depois da sua morte recebeu um sobrenome diferente, que é Colombo? Por que razão os Castelhanos nunca o trataram de genovês, mas sempre de estrangeiro? Como foi possível no século XV a um filho de um cardador de lãs e taberneiro e também exercendo esses ofícios em Génova adquirir a soma de conhecimentos científicos e clássicos que ainda hoje nos espantam? E por que motivo, estando Colón ao serviço dos Reis Católicos e regressando em 1493 da 1ª viagem às Antilhas, vai intencionalmente ao Arquipélago dos Açores, aporta à Ilha de Santa Maria e tenta ir à de São Miguel; e tendo recebido ajuda, navega até Lisboa para se encontrar com o

(1) Armando Cortesão — *Cartografia e os cartógrafos portugueses dos séculos XV e XVI*, vol. I, pág. 231 – Lisboa, 1935; e *O Mistério de Vasco da Gama*, pág^{a} 91 – Coimbra, 1973.

Rei de Portugal, a quem apresenta o primeiro relato sobre a viagem?

Convenhamos que estas perguntas deviam ser respondidas para se desvendar a verdade acerca da identidade do navegador. Foram as respostas formuladas por Mascarenhas Barreto, no livro publicado em 1988, assim como muitas outras, sem as quais a vida de Colón é um conjunto de fenómenos contraditórios e inexplicáveis. Por exemplo, com que intenção Dom João II ofereceu ao navegador as Tábuas de Declinação do Sol, o chamado "Roteiro Calendário", aliás redigido em hebraico, um tão valioso documento para o descobrimento da "Índia"? E como explicar que o tal italiano Colombo não deu ao menos um nome às regiões descobertas que lembrasse a sua pretensa pátria, mas deu-lhes vários nomes portugueses como Cuba, Belém, Santarém, Curaçao, etc.?

Vale a pena acrescentar que nos anos oitenta do nosso século alguns historiadores espanhóis deram-nos novas pistas para a resolução do intrincado problema colombino. Refiro-me a António Rumeu de Armas, que no seu interessantíssimo livro *El 'Portugues' Cristobal Colón en Castilla* /1982/, informa pela primeira vez que Colón se apresentou na Corte Castelhana como sendo lusitano e que na carta de naturalização a favor de seu irmão Diogo, a pátria de origem é expressamente silenciada.

Refiro-me também a dois participantes espanhóis do Congresso consagrado a *Bartolomeu Dias e sua época*, realizado no Porto em 1988; nas suas comunicações eles sugeriram uma conexão entre Dom João II e Colón. Uma é a de Juan Perez de Tudela y Buesco e intitula-se *Cristobal Colón y las Siete Ciudades*. Quatro vezes os nomes dos dois personagens se encontram significativamente ligados. Na pág. 169 das Actas do Congresso, publicadas em 1989, lemos: "Es una pena que ni Juan II ni Colón tuvieran el menor interés en convocar notarios ni ruedas de prensa para declarar los segretos que poseían sobre el océano y por qué los poseían". Os dois protagonistas também são mencionados na pág. 179, onde se diz que foi Dom João II quem "tenía en su mano medios diplomáticos y económicos para buscar una respuesta imediata y de la máxima autoridad posible", e trata-se aqui de encontrar a resposta para a hipótese de existir uma terra incógnita do outro lado do Oceano Atlântico.

O autor também cita uma frase curiosa de Bartolomeu Colón que diz: "que era público y se desia que no habia tierra de aquella parte, porque se habia

ido a buscar de Portugal muchas veces e que desían que la dicha empresa era vana, e que esto andaba público por estos puertos (...)". Porquê tanto empenho em proclamar por toda parte que não se encontrara terras do outro lado do mar-oceano? Seria interessante encontrar uma explicação, tanto mais que Juan Perez de Tudela numa outra página constata o seguinte: que os Portugueses tinham sido "maestros de la descubierta atlántica y a enorme distancia" (pág. 178 das Actas do Congresso *Bartolomeu Dias e a sua época*, vol. II, Porto, 1989).

Unindo os nomes de Dom João II e de Colón pela terceira vez, o mesmo autor escreve: "(...) el destino (...) pude convertir-los al cabo en aliados para la realización de la America de hoy, aunque por estrañas vias y acontecimientos inesperados" (pág. 185). E ainda uma quarta vez para dizer estas belas palavras: "En ambos a dos — Colón y el Principe Perfecto — y por medio de ellos, el destino — la Providencia digamos los providencialistas — habia jugado cartas inesperadas y aún asombrosas para que América, las Siete Ciudades, fuese un teatro de proyecciones del mundo europeo, comenzando por serlo de los pueblos ibericos" (pág. 187). Suponho que estas palavras são muito sugestivas e deveriam atrair a atenção dos historiadores portugueses.

Outra comunicação de grande interesse para nós é a de Demetrio Ramos, intitulada *El sigilo en la preparación del viaje de Bartolomeu Dias y el paralelo sigilo de la inicial negociación de Colón en España*. Apesar de não concordarmos com algumas interpretações do autor, estamos gratos por ele nos ter dado novas pistas para a confirmação da nossa tese sobre a colaboração entre os dois navegadores, tese que apresentámos no mesmo Congresso, quando falámos de Bartolomeu Dias e da viagem de Cristóvão Colón.

Observa Demetrio Ramos que Colón tomou "como modelo la estructura y montaje de la expedición de Bartolomeu Dias en lo que fue posible" e cita muitas provas convincentes (páginas 37/41 das Actas do Congresso). Esta informação confirma o empenho de Dom João II em ajudar Colón na sua difícil missão.

Não sei se os referidos autores leram o livro de Mascarenhas Barreto sobre Colombo, mas suponho que a leitura desta obra poderia fornecer pormenores importantes para o desenvolvimento de temas que eles trataram com grande discernimento.

O livro de Mascarenhas Barreto é, sem dúvida, a melhor obra consagrada ao descobridor da América, com provas irrefutáveis da origem portuguesa de Colombo e da sua actuação ao serviço de Dom João II. Aliás, nenhum historiador português polemizou com o autor, o que não é de estranhar: para conseguir fazê-lo ser-lhe-ia preciso executar uma pesquisa tão árdua como foi a investigação de Mascarenhas e, no fim, teria de chegar a idênticas conclusões(2).

E permito-me uma observação: é preciso muito desinteresse pela história pátria para que se persista a repetir nos livros de história portuguesa a velha mentira forjada acerca do ilustre navegador, que na realidade era português. Cheguei a procurar uma explicação para este desinteresse dos historiadores portugueses do século XIX, quando se preparavam para comemorar, sob a tutela dos Espanhóis, o quarto centenário da viagem de Colón. A pergunta que se impunha era esta: por que motivo os Portugueses se comportaram com tanta subserviência em relação aos Espanhóis, concordando em enviar apenas uma representação, que devia colaborar "na apoteose da figura de Colombo, o genovês ilustre", tal como consta do texto emitido pela Comissão criada.

Verifiquei que o promotor da Comissão Portuguesa da Exposição Colombina, Oliveira Martins, era um hispanófilo convicto e entre os participantes da Comissão encontravam-se outros hispanófilos como, por exemplo, Teófilo Braga. E ainda é preciso lembrar que a muitos intelectuais portugueses, quase todos republicanos, atraía a ideia da união Ibérica. Portanto, não iriam entrar em confronto com os Espanhóis, negando as suas ideias sobre Colón.

E surge outra pergunta: por que razão os Espanhóis preferiam e preferem em geral um Colón genovês a um Colón português? As razões parecem óbvias: ninguém entre os historiadores das descobertas geográficas pode negar que estas tinham sido principalmente obra dos Portugueses e que os maiores navegadores dos séculos XV e XVI tinham sido portugueses. Se concordassem que Colón – cuja viagem representa a maior glória de Espanha na história dos seus descobrimentos – também era português, seria o mesmo

(2) Depois de ser esta comunicação apresentada em Coimbra (1990) surgiram os livros de Vasco Graça Moura e Luís de Albuquerque que deixo sem comentários – não os merecem.

que reconhecerem que as viagens marítimas dos Espanhóis mais não tinham sido do que um reflexo da ciência náutica e das viagens portuguesas.

Como diz um autor espanhol, Angel Ganivet, num livro publicado em 1926 e intitulado *Hombres del Norte y el Porvir de España*: "Nosotros descubrimos e conquistámos por casualidad, con carabelas inventadas por los portugueses, llevando por helice la fé e por caldera de vapor el viento que soplava" (pág. 108). Poderíamos acrescentar que levavam mapas portugueses.

Seja como fôr, é verdade que os Espanhóis estavam de tal modo interessados num Colón *não-português* que na longa série de pinturas do século XIX, configurando o grande nauta, não se encontra nenhum quadro que represente a sua estadia em Portugal, na Madeira ou em São Jorge da Mina. De onde soubemos isto? Por puro acaso, chegou-nos às mãos uma interessante comunicação, apresentada em 1988 num congresso de Iberoamericanistas em Amesterdão e publicada em 1989 nos "Cuadernos de Arte Colonial", nº 5, pelo Museo de América, de Madrid. As autoras são três, sendo uma delas Conservadora-chefe da Secção Colonial, Maria Concepción Garcia Saiz. A comunicação intitula-se *Colón y el descubrimiento de América en la pintura española y italiana del siglo XIX*, lendo-se o seguinte: "el numero de obras pictóricas realizadas durante este siglo, teniendo como tema cualquiere de los pasajes de la vida de Cristóbal Colón entre 1485-1503 alcanzan sin dificuldad el medio centenar". Não vamos evidentemente citar todas as obras pintadas em Espanha nessa época, mas queremos chamar a atenção dos leitores para um facto significativo revelado pelas autoras: "Los pintores españoles prescinden de cualquier hecho relativo a la vida de Colón anterior a su llegada a España" (pág. 92). Também nas representações de Colón, voltando da sua primeira viagem em 1493, vê-se unicamente a cena do recebimento triunfal de Colón em Barcelona pelos Reis Católicos. Evita-se sempre, expressamente, tudo quanto sugerir os laços de Colón com Portugal – facto muito instrutivo. É de realçar que as próprias autoras constataram que nessa época "Algunos de los pasajes de la historia colombina se encuentran todavia en nebulosa y otros muchos han sido esclarecidos hace poco tiempo" (pág. 90).

Na mesma comunicação encontrei a explicação para o facto de os Italianos, com tanta obstinação e energia, teimaram em atribuir a Colón a origem genovesa, especialmente no século XIX. Constatam as autoras que a iconografia de Colón na arte italiana do século passado "se verá influida por

varias causas (...) y particularmente por lo azaroso de la historia politica italiana de estos años" (pág 101). E acrescentam na página seguinte: "pensamos que la iconografia de Colón en lo siglo XIX italiano está relacionada con el ambiente del Risorgimento (...) Colón interesa a los italianos del XIX como personaje real de su historia perfectamente adecuado para la exaltación del ideal patriotico en los años del Risorgimento y de la lucha por la unidad italiana, como héroe colectivo del nacionalismo" (pág. 102).

Os pintores italianos demonstram um interesse ainda moderado por Colombo nos anos 20 do século XIX, mas este interesse cresceu quando da fundação da "Jovem Italia" por Mazzini (1831). Na década de quarenta, quando Cavour fundou o "Risorgimento" em 1847, apareceram várias pinturas, representando Colombo, e o seu número aumentou nos anos cinquenta e sessenta, até à unidade italiana em 1870. Naquela época o número de retratos de Colombo, em diferentes períodos da sua vida, tornou-se enorme e a propaganda recrudesceu, aproveitando as obras pictorescas, exibidas em muitos museus, em ocasiões especialmente criadas para esse propósito.

Nesta propaganda coube à Ligúria e ao Piemonte um papel importante e lembremo-nos de que Génova tinha a principal missão na formação da Itália moderna. Basta dizer que Garibaldi, Mazzini e Memeli eram genoveses. Foi em Génova que se efectuaram as maiores celebrações do quarto centenário da viagem de descobrimento de Colombo. Evidentemente – tal como aconteceu em Espanha – também na Itália se evitava tudo quanto pudesse sugerir os laços de Colón com Portugal. O regresso de Colón da primeira viagem, por exemplo, é apresentado como o triunfo de um italiano e dos Reis Católicos. Então, ninguém saberia que Colón, antes de regressar a Espanha, estivera em Portugal para relatar ao Rei Dom João o sucesso da sua primeira viagem? Curiosa ignorância esta: o terceiro triunfador foi totalmente eliminado, esquecido, de acordo com as necessidades políticas.

Resumindo: Colombo serviu aos Italianos de personagem adequada a exaltar o ideal patriótico nos anos do "Risorgimento"; serviu como heroi colectivo do nacionalismo. E em Portugal, ninguém protestou.

O mundo habituou-se a ver Colón como genovês. Mas hoje a Itália é um país forte e integrado; já não precisa de um símbolo unificador e seria melhor não persistir na mentira do tal Colombo genovês. É verdade que há historiadores que, com toda a calma, proclamam que "a história objectiva é

inviável, ela é sempre subjectiva" (G. Duby, entrevista publicada em "Jornal de Letras", de 27 de Março de 1990), mas tal constatação é muitíssimo perigosa. E também há limites para tudo; e quando a verdade salta aos olhos, não se pode ignorá-la. Felizmente, parece que ela começa a ser dita na Itália e por um autor que todos conhecem: Umberto Eco no seu *Pêndulo de Foucault* (1988)(3).

Por outro lado, pode dizer-se que os Italianos mentiam a bem da pátria, a bem da sua unificação. Outros houve que nem esta desculpa tiveram: os mais velhos aliados dos Portugueses, que são os Ingleses. Também eles tinham a tendência de falsificar a História. E como a História podia servir os interesses imediatos dos políticos prova-o um autor australiano, Kenneth Gordon McIntyre, no livro intitulado *A Descoberta Secreta da Austrália*, traduzido para português em 1989. Basta citar algumas curtas frases deste excelente livro, em que o autor fala do descobrimento da Austrália por Portugueses em 1522 e refere outras viagens de 1525, 1603, etc. Prova este descobrimento, referindo dois mapas secretos portugueses do século XVI, copiados por cartógrafos de Dieppe e depois incluídos no famoso Mapa Delfim. Trata-se da Carta Anónima Portuguesa, agora na Biblioteca de Wolfenbüttel, da Alemanha Ocidental, e do Mapa de Austrália.

Revela o autor que na segunda metade do século XIX pretendeu-se na Austrália reunir uma documentação sobre o descobrimento do quinto continente. Reuniram-se facsímiles de três mapas no Museu Britânico, entre eles o Mapa Delfim, que – segundo dissemos – prova que os Portugueses já no início do século XVI tinham descoberto a Austrália. E diz o historiador: "Mas em 1883 nem o público nem a imprensa, nem as instituições políticas ou académicas estavam preparadas para aceitar a ideia de que os Portugueses tinham precedido os Ingleses na descoberta de New South Wales" (pág. 254).

Entretanto, surgiu um pintor amador-cartógrafo, George Collingridge, que, depois de consultar os mapas, escreveu um livro intitulado *The Discovery of Australia* (Sydney, 1895), onde disse a verdade. Este livro foi

(3) Ver pág. 236: ... Como [Colombo] era notoriamente um judeu português e portanto especialista de Cabala...".
e pág^{a} 332: "Os Cavaleiros de Cristo tinham prosperado durante séculos naquele lugar [Tomar]: a tradição pretende que tanto o infante D. Henrique como Cristovão Colombo eram dos deles, e com efeito haviam-se dedicado à conquista dos mares fazendo a riqueza de Portugal".

agraciado em Espanha com a Ordem de Isabel "a Católica" e em Portugal com a Ordem de Santiago. Mas – como diz McIntyre – "no seu próprio país o livro não teve impacto. As críticas da imprensa foram unanimemente hostis. Nos círculos académicos era moda denegrirem-no a ele e ao tema".

Depois, escreveram-se outras histórias da Austrália. E o autor comenta que na 1ª década do século XX a história australiana devia ser a história britânica. "Naquela época venerar a Inglaterra significava venerar Cook" (pág. 261). Como sabemos eram tempos do apogeu da formação do Império Britânico. E explica McIntyre: "O sectarismo nacional deste género é, sem dúvida, comum a todos os países"; e acrescenta que também os Espanhóis, nessa época, reivindicaram a descoberta da Austrália, tendo isto sido ensinado nas escolas católicas do continente.

Noutro trecho do livro temos uma óptima explicação de como e por que motivo se falsifica a história: "Cada nação enaltecia as descobertas dos seus exploradores, depreciando as descobertas dos outros. Tornou-se político ignorar os remotos descobrimentos dos Portugueses, depreciar os que tinham sido mencionados, dificultar a sua discussão (...) As prioridades portuguesas na exploração australiana tornaram-se tão fora de moda como as prioridades portuguesas na África do Sul ou em qualquer outra parte" (pág. 262).

Hoje a situação mudou e na Austrália já se encontra um padrão colocado a 25 de Fevereiro de 1990, em Warrambool, no sul do continente. Ao lado do padrão situa-se o Flagstaff Maritime Museum, onde é permanente a exposição relativa aos descobrimentos portugueses.

Mas quando iremos ver na Itália uma estátua de Colón português? Enfim, ele bem serviu a causa italiana, e os Italianos, com a sua inteligência e senso de humor, poderiam encontrar uma saída honrosa para uma situação que já não é possível prolongar. E não quero que alguém pense que falo movida por um preconceito em relação à Itália. Nada disso! Todos gostamos da Itália e dos Italianos. Como não gostar desse maravilhoso país?

Para terminar citarei mais uma vez o Australiano Kenneth Gordon McIntyre: "Outros países podem glorificar os seus pintores ou os seus músicos, os seus estadistas ou os seus guerreiros. Os Portugueses glorificam os seus marinheiros (...) devemos recordar-nos da grandiosa e gloriosa crónica dos Portugueses nos séculos XV e XVI – a época em que este pequeno país se tornou proeminente entre as nações da Europa, descobriu o Mundo,

estabeleceu um império, que foi maior que o Império Romano e durou mais do que o Império Britânico; alcançou uma riqueza deslumbrante no seu Período Manuelino e abriu os olhos dos homens para uma nova forma de viver, conduzindo-os à época moderna" (pág. 25 e 26).

Esta é a verdade de que – ao que parece – os próprios Portugueses já se esqueceram.

AS VERDADEIRAS ANTILHAS: TERRA NOVA, NOVA ESCÓCIA E ILHA DO PRÍNCIPE EDWARD, NO CANADÁ

MANUEL LUCIANO DA SILVA

Há mais de cinco séculos que o mundo inteiro está convencido de que as Antilhas, também chamadas as Índias Ocidentais, estão localizadas no Mar das Caraíbas, na América Central. Este trabalho vem demonstrar que isso é um erro enorme com uma discrepância de quase duas mil milhas e 566 anos de duração!

Esta comunicação é baseada na descoberta e análise das latitudes da famosa Carta Naútica de 1424. O original desta Carta Naútica de 1424, feito em pergaminho, está na Colecção de James Bell Ford, na Universidade de Minnesota. Em 1954, esta Universidade pagou à Colecção de Sir Thomas Phillips de Londres, Inglaterra, muitos milhares de dólares por este documento. O Prof. Armando Cortesão, depois de quatro anos de investigação, revelou os seus estudos num livro escrito em inglês, *The Nautical Chart of 1424*, publicado pela Universidade de Coimbra em 1954.

Para melhor examinarmos a Carta Naútica de 1424, dividímo-la em quatro partes:

A) Na extrema esquerda está a data de 22 de Agosto de 1424 e o nome do seu autor, Zuane Pizzigano.

B) A seguir, verticalmente, estão as quatro ilhas: ao norte está uma pequena ilha em forma de quarto crescente chamada *Saya* e logo por baixo uma grande com o nome de *Satanazes;* mais a Sul, outra ilha grande denominada *Antília* e a ocidente destas, outra ilha pequena chamada *Ymana.*

C) No meio do mapa estão várias ilhas de tamanho pequeno que pertencem aos arquipélagos dos Açores, Madeira, Canárias e Cabo Verde.

D) E no lado direito da Carta Naútica estão muito bem delineadas, com muitos topónimos, as praias ou costas da Europa e da África, desde a Irlanda até ao arquipélago de Cabo Verde.

Não há ninguém que duvide da autenticidade da Carta Naútica de 1424. Este mapa é duma importância extraordinária para o estudo geográfico da Terra, porque representa, pela primeira vez na história do mundo, quatro ilhas como sendo terras americanas!

Na Carta Naútica de 1424 estão gravadas nitidamente a data de 22 de Agosto de 1424 e o nome do seu autor, Zuane Pizzigano, um cartógrafo italiano de Veneza. Apesar do mapa ter sido feito por um italiano os nomes das quatro ilhas – *Antília, Satanazes, Saya, e Ymana* – estão escritos em português a testemunhar, portanto, a ida e volta de navegadores portugueses a Terras da América, antes de 1424!

Devemos notar que *Antília,* ou *Antilha,* foi sempre uma palavra exclusivamente portuguesa. A palavra correspondente em italiano é *Antiglia,* mas o cartógrafo italiano, Zuane Pizzigano, usou a palavra portuguesa, certamente, a atestar que a referida ilha já era portuguesa. A palavra *Antília* é composta por *"ante"* que quer dizer *"em frente de"*, mais *"ilha"*. Portanto, Antília é uma ilha que está em frente de qualquer coisa, neste caso do Continente americano.

As Latitudes

As latitudes da Carta Naútica de 1424 nunca foram calculadas criteriosamente por nenhum historiador, nem por nenhum cartógrafo, incluindo o próprio Professor Armando Cortesão que consagrou vários anos a estudar este importantíssimo documento geográfico!

As linhas de latitude e longitude são o "cérebro" e o "coração" de todo e qualquer mapa. A Carta Naútica de 1424 só tem linhas portulanas. Vamos traçar e medir-lhe as linhas de LATITUDES.

Para medirmos com exactidão as latitudes da Carta Naútica de 1424, procedemos da seguinte maneira:

(1) Primeiro: fizemos um negativo do mapa mundial do Atlas da Sociedade Geográfica Americana, abrangendo a Europa e a África (correspondendo à área na Carta Naútica de 1424) e incluindo também a América Central — com as Grandes e Pequenas Ilhas — assim como os Estados Unidos e o Canadá.

(2) Segundo: com o negativo do filme que obtivemos da área acima descrita, fomos para a câmara escura e usando o ampliador, sobrepusemos exactamente os contornos das costas do mapa moderno do Atlas da Sociedade Geográfica Americana com as costas atlânticas da Carta Naútica de 1424. Com esta simples projecção conseguimos fundir na mesma escala um mapa feito há 566 anos com um mapa actual. Deste modo pudemos comparar não só as latitudes, os ângulos de inclinação, mas até as áreas, as baías e a configuração das ilhas da Carta Naútica de 1424, com a Terra Nova, Nova Escócia e a Ilha do Príncipe Edward, num mapa actual.

Latitudes dos mapas modernos

Olhando para um mapa moderno verificamos que o paralelo de latitude de 50 graus Norte passa pela ponta mais sudoeste da Inglaterra, chamada "Land's End" ou Fim da Terra. Este paralelo atravessando o Atlântico passa também pela costa norte da ilha da Terra Nova, no Canadá.

O paralelo de latitude de 45 graus Norte que passa por Bordeaux em França ou por Génova na Itália, passa, também pelo meio da Nova Escócia, mesmo acima da cidade de Halifax.

O paralelo de latitude de 40 graus Norte que passa abaixo de Coimbra em Portugal e por baixo de Madrid em Espanha, atravessa exactamente a cidade de Filadélfia nos Estados Unidos da América.

Se medirmos as latitudes, em relação à Europa e à América, das quatro ilhas – *Saya, Satanazes, Antília e Ymana* – localizadas na Carta Náutica de 1424, verificamos que o paralelo que passa por cima da ilha de *Saya* (com o

feitio dum quarto crescente) tem uma latitude de 47 graus Norte. Este paralelo passa por baixo da cidade de Paris em França e ao sul da cidade de São João da Terra Nova.

A extremidade da Ilha de Satanazes tem uma latitude de 46 graus que corresponde ao paralelo que passa na extremidade da península da Nova Escócia.

A latitude do extremo sul da ilha Satanazes é de 44 graus, igual ao paralelo que passa pelo sul da Nova Escócia.

O cabo norte da Ilha Antília tem uma latitude de 40 graus Norte, assim como Coimbra e Madrid na Europa e Filadélfia na América. O extremo sul da Ilha Antília tem uma latitude de 35,5 Norte, correspondendo ao Cabo Hatteras na Carolina do Norte nos Estados Unidos e abaixo de Tanger, ao sul do Estreito de Gibraltar.

A Ilha Ymana tem uma latitude entre 37 e 38 graus Norte que corresponde à latitude da área de Sevilha em Espanha e à zona do Algarve em Portugal onde existiu, há mais de 500 anos, a Escola de Navegação dos Descobrimentos Portugueses. Nos Estados Unidos corresponde à latitude de Washington, D. C. e de Annapolis, onde funciona a escola Naval de Cadetes da Marinha Americana.

Falsas Antilhas

Se compararmos as latitudes das quatro ilhas – *Saya, Satanazes, Antília e Ymana* – situadas entre 47 e 35,5 graus Norte, com as latitudes das Grandes e Pequenas Antilhas na América Central situadas entre 23 e 10 graus Norte, verificamos que há uma diferença enorme.

A latitude que passa pela costa norte de Cuba é de 23 graus Norte e a latitude que passa pela costa sul da Ilha de Trindade é de apenas 10 graus Norte. Se projectarmos estas latitudes através do Atlântico verificamos que as latitudes de 23 e 10 graus são exactamente as latitudes do Deserto do Saará, em África.

Há mais de cinco séculos e meio todo o mundo tem localizado, *erradamente*, as Antilhas no Mar da América Central! Estas são as Falsas Antilhas no Mar das Caraíbas! Entre as latitudes das ilhas *Saya, Satanazes,*

Antília e Ymana e as latitudes das Antílias no Mar das Caraíbas, há uma diferença, ou um erro de mais de 25 graus de latitude, o que equivale a uma distância ou discrepância de mais de 1,750 milhas!

Longitude

Sabemos que antigamente os navegadores não eram capazes de medir as longitudes correctamente, mas eram muito peritos em medir as latitudes. Servindo-se da Estrela Polar, do Sol e do horizonte, os marinheiros de outrora registaram as latitudes com tal precisão que hoje temos que admirar o seu grande poder de observação, considerando os instrumentos rudimentares que possuiam.

A medição da longitude só foi possível ser determinada com exactidão depois do aperfeiçoamento do sextante em 1730 por John Hanley na Inglaterra e Thomas Godfrey na América e do cronómetro marítimo por John Harrison em 1735 na Inglaterra. Hoje os navios e os aviões usam, como referência, os satélites que lhes dão com precisão, imediatamente, a longitude e a latitude.

Baías

Baseando-se na Lenda da Ilha das Sete Cidades ou Lenda da Antilha que serviu de remoto refúgio aos sete bispos da Península Ibérica, houve quem dissesse que as baías indicadas na Ilha Antilha desenhada na Carta Naútica de 1424, representavam o número exacto de bispos que fugiram... E então as baías da ilha Satanazes (ou dos Diabos) o que é que representam?

Todas essas baías, tão bem desenhadas nas duas grandes ilhas na Carta Naútica de 1424, representam, sim, todas aquelas numerosas baías enormes, que se metem pela terra dentro e que existem hoje na Terra Nova e na Nova Escócia! É deveras impressionante compararmos os cabos e as baías actuais da Terra Nova e da Nova Escócia com as baías e os cabos representados na Ilhas Antília e Satanazes! Mas curioso é notarmos o pormenor de que a Ilha Satanazes, corresponde à Terra Nova, tem muito mais baías, que se metem muito mais pela terra dentro, coincidindo exactamente com as características

geográficas das costas da Ilha da Terra Nova!

Ângulos de Inclinação

Outro lado fascinante que podemos observar na Carta Naútica de 1424, é o ângulo de inclinação formado entre a vertical e a horizontal (paralela ao equador) com o eixo de comprimento das Ilhas Satanazes e Antília.

Na Ilha de Satanazes este ângulo é de 57 graus, praticamente o mesmo ângulo de inclinação da Terra Nova que é de 60 graus.

Na Ilha de Antília o ângulo obtido com a mesma técnica é de 22 graus, mas na Nova Escócia é muito maior: 62 graus. Se há diferença numérica entre os ângulos devemos notar que há, no entanto, um denominador comum: *todas* as ilhas estão inclinadas *para* a Europa.

Com respeito à Ilha de Saya estamos em crer que seja a representação da Península de Avelon, na Terra Nova, porque se não fosse o seu istmo tão estreito seria na realidade uma ilha.

Estamos em crer que a Ilha Ymana seja uma representação da acual Ilha do Príncipe Edward.

Se compararmos os ângulos do eixo de inclinação da Ilha das Grandes Antilhas – Cuba, Espanhola, Jamaica e Porto Rico – no Mar das Caraíbas, verificamos que todas elas estão deitadas no seu maior eixo de comprimento paralelo ao equador e se têm alguma inclinação é virada para a América Central e não para a Europa, como estão as Verdadeiras Antilhas Portuguesas no Canadá e desenhadas na Carta Naútica de 1424.

Áreas

É interessante compararmos a área de Portugal Continental com as áreas das ilhas Satanazes, Antília, Terra Nova e Nova Escócia.

A área de Portugal Continental é de 34,340 milhas quadradas ou 88,940Km^2. A área da Nova Escócia é de 21,425 milhas quadradas ou 55,490km^2 e da Terra Nova é de 43,359 milhas quadradas ou 112,299km^2.

É óbvio que os primeiros descobridores portugueses da Terra Nova e da

Nova Escócia, ou seja das ilhas Satanazes e Antília, observaram muito bem que se tratava de ilhas de grande tamanho e portanto muito maiores do que as outras ilhas pequenas conhecidas no Atlântico tais como Açores, Madeira, Canárias e Cabo Verde.

Devemos notar também que o nome de Satanazes ou Ilha dos Diabos dado à Terra Nova foi um nome bem escolhido pelos portugueses, porque descreve as condições diabólicas que ainda hoje ali existem para a navegação marítima, devido aos nevoeiros cerrados, marés extremas (de 60 pés!) e às perigosíssimas montanhas de gelo ou "icebergs", capazes de afundar navios como aconteceu ao maior paquete mundial "Titanic".

Quatro Investigadores

Que saibamos, há apenas quatro investigadores que estudaram a Carta Náutica de 1424: (1) Armando Cortesão da Universidade de Coimbra; (2) Eva Taylor da Universidade de Londres; (3) Kare Prytz de Homar, Noruega, e (4) Manuel Luciano da Silva, do Centro Médico de Bristol, R.I., U.S.A.

Em 1954, Armando Cortesão disse na página 101 do seu livro acima citado: *"It would be easy to say which of the Antilles Islands* (he meant the islands in the Caribbean) *are depicted by the Antília group* (on the Chart 1424), *or if the American Continent itself is represented there. Haiti, Cuba, Jamaica, Porto Rico, some of the Bahamas, Trinidad or some of the Lesser Antilles, Florida or even Greenland? The is no sure guide for any such tentative identification..."* Armando Cortesão não encontrou *nenhum guia seguro* porque ele não descobriu as latitudes na Carta Náutica de 1424!

Em 1964 Eva Taylor, Professora de Geografia na Universidade de Londres, publicou um artigo, na revista "The Geographical Journal", Vol. 130, March 1964, intitulado "Imaginary Islands: Problem Solved". Esta professora britânica também falhou em calcular as latitudes na Carta Náutica de 1424. No referido artigo ela faz até uma observação crassa a respeito dos marinheiros do século XV: *"... seamen did not understand or practice the instrumental determination of latitude".*

Em 1984, Kare Prytz de Homar, na Noruega, escreveu *Lykkelige Vinland*, Ashehoug, Oslo, mas também não descobriu as latitudes. Fez o

diagnóstico das quatro ilhas que aparecem na Carta Náutica de 1424, com os nomes portugueses, *Saya, Satanazes, Antília e Ymana,* como sendo respectivamente: a Nova Escócia e o litoral dos Estados de Connecticut, New York e New Jersey até à Carolina do Sul, nos Estados Unidos da América.

Em 1988, Manuel Luciano da Silva, de Bristol, Rhode Island, Estados Unidos da América, publicou "The True Antilles", na "Massachusetts Maritime Magazine", Vol II, nº1, revelando as Verdadeiras Antilhas como sendo a Terra Nova, Nova Escócia e a Ilha de Príncipe Edward, no Canadá.

CONCLUSÕES

(1) A Carta Náutica de 1424 é o documento geográfico mais importante e mais antigo que se conhece, mostrando, pela primeira vez, Terras Americanas.

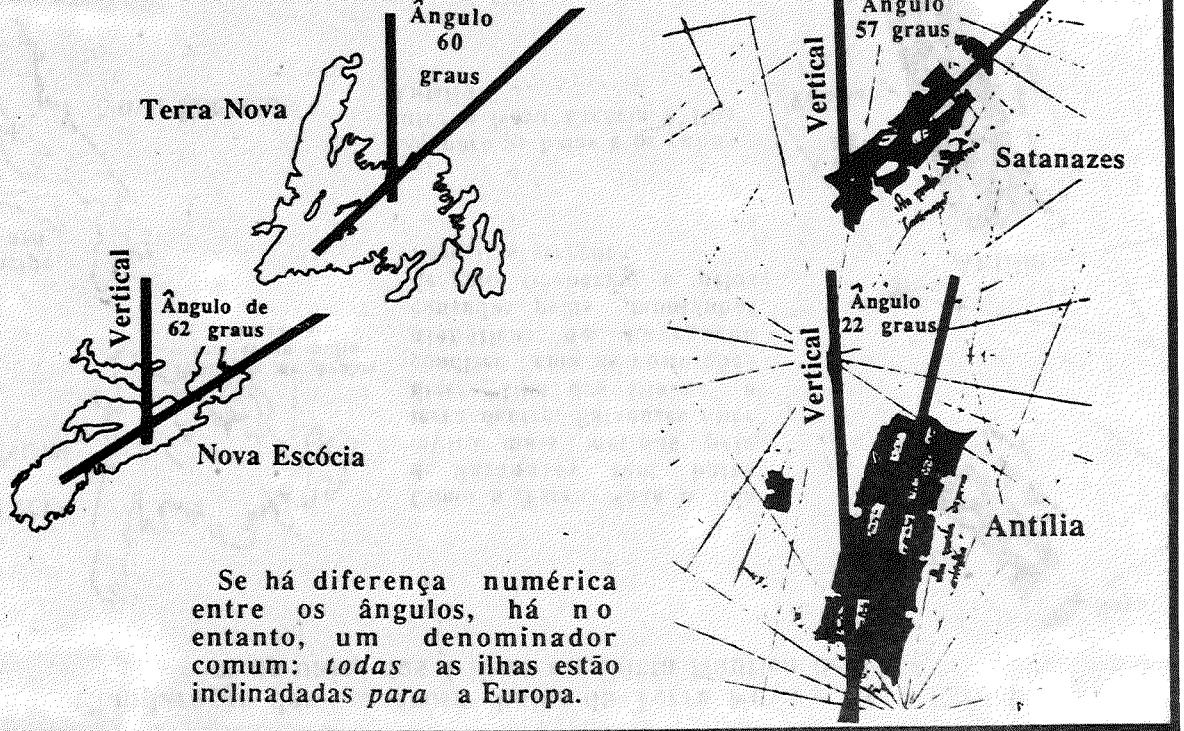
(2) Não existem absolutamente nenhumas dúvidas sobre a veracidade e autenticidade da Carta Náutica de 1424.

(3) Na Carta Náutica as Verdadeiras Antilhas estão desenhadas a *noroeste* dos Açores.

(4) As Antilhas da América Central, doravante, devem ser chamadas as "Falsas Antilhas".

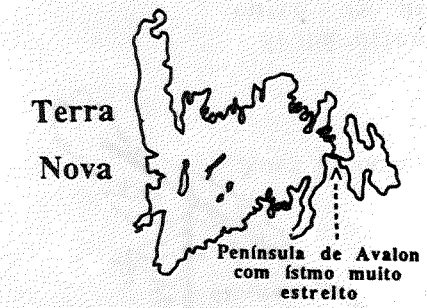
(5) A revelação cartográfica de que as Verdadeiras Antilhas são a Terra Nova, Nova Escócia e a Ilha do Príncipe Edward no Canadá, vai, finalmente, dar a primazia da descoberta da América antes de 1424 aos navegadores portugueses!

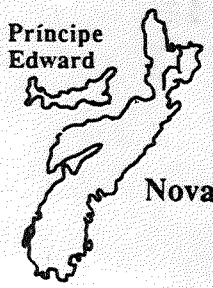
Comparação dos ângulos de inclinação entre a Terra Nova e Nova Escócia com Satanazes e Antília



Se há diferença numérica entre os ângulos, há no entanto, um denominador comum: *todas* as ilhas estão inclinadadas *para* a Europa.

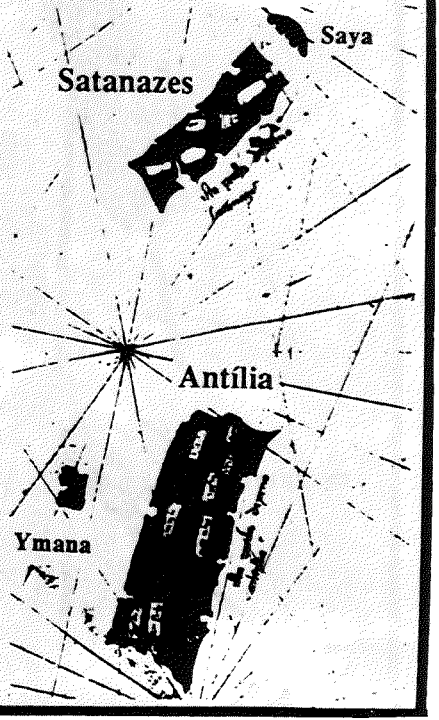
Comparação das numerosas baías da Terra Nova e Nova Escócia com as baías das 4 ilhas na Carta Náutica de 1424.

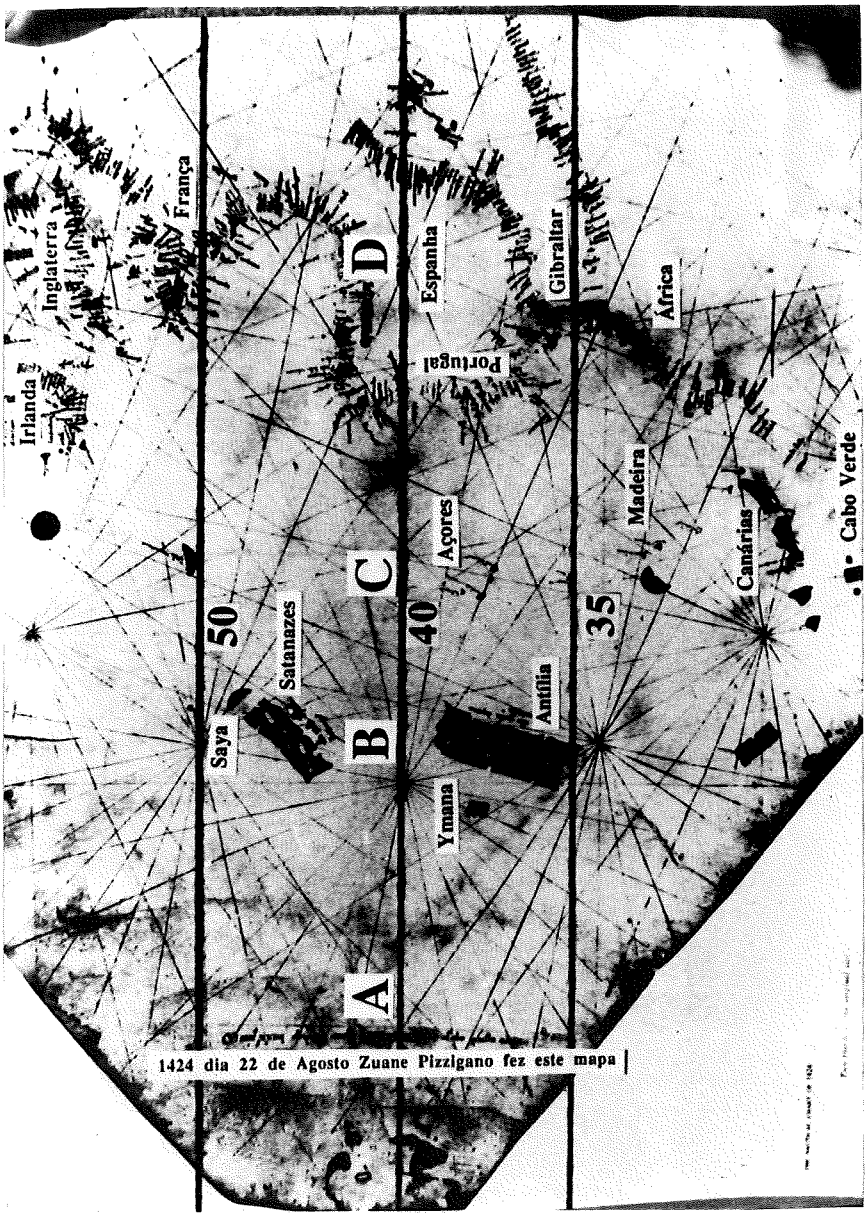




Como a Terra Nova a ilha de Satanazes tem baías muito mais metidas pela terra dentro. Satanazes quer dizer "Ilha dos Diabos" a condizer com as condições diabólicas de navegação causadas pelas montanhas de gelo (icebergs) e pelos nevoeiros cerrados.

Compare as baías e os cabos entre a Nova Escócia e Ilha Antília.





Carta Náutica de 1424 com as linhas de Latitude

OS HUMANISTAS E OS "SELVAGENS"

(OS DISCURSOS DE JEAN LÉRY, HANS STADEN E ANDRÉ THÉVET)

JULIETA TEIXEIRA M. O. LO GRECO

Em "quinhentos" assistimos a uma profunda crise da civilização ocidental que já se vinha a delinear desde os séculos precedentes, mas que atingirá neste período uma série de mutações epistemológicas que radicalmente alterará a axiologia europeia.

O fim da unidade do mundo católico, assim como o declínio do poder temporal da Igreja, ligados à difusão do protestantismo e à ascensão sempre cada vez mais decisiva da burguesia mercantil, provocam uma transformação, não só das instituições sócio-políticas, mas um "abalo" religioso que sacudirá o velho continente, abrindo espaço, por um lado a uma ruptura e uma renovação filosóficas, por outro a uma reacção contra-reformadora dos velhos valores em que as tensões dialécticas, provocadas pelos diferentes e novos conhecimentos e contactos, como aqueles proporcionados pela expansão no Novo Mundo, dificilmente encontram reflexo.

É dentro deste contexto europeu, profundamente dilacerado que os textos de certos viajantes às novas terras, vão ter maior ou menor ressonância, provocando um maior ou menor "abalo" intelectual, tendo em consideração não apenas o "ambiente" político-religioso em que vão ser divulgados, mas também a formação cultural do próprio narrador, cujo impacto com o Novo Mundo dela depende directamente, donde resulta um "certo" tipo de informações e apreciações expressas de uma "certa" maneira, seguindo uma específica óptica e facilitando, ou não, estímulo para uma reflexão mais ou

menos reformuladora.

Mas a experiência da diversidade, o confronto entre o estado selvagem e a sociedade europeia, constituirá, sem dúvida, um dos principais elementos de reflexão moral e política de toda a história do pensamento moderno, atingindo sobretudo, no período iluminista, a sua máxima expressão.E os textos que relatam e expõem tal diversidade serão inseridos e encarados, como instrumentos de discussão e de crítica politico-religiosa, repercutindo-se a nível das ideias, ajudando a desencadear uma série de fenómenos epistemológicos importantíssimos.

Estabelecer-se-á assim uma dialéctica entre um velho continente, uma Europa agitada que se confronta e se espelha[1] no Novo Mundo, encontrando neste, elementos de confirmação da sua crise irreversível e incentivos para uma renovação mental, moral e política, passando necessariamente por uma criação de novas construções míticas e utopísticas[2].

É pois neste contexto que teremos de inserir as obras que nos propomos analisar neste breve estudo. André Thévet com *As singularidades da França Antártica*[3] exprime a voz do frade franciscano, contra-reformista que se sente numa situação de superioridade espiritual, louvando a Deus "por ter permitido que possuissemos uma ideia mais clara das coisas, não deixando que fossemos assim brutais como estes pobres americanos"[4] e que não se cansa de relevar num tom fortemente paternalista, quase que compadecido, a total ausência de "civilização"[5] das "pobres criaturas"[6], vendo nelas, apenas, uns

1 Ver trabalho de L. Stegagno Picchio "A imagem no espelho: Franceses-Ajurujubás e Portugueses – Perós no Brasil colonial" separata de *Les rapports culturels et litteraires entre le Portugal et la France*, vol. Renascimento, Paris, Centre Culturel Portugais, 1983.

2 Já a *Utopia* de Thomas More é marca dessa construção - uma ilha em que todos têm uma vida ideal, o homem vive num regime de igualdade conforme as leis da natureza, acima das diferenças de classe: "A dignidade real não consiste em reinar sobre mendigos, mas sobre homens livres e felizes" Thomas Morus, *A Utopia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1978.

3 Ver André Thévet, *As singularidades da França Antartica*, S. Paulo, Editora da Universidade, 1978.

4 A. Thévet, *op. cit.*, p. 98. Reconhece Thévet que no entanto não existe nação por mais bárbara que seja que não possua uma crença religiosa qualquer.

5 *Ibidem*, p. 105.

6 *Ibidem*, p. 98.

bons "animais" para envangelizar "embora não sejam sensatas devido a estarem privadas do uso da verdadeira razão e do conhecimento de Deus, estão sujeitas a diversas ilusões fantásticas e às perseguições do espírito maligno"[7].

Repetidas vezes Thévet exprimirá esta constatação etnocêntrica, dogmática-religiosa, sobretudo quando designará por "superstições" toda uma série de manifestações dos "selvagens" e que não se enquadram nem se identificam com o esquema teológico-moral europeu. Ao acreditarem em ilusões fantásticas e nos espíritos malignos assim como nos sonhos, nos seus profetas pagés[8] e ao praticarem a sua "magia", os "selvagens" exprimem as suas crenças, a sua religião, e que esta seja "contrária à verdadeira religião"[9] ou que revele "ausência de fé e de boa religião"[10] isso corresponde, apenas, a um código de valores inerentes a um certo "mundo", a uma determinada "civilização", mas qual é a "vedadeira" religião?[11].

Afinal nem o Envangelho fora anunciado em toda a terra, nem a ideia da unidade ambiencial do "cosmos" ou do *consensus gentium*[12] correspondiam a conceitos de veracidade inabalável. É evidente que este espírito de relativismo do conhecimento e da diversidade de estruturas, crenças religiosas, costumes entre as sociedades será lento a instalar-se e tocará apenas alguns "espíritos", mas serão, sem dúvida, valiosas as informações e comentários que

7 *Ibidem*, p. 115.

8 "Os selvagens têm ainda uma outra crendice estranha e absurda: há uns poucos entre eles, chamados pajés, a quem consideram como verdadeiros profetas, declarando-lhes todos os seus sonhos para que eles os interpretem, certos de que suas palavras sejam de fato verdadeiras." *ibidem*, p. 116.

9 *Ibidem*, p. 116.

10 *Ibidem*, p. 119.

11 Anuncia-se já com Montaigne e com a sua obra *Essais* a grande clivagem epistemológica de toda a Filosofia Moderna, propondo-se um novo conceito de razão e afirmando-se a oposição entre certeza e verdade, discernindo-se sobre a validade dos critérios de certeza: "Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage; comme de vray, il semble que nous n'avons autre mire de la verité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du pais où nous sommes "in *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 254. Instala-se a Dúvida e o cepticismo passa a ser uma componente do pensamento ocidental europeu.

12 Será sobretudo no século XVII que se assistirá à "caduta dell'idea millenaria del consensus gentium, inteso come consenso universale, dell' intero genere umano" ver Sergio Landucci, *I filosofi e i selvaggi 1580-1780*, Bari, Editori Laterza, 1972, p. 25.

viajantes, como Thévet, darão.

Assim também não faltarão as analogias culturais com certos povos do Velho Mundo, aproveitando sempre Thévet para enaltecer a superioridade da civilização cristã. Por exemplo, ao referir-se a uma das práticas indígenas que mais escandalizam os povos ocidentais – o canibalismo – Thévet elucida, dizendo que " Os antigos turcos, mouros e árabes também procediam de modo quase idêntico. ainda hoje usa-se entre eles a seguinte expressão corrente: quisera ter comido teu coração"[13]. E não deixa Thévet de equiparar o infiel ao bárbaro, considerando-os inimigos da verdade (então a "sua", a cristã, é a única verdade, um eurocentrismo que ainda hoje não desapareceu totalmente): "São essas coisas que nos testemunham quão imensos são o poder e a bondade de Deus e a sua providência em favor do género humano, pois quanto mais turcos, mouros e bárbaros, inimigos da Verdade, se esforçam por aniquilar e destruir nossa religião, tanto mais ela se recupera, cresce e se multiplica"[14].

Um outro aspecto interessante em relação à questão religiosa é sem dúvida o ataque que Thévet desencadeia contra os ateistas[15], servindo-se exactamente do exemplo dos "selvagens", manifestando assim uma inconsciente contradição de princípios, pois se anteriormente e em tantos momentos da sua narração repete a não existência da religião destes povos, no cap. XXXVII já se refere à crença dos selvagens americanos de que "a alma seja imortal"[16] e no fim do mesmo constata que "estas pobres criaturas demonstram ter tanta espiritualidade"[17].

Num mundo atormentado por profundas cisões, a questão ateísta é,

13 *Ibidem*, p. 128.

14 *Ibidem*, p. 228.

15 Lê-se na página 121 da obra em causa: "Essa pobre gente por maiores que sejam seus erros e sua ignorância, são estes sem comparação mais toleráveis que os dos condenáveis ateistas dos nossos tempos, os quais... esquecem-se de todos os ensinamentos das Escrituras... parecendo desdenhar de tudo isto e agindo como feras selvagens, sem lei nem razão".

16 "Quanto aos nossos pobres indios, julgam eles que a alma... seja imortal. Ouvi isto deles mesmo quando lhes indaguei acerca do que aconteceria ao seu espírito depois da morte. Responderam-me que as almas daqueles que combaterem corajosamente seus inimigos seguem juntamente com diversas outras almas para locais aprazíveis: bosques, jardins, pomares. Por outro lado, as dos que não lutaram com denodo em defesa de sua tribo, vão-se elas com Anhã". Thévet, *op. cit.*, p. 121.

17 *Ibidem*, p. 122.

sem dúvida, uma das que se reforça com a ideia de que o homem por natureza - como os selvagens- não tem religião[18]. Nasce uma profunda polémica, sendo, curiosamente, os próprios viajantes a porem em discussão a validade das afirmações dos ateístas, partindo exactamente da observação dos próprios selvagens. Mas obviamente ao observá-los, o modo como os "vêem" e interpretam o que "vêem", está, desde logo, à partida, "deturpado", "contaminado" por todo o sistema de valores que o próprio narrador possue e do qual dificilmente se consegue destacar, sobretudo um membro da Ordem franciscana, como Thévet.

Assim são frequentes os elementos díspares, contraditórios entre si e até simplificadores da realidade que, verdadeiramente, se esconde por trás de uma aparência mal interpretada . Sendo assim, se mesclam em Thévet afirmações radicais de "não religião", "não fé" por parte dos selvagens, com outro tipo de afirmações mais "cautelosas", como vimos a propósito do consciente ataque aos ateus[19], apontando mesmo para formas de idolatria comparáveis às dos gentios em outras passagens "conforme diziamos, estas criaturas dedicam grande reverência aos seus profetas, aos quais chamam de pajés ou caraíbas, palavras que equivalem a semideuses. De fato, os americanos são, sem tirar nem pôr , tão idólatras quanto os antigos gentios"[20].

Refere-se também o narrador francês à magia praticada pelos selvagens, tentando, no entanto, de distinguir dois tipos diferentes, a que considera condenável, a que o homem emprega para comunicar com os espíritos malignos[21] e a verdadeira magia que permite, ao homem, desvendar os segredos da natureza[22]. Aproveita tal oportunidade para atacar todos aqueles que na Europa praticam a primeira das magias consideradas, devendo ser

18 O problema da "religiosidade" dos povos primitivos e da tendência natural ou não do Homem para a religião é um dos pontos constantes de toda a cultura europeia durante a Idade Moderna. Sobre o assunto consultar S. Landucci, *op. cit*; Ernst Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, Torino, Einaudi, 1952-1958; Ernst Cassirer, *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

19 Ver p. 121 da obra citada de Thévet.

20 *Ibidem*, p. 116.

21 "Chamada *teurgia* ou *goecia*, repleta de encantamentos, palavras, cerimónias e invocações" p. 119, *op. cit.*

22 "que consiste unicamente em estudar e observar os fenómenos celeste e com isto celebrar e honrar a Deus" Thévet, *op. cit.*, p. 119.

punida, por constituir verdadeira idolatria e desculpando assim os selvagens que a praticam "não causar admiração o fato de que os mais humildes aceitem prontamente tais embustes, já que seguem o exemplo daquelas pessoas que presumivelmente deveriam ser as mais sábias"[23].

Mas são frequentes os momentos em que o narrador perante o "outro" novo, que "n'est pas réductible au Même"[24] se sente desconcertado, confuso, ainda que inconscientemente, mas reflectindo bem nas suas palavras, esse sentimento provocado pela diversidade. Assim ao referir-se aos povos da Flórida Thévet afirma " Embora sejam idólatras (. . .) acreditam que a alma seja imortal e que haja um lugar destinado aos maus, uma terra muito fria para a qual eles são enviados pelos deuses como punição pelos seus pecados. Acreditam ainda que haja um número infinito de homens vivendo no céu e outro tanto no interior da terra."[25].

O paraíso e o inferno como crêem os cristãos? O além que não será igual para todos, porque dependerá do comportamento do indivíduo na terra? Divisão entre bons e maus? Qual será então a noção teologicamente rigorosa de religião? Tal polémica irá muito para além da própria Idade Moderna e evidentemente não interessa ao narrador em causa, Thévet, mas é importante verificar como estes viajantes do século XVI "lançam", com as suas informações e comentários, a "dúvida" em certos espíritos que, culturalmente, tinham já amadurecido suficientemente para poderem reflectir e filosofar sobre tão prementes questões[26].

Thévet mais uma vez e mais do que nunca "produz" a dúvida, mas talvez, pela primeira vez revele, na sua obra, a sua noção de religião, que não é só sua, mas de toda uma ideologia cristã ocidental, a da completa dissociação entre crença e rito, a impossibilidade de conceber a ideia de um Deus que não seja adorado e, bem pelo contrário, prestar-se culto a tantos

23 *Ibidem*, p. 119.

24 Ver artigo de Alfredo Margarido "La vision de l'autre (africain et indien d'Amerique) dans la Renaissance portugaise" in *L'Humanisme portugais et l'Europe*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 509.

25 Thévet, *ibidem*, p. 240.

26 Sobre o argumento, a polémica abrange desde os libertinos passando por filósofos como Bayle, Holbach, Helvetius, Locke, Leibniz, Hume, só para citarmos alguns. Ver sobre o assunto Frédéric Lachévre, *Le libertinage au XVII siécle*, Paris, 1909-1928; Jacques-François Denis, *Sceptiques ou libertins de la premiére moitié du XVII siecle*, Caen, 1884.

outros espíritos subordinados.

Assim quando Thévet no capítulo LXXVII se refere à religião e à maneira de viver dos "pobres" canadenses faz uma série de afirmações que exprimem a concepção do velho mundo "Quanto à religião, também não possuem cerimónias ou fórmulas para reverenciar ou orar a Deus (...) Por conseguinte estão plenamente cientes de existência de um criador maior que o sol, a lua, e as estrelas, aquele que tudo tem sobre o seu contrôle. Chamam-no de *Anduanhi*, mas não conhecem fórmulas ou rituais para reverenciarem (...) Os canadenses acreditam que a alma seja imortal"[27].

A religião identificada como núcleo de noções teológico-morais que passa, necessariamente, por um culto a Deus, e se os selvagens não praticam, então, não têm religião. Mas não só sobre religião os viajantes de quinhentos lançam o fermento de coevos e futuros discernimentos. Fazem-no, também, sobre a não menos problemática questão da organização político-social e, mais concretamente, a divisão entre Estado e Sociedade, "estado da natureza" e "estado político", começando aquele por ser entendido como situação histórica anterior à do segundo[28]. Povos "sem lei" ou, segundo as "leis da natureza", como afirma Thévet[29], ou gente organizada de uma forma diversa "comunitariamente... cada um trabalhando de acordo com aquilo que sabe fazer"[30] e a propósito de quem é preciso "levar em consideração suas alianças, querelas, amizades e inimizades"[31].

Problema aflorado igualmente por um dos outros dos viajantes a que nos dedicámos neste estudo, Hans Staden[32] que na sua obra *Wahrhaftige Historia* [33] avança com lacónicas, mas não menos inquietantes afirmações

27 Thévet, *ibidem*, p. 247.

28 Com o *Leviathan* de Hobbes de 1651 e com *De jure naturae et gentium* de 1672 de Pufendorf começa a reflectir-se sobre a dicotomia Sociedade/ Estado. Ver Thomas Hobbes, *Leviatano*, Firenze, La Nuova Italia, 1976; e S. Landucci, *op. cit.*

29 "esta pobre gente vive realmente sem religião e sem lei" Thévet, *op. cit.*, p. 99.

30 *Ibidem*, p. 248.

31 *Ibidem*, p. 212.

32 Natural de Homberg, luterano, parte pela primeira vez para o Novo Mundo como arcabuzeiro da armada espanhola de Sanabria em 1550, tendo caído com prisioneiro dos tupinambás mais tarde, em 1553.

33 Usamos a tradução de Guiomar de Carvalho Franco, *Duas viagens ao Brasil*,

"Os selvagens não têm governo nem direitos estabelecidos todos os seus principais são de linhagem idêntica e têm o direito igual de ordenar e reger. Conclua-se daí como quiser"[34]. De facto as conclusões, dissertações e critérios de valorização sobre tais "fenómenos" vão variar ao longo dos tempos, sofrendo com Montesquieu e com *De l'esprit des lois*, em 1748, um esforço de explicação sociológica em que procurarão correlações específicas correspondentes aquele tipo de sociedades e reconhecendo a peculariadade destas[35]. Reflexão que servirá como sustentáculo de um discurso filosófico mais amplo sobre a relatividade das leis sociais, pois estas variam segundo a natureza física , clima, terreno, etc. dos povos a quem são aplicadas, leis entendidas como relações necessárias que derivam da natureza das coisas[36].

Assim a Europa, os europeus, irão " pensar" o Brasil, a experiência e o contacto com os povos do Novo Mundo, "pensar" usando "material epistemológico" já adquirido ao longo de tantos séculos de "pensamento" filosófico, mas descobrindo, nesse Novo Mundo, centelhas novas para uma nova reelaboração mental. Para além do facto de se ter sonhado de encontrar num primeiro momento um paraíso terrestre ou de se ter tornado a reviver a idade do ouro, no Novo Mundo deparava-se com "elementos " morais, sociais, económicos, culturais completamente novos, surpreendentes e desconcertantes que alimentariam obviamente o estado já de dúvida e de crise em que vivia há muito a sociedade cristã.

Thévet dá ainda outro tipo de informações que para uma Europa avassalada por várias rupturas, descrenças e descobertas funcionava apenas como confirmação das novas aquisições culturais. Os velhos mitos tinham caído, não só com o humanismo e o naturalismo filosófico, mas também com a expansão marítima e terrestre do século XV e XVI[37]. Criam-se novos mitos? Certamente, mas nascem também novos critérios de conhecimento,

---

S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1974.

34 Staden, *op. cit.*, p. 164.

35 Ver Charles Louis de Secondat, baron de Montesquieu, *De l'esprit des loix*, Généve, Barrillot, 1749.

36 Sobre o assunto ver a obra de Montesquieu acima citada.

37 Várias concepções mediavais sobre a não navegabilidade dos mares, sobre a impossibilidade de habitabilidade de certas terras e a inexistência de antípodas, são algumas das que pertenciam à esfera dos "velhos" mitos.

ampliam-se novos ingredientes fundamentais para uma nova epistemologia e nasce uma nova óptica intelectual baseada na primazia da investigação da causalidade física em detrimento das causas metafísicas, o gosto pela observação, experimentação e estudo do fenómeno, em vez do estudo da coisa em si[38].

Thévet, de facto, na sua obra analisada, detém-se várias vezes na explicação de certas constatações científicas, que constituiam no momento argumentos de discussão fundamentais, a propósito do caso dos antípodas, por exemplo, sobre os quais havia várias teorias, exclama Thévet, maravilhado: "Há mesmo quem ache que eles efectivamente não existem! " e acrescenta: "Já outros pensam que se proventura existissem antípodas, deveriam ser habitantes daquele hemisfério que nos fica oculto"[39] exprimindo desde logo a sua opinião, baseada obviamente na observação "Quanto à minha opinião, acho mais acertado dizer que os verdadeiros antípodas entre si são aqueles que vivem nas imediações dos dois pólos (...) Em outras palavras, os verdadeiros antípodas são aqueles que vivem no Setentrião, nas latitudes mais altas e mais próximas do pólo, e os habitantes do pólo oposto, abaixo do Equador"[40].

Observação que Thévet põe em destaque, como método primordial de conhecimento e que realça ao longo da sua obra sobretudo nestas suas últimas palavras: "é bastante difícil, senão mesmo impossível, representar com exactidão os lugares e sítios notáveis, suas situações e distância, sem tê-los visto pessoalmente, já que este é o melhor modo de se conhecer alguma coisa, como todo o mundo bem sabe"[41]. E inevitavelmente salienta o facto de as descobertas terem sido decisivas para um domínio do Hemisfério "Foi de algum tempo para cá que os navegantes se aventuraram pelos mares. Assim sendo, hoje em dia já se completou o descobrimento de todo o nosso Hemisfério, tendo-se constatado a sua total habitabilidade. E dizer que Ptolomeu e tantos outros não lhe haviam reconhecido senão metade"[42].

38 Sobre o argumento ver J. S. da Silva Dias, *Os descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Lisboa, Presença, 1982 e ainda do mesmo autor: *Camões no Portugal de quinhentos*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1981.

39 Ver pp. 187-188 da obra citada de A. Thévet.

40 *Ibidem*, p. 187-188.

41 Thévet, *ibidem*, p. 271.

42 Thévet, *ibidem*, p. 271. Para que tal fosse possível eram necessários

O Novo Mundo não apenas sinónimo de amplidão de nova humanidade, de novos costumes e como tal fornecedor de novos elementos de reflexão de vária índole, mas também estímulo para uma nova concepção do mundo que oferece um novo instrumento de análise, não o livro ou a tradição, mas a realidade natural.

Mas o contacto do europeu com o Novo Mundo suscita ainda naquele um inevitável processo de comparação entre a "simplicidade" dos selvagens e o "artifício", o "fausto" e o "falso" dos povos "civilizados". É dentro deste espírito que, quer Thévet, quer outro viajante de quinhentos por nós analisado J. de Léry[43], não deixam de fornecer valiosos dados e emitir singulares conotações que farão, sem dúvida, repensar toda uma sociedade cristã que os lerá e que, sensível aos problemas do seu tempo, sofrerá mais um abalo intelectual que não se pode depreciar.

É evidente que Thévet dentro da sua moralidade católica contra-reformista é mais atraído por aqueles dados que no selvagem corresponde a uma certa "moralidade" ou, pelo menos, a uma "pureza" de práticas íntimas. O facto de não praticarem actos sexuais nos lugares públicos dá azo a um seu comentário "Neste particular, o modo de agir desta pobre gente pode servir-nos de exemplo"[44], o mesmo sucedendo quando reconhecem que os selvagens não têm "organismos corrompidos pelos vícios como os nossos"[45] e mesmo quando se refere ao hábito de os pais entregarem as filhas ao primeiro que aparece fornece-lhe pretexto para desabafar que "Acredito que existam entre nós, hoje em dia , muitas que se fazem passar por pias e virtuosas, mas que procedem de modo idêntico, senão pior, sem contudo fazer oferendas ou acender velas"[46].

---

instrumentos fundamentais para um avanço científico. A ciência náutica é um dos outros temas de Thévet, explicando aos seus contemporâneos o funcionamento, por exemplo, do astrolábio, com admirável precisão.

43 Calvinista, estudante de teologia, que embarca com alguns outros artesãos, para colaborar na tentativa colonizadora de Villegaignon. Na volta escreve uma obra sobre a sua experiência no Novo Mundo: *Viagem à terra do Brasil*, traduzido por Sergio Milliet, S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1980.

44 Thévet, *op. cit.*, p. 138.

45 Thévet, op. cit., p. 148.

46 Thévet, op. cit., p. 138.

Thévet é igualmente sensível à "vaidade" de uma Europa que, mesmo perante a morte, não deixa de usar a "mundana vaidade" e cometer "inúmeros abusos", mas desde logo apazigua tal acusação recordando no entanto "louváveis as cerimónias realizadas em honra do defunto e para o descanso de sua alma, de vez que nos faz recordar a imortalidade do espírito e a esperança da ressureição futura"[47], e os selvagens também as praticam com a mesma intenção da dos cristãos.

No entanto, Thévet, só raramente concede acenos de uma certa flexibilidade e de subtil compreensão quando expõe as suas opiniões sobre os costumes dos "selvagens", apontando estes como apenas uma nota da diversidade, sem escandalizar-se ou reprovar, estabelecendo apenas uma analogia com os costumes dos europeus. Assim torna-se curiosa a referência no cap. XXIV ao uso das favas marinhas: "Estas favas são redondas como tostões, porém maiores, mais grossas e avermelhadas. À primeira vista, parecem até artificiais. Os nativos não ligam a elas a menor importância. Já os espanhóis apreciam-nas sobremaneira, importando-as em grande quantidade para seu país. As damas e senhoritas espanholas costumam trazê-las ao pescoço, em engastes de ouro ou prata, dizendo-as portadoras de propriedades contra cólicas, dores de cabeça, etc."[48] ou numa outra passagem em que compara o prazer que o selvagem americano sente em andar nu e pintar-se com o prazer que sente o rico civilizado "exibindo as suas preciosas correntes"[49].

Mas o processo de crítica do Velho Mundo é em J. de Léry muito mais complexo e incisivo, amplo e mordaz. Inúmeros são os exemplos que sobressaem ao longo da sua obra, motivo que em parte se pode compreender devido, não só à sua simplicidade da sua profissão (do autor)[50], mas sobretudo por ele próprio pertencer a uma "diversidade" cultural e por tal motivo ter de sofrer (e sofrirá ainda) o "anátema" da sua diferença[51]. Léry representa o fruto da crise de uma Europa que se confronta com sociedades diversas, mas que ela própria mais de que nunca não é una, é a "diferença" perante outra

47 Thévet, op. cit., p. 141.

48 Thévet, op. cit., p. 90.

49 Thévet, op. cit., p. 113.

50 Era de facto um simples sapateiro e missionário!

51 Temos que anotar que J. de Léry sofreu a perseguição exercida sobre os calvinistas, o exílio e a perseguição assistindo ao massacre de Vassey (1562) e ao cerco de Sancerre (1573).

"diferença", é um "outro" em face de vários "outros". Talvez por isso se note maior compreensão, tolerância e sentido "antropológico" nos seus escritos e revele um senso de relatividade e ao mesmo tempo de objectividade na análise do Novo Mundo[52].

Começa desde logo por afirmar no prefácio à sua obra que os selvagens eram muito "diferentes de nós em seus costumes e instrução"[53] marcando assim o dado diferencial e não condenável da nova gente. E salienta frequentemente por oposição aos europeus, o desapego dos selvagens em relação aos bens humanos, terrenos[54] "Posso pois assegurar aos sovinas e aos avarentos, aos que comem dentro da gaveta, que não serão bem-vindos entre os tupinambás, porquanto detestam tal espécie de gente"[55]. Repetindo idêntico ataque noutra passagem em que os usurários constituem o alvo de crítica de Léry "não se esqueçam os leitores do que se pratica entre nós. Em boa e sã consciência tenho que excedem em crueldade aos selvagens os nossos usurários, que, sugando o sangue e o tutano, comem vivos viúvas, orfãos e mais criaturas miseráveis, que prefeririam sem dúvida morrer de uma vez a definhar assim lentamente"[56].

E a censura à Europa que ele conhecia bem nos seus conflitos e intolerância é mais do que uma vez aberta e desabrida chegando ao ponto de equiparar os selvagens com certos europeus afirmando que "Existem entre nós criaturas tão abomináveis, se não mais, e mais detestáveis do que aquelas que só investem contra nações inimigas de que tem vingança a tomar. Não é

52 Comparável apenas a Montaigne e à sua obra *Essais* a que já fizemos referência.

53 J. de Léry, *op. cit.*, p. 39.

54 Também Thévet em algumas passagens o tinha posto em realce, chegando a afirmar que os "selvagens" chegam a ser "mais caridosos e honestos que os próprios cristãos" *op. cit.*, p. 102, mas não com a insistência com que o faz Léry sobretudo naquela passagem da sua narrativa em que põe um velho tupinambá a discorrer sobre a ridiculeza da avareza humana, concluindo:"Os tupinambás, como já disse, odeiam mortalmente os avarentes e prouvera a Deus que estes fossem todos lançados entre os selvagens para serem atormentados como por demónios, já que só cuidam de sugar o sangue e a substância alheia" *op. cit.*, p. 170.

55 Léry, *op. cit.*, p. 166.

56 Léry, *op. cit.*, p. 203. E também noutra passagem Léry resume os males que destróiem a humanidade cristã: "a desconfiança e a avareza, os processos e intrigas, a inveja e a ambição" p. 112.

preciso ir à América, nem mesmo sair do nosso país, para ver coisas tão monstruosas"[57].

Confessa o calvinista, que se sentia mais seguro no meio desse povo "a que apelidamos selvagem do que em França entre muitos franceses desleais e degenerados"[58]. Léry põe em dúvida a própria classificação e adjectivação de "selvagem" para esse "novo" povo, como fará igualmente Montaigne: "Je pense q'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à deschirer par tourmens et par geénes un corps encore plein de sentiment, le faire rostir par le menu (...) que le rostir et manger aprés qu'il est trespassé"[59].

De facto, perante as guerras religiosas no século XVI na Europa e às quais assistirá e da qual será vítima o próprio Léry, decerto não se esperaria outro tipo de afirmações e não nos poderá também causar admiração um dos seus últimos desabafos "lamento muitas vezes não ter ficado entre os selvagens nos quais como amplamente demonstrei, observei mais franqueza do que em muitos patrícios nossos com rótulos de cristãos"[60]. A falta de sinceridade e espontaneidade do povo francês[61], assim como a degenerescência dos costumes do mesmo[62] e a ulterior observação dos "selvagens" leva Léry à conclusão de que, para além da diversidade, há uma unidade do género humano que, no entanto, se manifesta e está condicionada pelo ambiente em que vive "Eis um belo exemplo da inconstância desse povo e da natureza corrupta do

57 *Ibidem*, p. 204.

58 *Ibidem*, p. 241.

59 Montaigne, *op. cit.*, p. 258.

60 Léry, *op. cit.*, p. 251.

61 Assim referindo-se à compaixão dos selvagens constata "bem diferentes entre esses pretensos bárbaros da piedade formalística usada entre nós pelos que, para consolação dos aflitos, têm apenas palavras vãs" *op. cit.*, p. 240. De novo a designação de bárbaro é posta em questão. Só muito mais tarde, já no século XVIII, com Montesquieu, é que se tentará estabelecer uma diferença entre povos selvagens e bárbaros, assumindo nesse momento uma conotação terminológica, como paradigma de uma específica organização sócio-económica.

62 "Também são incomparavelmente mais infames do que os nossos selvagens esses bodes fedorentes que em nossos dias não se ocultam para praticar as suas obscenidades" Léry, *op. cit.*, p. 227. Já Thévet tinha tocado semelhante argumento, como vimos.

homem"[63]. Talvez, então, o homem seja apenas fruto da sociedade em que vive e a diversidade de costumes dependa apenas da natureza daquela e do condicionamento cultural que ela própria oferece[64].

E J. de Léry fornece exemplos de aculturação por parte dos "civilizados" franceses que acabam por se adaptar aos costumes indígenas e a tal ponto que chegam a concretizar as práticas mais "abomináveis" pelos europeus cristãos como a antropofagia, por exemplo : "Com pesar sou, porém, forçado a reconhecer aqui que alguns intérpretes normandos, residentes há vários anos no país, tanto se adaptaram aos costumes bestiais dos selvagens que, vivendo como ateus, não só se poluiam em todo espécie de impudicícias com as mulheres selvagens mas ainda excediam os nativos em desumanidade"[65].

Também na introdução à obra de Hans Staden *La mia prigionia tra i cannibali* [66] Amerigo Guadagnin considera a questão da adaptação no Novo Mundo muito mais fácil para os franceses do que para os portugueses preocupando-se aqueles muito mais com o intercâmbio comercial, do que em exercer o domínio cultural, sobre o povo indígena[67].

Quanto ao problema religioso Léry, tal como Thévet, parte dos mesmos princípios e desencadeia o mesmo tipo de ataques contra os ateus,

---

63 *Ibidem*, p. 219.

64 Mais tarde Locke com o seu *Essai de l' entendement* (1690) tentará negar a inateza das ideias, baseando-se na *varietas morum* e nas referências etnográficas e Montesquieu procurará as correlações específicas correspondentes, as leis sócio-culturais funcionais para as diferentes sociedades.

65 Léry, *op. cit.*, p. 201. De tal facto nos falará também frequentemente o P. José Anchieta, podendo nós constatá-lo na obra que reúne os escritos do jesuíta em causa *Cartas, Informação, Fragmentos históricos e Sermões (1554-1594)*, Rio de janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1933; obra que analisámos em trabalho anterior. Ver de Julieta de Oliveira, "P. José de Anchieta, projecção cultural da sua obra" em *Peregrinação*, nº 24, Abril/Junho 1989, pp. 23-37.

66 Para além da tradução em língua portuguesa que analisámos e à qual nos referimos na nota (32), lemos também a italiana: *La mia prigionia tra i cannibali*, Milão, Longanesi & C., 1970, organizada por Amerigo Guadagnin.

67 "I portoghesi, fin da quando erano comparsi sul continente avevano costruito campi fortificati e proceduto all'ocupazione...avevano trattato gli indigeni (...) come schiavi da obligare al lavoro ... Invece i francesi ...si erano meglio adattati alla mentalitá indigena" in Staden, *op. cit.*, na tradução italiana, p. 33. tal facto exprime duas diferentes concepções de conquista, a expressa pelos "mair" e pelos "peró".

caindo assim exactamente numa certa "contradição" e expressando um "embaraço" mais ou menos consciente. Porque se em diferentes momentos Léry afirma que os selvagens não têm "conhecimento algum do verdadeiro Deus"[68] e que são "um povo maldito e desamparado de Deus"[69], noutros ele reconhece que "acreditam não só na imortalidade da alma"[70] e dos prémios e castigos depois da morte, têm conhecimento e experimentam as aflições causadas pelo diabo, desmentindo assim as razões apresentadas pelos ateus que se apoiavam precisamente no exemplo do Novo Mundo. E Léry partindo do mesmo exemplo nega absolutamente a tese ateia reafirmando incansavelmente : "A esses ateus que negam todos os princípios e por isso mesmo são indignos de ouvir falar nas Santas Escrituras apontarei os nossos pobres brasileiros que, apesar da sua cegueira, admitem não só existir no homem um espírito que não morre com o corpo mas ainda a felicidade ou a desgraça no outro mundo"[71] e ainda "Quanto à ressurreição da carne, embora esses cães aleguem que o corpo morto jamais se levanta, eu lhes oporei os índios do Perú, os quais, pelo simples bom senso, mesmo em meio à sua falsa religião, os desmentem"[72].

E a dúvida assalta o próprio calvinista a propósito da noção exacta de religião e de como "classificar" as manifestações dos selvagens, dúvida que se estenderá a vários filósofos, quer do seu tempo, quer dos séculos sucessivos, se pensarmos em toda a polémica suscitada em torno de tal argumento e que se estenderá até ao século XVIII, envolvendo e tocando filósofos como Locke, Bayle, Fabricius, Hume[73] e tantos outros pensadores, historiadores e

68 Léry, *op. cit.*, p. 205.

69 Léry, *op. cit.*, p. 221.

70 "Acreditam não só na imortalidade da alma, mas ainda que, depois da morte, as que viveram dentro das normas consideradas certas, que são as de matarem e comerem muitos inimigos, vão para além das altas montanhas dançar em lindos jardins com as almas de seus avós. Ao contrário as almas dos covardes vão ter com *Ainhan*, nome do diabo, que as atormenta sem cessar" Léry, *op. cit.*, p. 207.

71 *Ibidem*, p. 209.

72 *Ibidem*, p. 209.

73 "La loro solo esistenza gettava l'ombra del dubbio sul racconto biblico, sulla creazione di Adamo, sul diluvio, sulla caduta e sulla redenzione, sulla cronologia, sull'origine delle lingue" ver em Eugenio Garin, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

religiosos[74]. Mais uma vez o Novo Mundo, o Brasil, essencialmente, a fornecer estímulos e incentivos para uma meditação e para um debate a nível ideológico e filosófico assaz decisivo para a civilização europeia. Essa dúvida é expressa, claramente, quando Lévy escreve: "Além do que já disse acerca da imortalidade da alma, em que acreditam, do trovão a que temem e dos espíritos malignos que os atormentam, mostrarei como essa semente de religião (se é que as práticas dos selvagens possam merecer tal nome) brota e não se extingue neles, não obstante as trevas em que vivem"[75].

Semente de religião que aliás não é decididamente reconhecida como tal, devido a um facto igualmente sentido por Thévet e por todo o etnocentrismo religioso da época que entende religião como adoração de um Deus, aspecto que não é oferecido pelos selvagens observados. Assim Léry exprime claramente: "(...) não adoram quaisquer divindades terrestres ou celestes, como os antigos pagãos, nem como os idólatras de hoje (...) não têm nenhum ritual nem lugar determinado de reunião para prática de serviços religiosos, nem oram em público ou em particular"[76].

Quanto a eventuais críticas sobre o ponto de vista dogmático-religioso que Léry calvinista eventualmente pudesse desencadear contra os católicos, são muito raras e incidem normalmente sobre o aspecto comportamental do franciscano Thévet e não propriamente sobre as diferenças religiosas fundamentais que dividem ambos os narradores. E só uma vez nos assalta tal alusão quando Léry, a propósito da crença dos selvagens de que os mortos possam mandar mensageiros alados, o calvinista se lembra daqueles que "acreditam e ensinam que as almas dos mortos vêm do purgatório advertir-nos dos nossos deveres e julguei que, a esse respeito, não estavam os selvagens tão longe da verdade"[77].

Outros elementos igualmente interessantes que emanam da narrativa de Léry e que constituirão germes de uma meditação filosófica que revolucionará a evolução do pensamento europeu, detectam-se em algumas afirmações dispersas que, tal como em Thévet, são sintomáticas de um primeiro

74 Como Robertson, Brosses. Ver obra de Landucci a que já nos referimos.

75 Léry, *op. cit.*, p. 209.

76 Léry, *op. cit.*, p. 205.

77 Léry, *op. cit.*, p. 154. Ainda que os selvagens não acreditem que a alma posssa voltar depois da morte, separada do corpo.

contacto do "Velho" com o "Novo" Mundo, em que as constatações são ora precisas e aprofundadas, ora empíricas e embuídas de conotações "pré-fabricadas", aflorando e despertando certas questões que constituirão o âmago de futuras e vivas discussões.

O Brasil, como parte fundamental do Novo Mundo, aquela que pelas suas particularidades levantará verdadeiramente maior problemática e que constituirá ela própria sinónimo de Novo Mundo, identificando-se com uma realidade completamente nova, constituirá objecto activo de toda a construção místico-utopística que não se desvaneceu ainda nos nossos dias[78].

A "naturalidade" dos selvagens, associada a uma "felicidade espontânea", contrapõem-se a um "artificialismo" e "afectação" dos povos ditos "civilizados". E já empírica e confusamente Léry lança tais ideias em alguns momentos. Quando, por exemplo, se refere ao costume escandaloso, aos olhos dos cristãos, da nudez ostentada pelos selvagens e que no entanto pode constituir o mais inofensivo exemplo e desencadear menores e controláveis apetites do que a ostentação e o "decorativismo", usados pelas senhoras na sociedade europeia: "Os atavios, arrebiques, postiços, cabelos encrespados, golas de rendas, anquinhas, sobre-saias e outras bagatelas com que as mulheres de cá se enfeitam e de que jamais se fartam são causas de males incomparalvelmente maiores do que a nudez habitual dos índias as quais, entretanto,nada devem às outras quanto à formosura"[79].

Essa mesma espontaneidade associa-se à ideia de felicidade, mito universal da mente, âmago de contínuas e eternas dissertações e motor fundamental da vida humana. Felicidade como sinónimo de autenticidade, como não repressão ou imposição que deforme as necessidades mais profundas: "confessando sua felicidade cegueira (...) não procurarem parecer diferentes do que são na realidade"[80]. Temática que mais tarde estará no centro de todo o pensa-

78 "A mitologia cultural ligada ao Brasil encontra em Américo Vespúcio a primeira voz que transmite ao mundo conhecido a mensagem do encontro do "novo mundo" a partir do contacto com as terras brasileiras" ver S. Castro"Gênese da Ideia de Brasil" in *A Literatura no Brasil*, direcção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, 1986, p. 244.

79 Léry, *op. cit.*, p. 121. Nudez vista como facto natural e pouco ou nada chocante aos olhos do calvinista. Ainda que desde logo Léry esclareça que não partilha da opinião daqueles que querem introduzir a nudez entre os europeus.

80 Léry, *op. cit.*, p. 48.

mento rousseano associado infalivelmente à ideia do Bom Selvagem, não como ideal de um ser eticamente bom, mas feliz porque livre e natural.

Uma outra não menos importante "contribuição" dos viajantes quinhentistas e que se associará, completando-a, à ideia de Felicidade é, sem dúvida, a ideia de Igualdade que os Selvagens, com os seus costumes, sob o ponto de vista governativo, demonstravam. Lévy aponta para tal circunstância quando se refere levemente à organização política dos selvagens: "Embora não tenham reis nem príncipes, e sejam iguais entre si, a natureza lhes ensinou o mesmo que os lacedemónios, isto é, que os velhos a quem chamam *peorerupiché*, em virtude da experiência devem ser respeitados e obedecidos nas aldeias quando se oferece ocasião"[81].

O valor da experiência é posto também em destaque, experiência de vida e experiência das coisas, elemento tão caro ao espírito renascentista e que se associa à importância que a própria observação passa a ter, como base fundamental de um espírito científico[82]. Lévy é claro nas suas intenções: "minha intenção e meu objectivo serão apenas contar o que pratiquei, vi, ouvi, e observei, quer no mar, na ida e na volta, quer entre os selvagens americanos com os quais convivi durante mais ou menos um ano"[83] e por tal motivo tratará na sua obra " de coisas científicas, de experiências, de coisas que talvez ninguém tenha ainda tratado"[84]. Numa época em que se contesta o valor de uma ciência livresca e de uma epistemologia escolástica, nunca é de mais pôr em realce o valor da experiência[85].

81 Léry, *op. cit.*, p. 184. Hans Staden na obra já citada afirma também a dado momento: "Fora disso nenhum privilégio observei entre eles, a não ser que os mais moços devem obediência aos mais velhos, como exige o seu costume" (p. 164). Já Locke tinha defendido a ideia de que os homens são naturalmente livres e iguais e tinha combatido o direito divino em favor do direito natural. Mas serão os filósofos do século XVIII que mais viva e tenazmente defenderão tal teoria. Também quanto à questão da não existência da propriedade privada em tais populações, é um facto detectado pelos viajantes como, por exemplo, Hans Staden: "Não existe entre eles propriedade particular, nem conhecem dinheiro" (p. 172) o que provocará uma polémica que constituirá uma das preocupações fundamentais de futuros pensadores.

82 Aspecto que assumirá sempre maior consistência ao longo dos séculos seguintes. Ver Cassirer, *op. cit.*

83 Léry, *op. cit.*, p. 53.

84 Léry, *op. cit.*, p. 52.

85 Léry, *op. cit.*, p. 75.

Experiência que pressupõe um contacto com a natureza, na sua mais ampla acepção humana e física, desencadeando um sentimento de afeição que, doravante, será elemento característico do Homem[86]. Então o Homem do Renascimento descobre a Beleza e a Fertilidade da terra, a sua variedade e abundância e louva a Deus o facto de ter encontrado de novo o "paraíso terrestre": "por isso, quando a imagem desse novo mundo, que Deus me permitiu ver, se apresenta a meus olhos, quando revejo assim a bondade do ar, a abundância de animais, variedade de aves, a formosura das árvores e das plantas, a excelência das frutas e em geral as riquezas que embelezam essa terra do Brasil"[87]. O sonho era de facto há muito o da descoberta de um lugar perfeito, em que a humanidade encontrasse a felicidade perdida.

Desta grande descoberta, desta heurística quinhentista, deste impacto com o "outro" novo e inaudito, resultam escritos de viajantes com maior ou menor ressonância e sensibilidade antropológica e com maior ou menor atenção etnográfica (muita tem-na, por exemplo, Hans Staden) e que conseguem exprimir ou provocar aspectos fundamentais de meditação e mutação epistemológica.

Assim resulta que tais escritos (tentámos tomar em consideração os mais significativos) exalam, por um lado uma crítica não menos decisiva a certos aspectos da sociedade europeia, usando exactamente os exemplos das terras novas, por outro lançam os dados que estimularão uma criação de construções utopísticas assaz consideráveis que englobam desde o mito do Novo Mundo e Paraíso Terrestre até ao da Idade do Ouro, ou da Inocência, ou mesmo do Bom Selvagem[88]. Assim a Ideia de Brasil estará indissoluvelmente ligada a este tipo de formulações, como tão claramente transparece das

86 "O amor pela natureza dá, desde então, uma das dimensões características do homem da Renascença" Sílvio Castro, "O Brasil como lugar e universo mitico na pesquisa humanístico-renascentista entre os séculos XVI e XVII" in *Contributi sulla genesi della idea di Brasile*, Padova, Università di Padova, 1985, p. 20.

87 Léry, *op. cit.*, p. 181.

88 Mitos que sofrerão um diverso impacto e uma variável duração e vivência:" Tre dunque, e nitide, le direzioni interpretative degli Indiani d'America l'una, dell'età dell'oro, più strettamente saldata alla rinascita umanistica; la seconda, di una sorta di paradiso terrestre, con accenti spicatamente cristiani; una terza, variamente motivata, che, in sostanza, appoggia e giustifica la conquista e la rapina" E. Garin, *Rinascite e Rivoluzioni*, Roma-Bari, Laterza, 1976, p. 343.

narrativas dos viajantes em causa[89]. Exprimirão igualmente um eurocentrismo em que os ideais da civilização cristã são considerados superiores e, por tal motivo, com direito à preponderância[90], mas a estes viajantes de quinhentos se deve, em parte, o facto de terem lançado as sementes de toda uma reflexão filosófica que revolucionará a história do pensamento humano.

Não apenas o Homem passa a ver diante de si outras "verdades" diferentes das de ontem, nascendo assim uma dúvida sobre os critérios de verdade, mas esse Novo Mundo, assim visto e descrito, suscita na esfera humanista-renascentista uma série de implicações epistemológicas que passam por uma axiologia nova, tocando pontos como a Moral, Religião, Sociedade e despertando sentimentos de anti-dogmatismo cultural e de tolerância (aliás bem expressos por Staden na sua obra)[91], que se estenderão bem para além de quinhentos[92].

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, José de, *Cartas, Informações, Fragmentos históricos e Sermões (1554--1594)*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1933.

CASSIRER, Ernest, *Storia della filosofia moderna*, Torino, Einaudi, 1952-58.

89 A América é sinónimo de Brasil; é o Brasil a entidade mítica por excelência. Curiosa a identificação bem expressa no cap. II, da parte II, da obra de Staden" Como está situada a terra da América ou Brasil, que em parte eu vi" p. 152. Sobre o assunto ver ainda o artigo de Sílvio Castro "Brasil como lugar..." acima citado.

90 Serão por exemplo os depoimentos dos jesuítas bem mais categóricos e incisivos do que os dos viajantes considerados.

91 Em Staden, mais do que em Léry, não se detectam nem ataques anti-católicos, nem frases que exprimam indignação, choque ou aberta censura em relação aos costumes dos Tupinambás. Staden limita-se a narrar laconicamente o que viu, a mostrar o "outro" tal como ele é, na sua aparência e por vezes apontando a essência dos seus actos, sem emitir juízos de valor mais ou menos reprovadores.

92 As repercussões *à la longue* tocarão filósofos como Voltaire ou Rousseau, nos quais a temática da tolerância e do anti-dogmatismo serão fundamentais.

CASSIRER, Ernst, *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

CASTRO, Sílvio, "O Brasil como lugar e universo mitico na pesquisa humanistico-renascentista entre os séculos XVI e XVII" in *Contributi sulla genesi della idea di Brasile*, Padova, Università di Padova, 1985.

CASTRO, Sílvio, "Gênese da Ideia de Brasil " in *A literatura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1986.

DENIS, Jacques-François, *Scetiques ou libertins de la premiére moitié du XVII siécle*, Caen, 1884.

DIAS, J. S. da Silva, *Os descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Lisboa, Presença, 1982.

DIAS, J. S. da Silva, *Camões no Portugal de quinhentos*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1981.

GARIN, Eugenio, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti cultural dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1976.

HOBBES, Thomas, *Levitano*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

LACHÉVRE, Frédéric, *Le Libertinage au XVII siécle*, Paris, 1909-1928.

LANDUCCI, Sergio, *I filosofi e i selvaggi 1580-1780*, Bari, Editori Laterza, 1972.

LÉRY, Jean, *Viagem à terra do Brasil*, S. Paulo, Ed. da Universidadede S. Paulo, 1980.

MARGARIDO, Alfredo, "La vision de l'autre (africain et indien d'Amerique) dans la Renaissance portugaise" in *L'Humanisme portugais et l'Europe*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, Géneve, Barrillot, 1749.

MORUS, Tomás, *A Utopia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1978.

PICCHIO, L. Stegagno, "A imagem no espelho: Franceses Ajurujubás e portugueses - Perós no Brasil colonial" in *Les rapports culturels et litteraires entre le Portugal et la France*, Paris, Centre Culturel Portugais, 1983.

STADEN, Hans, *Duas viagens ao Brasil*, S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1974.

THÉVET, André, *As singularidades da França Antartica*, S. Paulo, Editora da Universidade, 1978.

O SÍNDROMA DE JOB

GRAÇA SILVA DIAS

1. Neste rescaldo das comemorações dos 200 anos da Revolução Francesa, parece-me pertinente evocar figuras – ou melhor, protagonistas – que, no Portugal da segunda metade de Setecentos, marcavam a cultura de um país em renovação[1].

Os temas e problemas que certas personalidades levantam, não cabem no escasso tempo de uma comunicação.

Um ou outro se destacará, no entanto, com relevo para aquilo que se me afigura, senão de uma originalidade criativa, pelo menos em termos de abertura a um mundo em devir.

2. E, já agora, uma outra efeméride quero evocar: a reedição das *Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal – 1778-1779 (Sketches of Society and manners in Portugal)* [2]. E evoco-a porque o seu autor, Arthur William Costigan, ou Diogo (James) Ferrier, foi comandante do regimento de Artilharia do Porto, aquartelado em Valença do Minho. E nessa praça, e nessa época, prestavam serviço, como oficiais superiores ou subalternos, ou simples soldados, indivíduos que a Inquisição deteve ou perseguiu, em 1777-78.

---

1 No Colóquio sobre a Revolução Francesa em Portugal, realizado na Faculdade de Letras do Porto, em Novembro de 1989, apresentei uma comunicação intitulada "Vésperas da Revolução Francesa em Portugal". Nela abordei, com maior desenvolvimento, o percurso dos intelectuais inconformistas, na época josefina, e mesmo nos últimos anos do reinado de D. João V.

2 Lisboa, Lisóptima Edições, 1989, 2 Vols.

Referimo-nos a José Anastácio da Cunha, a Miguel de Kinselach, a Aleixo Vache, a João Manuel de Abreu, a João Paulo Bezerra Seixas, a Henrique Leitão de Sousa, a José Madeira Monteiro, a José Leandro Milliani da Cruz, a José António Ramos, e tantos mais[3].

Se faço incidir as luzes da ribalta sobre Diogo Ferrier é porque foi na sua biblioteca particular que matou a sede cultural essa pleiade de jovens, ainda não de todo despertos, mas já alertados para a revelação. Como o anjo de Paul Klee, que Walter Benjamim tão bem visionou, eles também tinham o rosto virado para o passado, mas um vento irresistível empurrava-os para a frente. São os batedores do mundo novo. Diogo Ferrier, insistimos, facultando-lhes o acesso aos seus livros, permite-lhes a integração na cultura europeia. E a ruptura cultural, já o temos dito, precede sempre a ruptura política.

3. Temos aqui as premissas de uma reflexão que me parece de considerar. E parece-me, sobretudo, porque a leitura dos processos na Inquisição (que transcrevi e anotei) dos indivíduos atrás citados me alertaram para um tópico comum a vários depoimentos. Mais: para uma tecla batida e rebatida pelos próprios interrogadores. Referimo-nos ao tema bíblico de Job.

O Livro de Job aborda frontalmente problemas para os quais a sabedoria tradicional não oferecia senão respostas parciais ou insuficientes – o mistério do mal e do sofrimento, o encontro com Deus, o fracasso de todo o empreendimento humano, a relação da fidelidade do Homem com a justiça, o sentido da própria vida integrada na perspectiva da morte.

O Livro de Job é atribuído a Moisés, que o teria escrito quando se achava entre os medianistas, cerca de 1520 A.C.. Mas a narrativa baseia-se num conto popular, nascido fora de Israel e cedo aí aclimatado. O motivo – o justo sofrendo – era já glosado há dois mil anos, no Próximo Oriente. Job, na versão bíblica, assume-se como porta-voz do sofrimento dos inocentes. Às teses tradicionais da retribuição infalível dos justos, com a recompensa, e dos pecadores, como castigo, Job opõe um desmentido baseado nas suas prova-

3 A maior parte destes processos inquisitoriais foram por mim transcritos e são de iminente publicação.

ções. A bondade, a sabedoria, a santidade divina, são assim postas em causa[4].

A Igreja com a sua tese do sofrimento purificador (aliás presente no discurso de Elihu, um dos visitantes do justo/vítima) abafa, durante séculos, o escândalo dos fiéis. Mas também na "cidade de Deus", as perplexidades, as dúvidas, o mau estar impregnavam os espíritos mais ousados. Os livre-pensadores dos séculos XVI e XVII, quer se chamem libertinos ou pré-deistas, afastam-se, mais ou menos radicalmente, da leitura eclesial da Bíblia. Mas é em Setecentos, mormente na 2ª metade, que os deístas põem em causa a exegese bíblica "oficial"[5].

4. Falar do deísmo em Portugal, é falar do círculo de Valença. No Portugal pombalino, Valença (como aliás Almeida e Elvas) foi povoada por oficiais estrangeiros (de Inglaterra, da Alemanha, dos Países Baixos, um pouco de toda a Europa) que, a pedido do Marquês de Pombal – alertado pelas carências estratégicas militares portuguesas – vieram ocupar pontos nevrálgicos nas nosass fronteiras. Era a reestruturação do Exército, já nacional mas com o contributo internacional. Lippe, ao recrutar esse corpo auxiliar e formativo de uma oficialidade de elite, visada só, a pedido de Sebastião José, fortalecer o país periférico sim, mas importante estrategicamente como bastião contras as apetências espanholas. Porém, com esses mercenários (palavra que ainda não tinha uma conotação pejorativa, antes de atributo de solidariedade), não veio só a táctica e a estratégia do militarismo de ponta.

Os oficiais, ou apenas soldados, que se estabeleceram entre nós eram portadores de experiências e de ideias, de culturas e vivências de muitas e variadas gentes. A Europa invadiu-nos então, e em força, no sentido cultural

4 Cfr. Graça Silva Dias, *Ruptura Cultural e ruptura política nas origens do Liberalismo,* separata da comunicação ao Colóquio organizado pelo Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa sobre "O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XIX", Lisboa, 1981.

5 Ver Graça Silva Dias, *O Pré-deísmo — Esboço de uma interpretação,* in "Cultura — História e Filosofia", Vol. II, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1983. Na minha dissertação, apresentada a provas de acesso a Investigadora Auxiliar do INIC, em Junho de 1989, intitulada *Do Deísmo ao Teísmo — José Anastácio da Cunha e o seu círculo* (a seguir para o prelo, brevemente), este aspecto, a crítica bíblica, está amplamente analisado e documentado.

do termo.

Desta oficialidade vinda com Lippe, ou indicada pelo General-Príncipe, destaca-se Diogo Ferrier. Culto, num sentido muito lato, pois os seus interesses e conhecimentos abrangiam áreas muito vastas – das ciências matemáticas e de engenharia militar, às literaturas europeias, à história, à filosofia, às línguas clássicas – impõe-se no meio castrense. Além disso, era dotado de um espírito lúcido e crítico (por vezes, inconoclasta), tornando-se o motor de uma aculturação acelerada dos seus camaradas e subordinados[6]. E assim, a praça-forte do Minho tornou-se, a partir de 1760, num núcleo disseminador das ideias progressistas que abriram brecha (irreparável, ousamos dizer) nas muralhas do mundo imobilista português que nos separava do mundo em movimento do resto da Europa.

Voltaire e Rousseau, Hobbes ou Hume – além de Rabelais, Montaigne e Montesquieu, sem falar de Marmontel, Sterne, Pope – não eram, em absoluto, desconhecidos em Portugal. Em círculos fechados, em sociedades eruditas, em algumas, poucas, gazetas[7]. Lidos, a medo comentados, logo silenciados.

O grupo de Valença teve o mérito de, ao formar uma oficialidade de escol, a preparar para a vida universitária em Coimbra, ou para a frequência do Colégio dos Nobres ou da Academia Real da Marinha, ou até para ir enrique-

6 Para uma visão mais completa da personalidade de Ferrier, ver: as cartas a José Anastácio da Cunha, apensas ao processo deste último, da autoria do brigadeiro; os já referidos *Sketches* que, embora sob forma ficcional, revelam o fundo de uma mentalidade. O testemunho do major Frazer, publicado num jornal inglês, não especificado, e divulgado por Inocêncio Francisco da Silva, no prefácio às *Composições poéticas do Dr. José Anastácio da Cunha* (Lisboa, Tip. Carvalhense, 1839) e por Teófilo Braga, em *Os Árcades* (pp. 330-32) também é digno de nota. Registem-se também os comentários, aliás tendenciosos, de Louise de Valleré, nas *Anedoctes sur la vie du lieutenant-général De Valleré*. Finalmente, uma achega importante, embora reservas se imponham por ser redigida pelo próprio brigadeiro, consiste na *Recompilação de factos acontecidos a respeito do Brigadeiro Diogo Ferrier, e alguns officiaes dos Regimentos que tem formado neste Reyno*. Este último documento, note-se, será por mim integrado num estudo a sair em breve.

7 Dê-se destaque à *Gazeta Literária*, de João Bernardo de Lima (Porto, 1761-1762), de curta duração, mas de impacto grande. Teve subscritores do melhor que a inteligentzia portuguesa, e até estrangeira aqui sediada, continha.

cer o corpo docente do Colégio de S. Lucas, da Casa Pia de Lisboa.[8] Em todos estes estabelecimentos de ensino, surgem, em lugar de destaque, os nomes dos militares de Valença, quase todos processados pela Inquisição, em 1777/78.

5. Recapitulando: o empréstimo de livros, facultado pelo brigadeiro Ferrier, desencadeou um intercâmbio cultural que foi cimentado em comentários, discussões, confrontos. Até na casa, respeitável mas acolhedora, do Governador da Praça, Sebastião Pinto Rubim, se levantavam questões melindrosas – como a venialidade da infracção ao preceito da castidade, se os protagonistas fossem solteiros – ou uma interpretação menos ortodoxa sobre pontos bíblicos.

Foi nessa atmosfera privilegiada que evoluíu José Anastácio da Cunha, durante perto de uma década. Todavia, ele estava já preparado (terreno adubado, digamos) pela sua aprendizagem de 6/7 anos na Casa das Necessidades, dos esclarecidos padres do Oratório. Mas o desabrochar da sua personalidade, quer na faceta científica, quer na literária, processou-se nessa estufa cultural que foi Valença do Minho, nos anos 60/70 do séc. XVIII.

A França e a Inglaterra, geradoras das "maravilhosas invenções" do Século das Luzes (e do que o precede), atiraram o nosso poeta-matemático para um balbucio do "sapere aude" de Kant. O lema do Filósofo era pôr em acção a liberdade própria do espírito, para que novas descobertas e novos conhecimentos fossem acrescentados ao legado recebido dos Antigos.

O grupo de Valença está nessa esteira. Ainda não se constituíu como um movimento, senão como tendência.

6. Das leituras que registámos (com base nas declarações de perto de uma dúzia de réus ou testemunhas), destacam-se as obras de Voltaire – *L'Évangile du jour, o Dictionnaire Philosophique, L'Homme aux quarante*

8 Nos processos individuais e nos Livros Mestres do Arquivo Histórico Militar encontram-se documentos que permitem acompanhar a carreira destes notáveis oficiais.

ecús, Le dîner du conte de Boulainvilliers.[9] Nelas está patente o cepticismo e o anti-clericalismo voltaireanos que muito devem ter marcado os seus assíduos leitores. E Job, explicíta ou implicitamente, aparece como tópico preferencial, por vezes como "leit-motiv" obsidiante.

No artigo *Job, do Dictionnaire Philosophique,* Voltaire apresenta-o como um "bon homme", como "mon ami Job", considerando-o um dos mais antigos e curiosos originais mencionados pelos livros. O tom é manifestamente irónico, de uma troça apenas velada.

Ora os nossos processados, com relevo para José Madeira Monteiro e José António Ramos, glosam as deixas subscritas pelo mestre. Para eles, Job era o *bugre*[10] por excelência. Porquê? Porque era o homem que sem culpa formada sofria o castigo divino. Numa palavra era o pobre idiota que, sem protestar, pagava um preço indevido. Os homens de Setecentos estão pois a repudiar a lição eclesial, que, como se disse, apresentava Job como o sofredor exemplar, aquele a quem a dor sublima. Se, por vezes, geme é – di-lo a ortodoxia cristã – não por revolta mas para alertar Deus, na esperança que o diálogo se restabeleça.

7. Os deístas, seguindo Voltaire, seguindo Alexandre Pope, clamam contra o Deus vingador. O primeiro, no seu *Poema da Lei Natural* (Deo optimo, maximo), aliás traduzido por José Anastácio da Cunha, estranha que o Criador "... que o ser me deu... agora extintos os meus dias, me haja de atormentar eternamente". Pope, na *Universal Prayer,* interroga-se (interroga-nos): "podem os pecados de um momento trazer o castigo de um fogo eterno?/ E ofender o Deus criador de uma natureza/Que ele próprio criou?".

Extrapolando, os deístas vêem na Igreja a perseguidora da inocência sofredora. Eles são os novos Jobs, aqueles sobre os quais recaía o látego do castigo imerecido. E, ao mesmo tempo, Job não é o seu espelho porque ele submete-se (daí a sua ridicularização), e os filósofos setecentistas negam ao

9 Segundo palavras de alguns processados, estas obras encontravam-se "franqueadas à oficialidade da guarnição". Também é referido o *Dicionário portativo* (Sic).

10 Bugre, termo hoje pouco utilizado, era empregue depreciativamente para apelidar um indivíduo sem grande discernimento. Aplicava-se, geralmente, ao selvagem do Brasil.

sofrimento essa acção redentora. Para os deístas, o cúmulo da injustiça, por outras palavras, da intolerância, exercida pelo Poder/Poderes – Estado/Igreja, é privar o indivíduo de pensar por si próprio, acusá-lo não por actos contra os ditames da fé (de que, aliás, todos ou quase todos, se reclamavam), mas por infringirem os mandamentos da Igreja – disciplinares, como se sabe.

Essa infracção, subterrânea desde Quinhentos[11], vem ao de cima por obra e graça dos "oficiais de fortuna". O Síndroma de Job, na sua contradição de adesão/repúdio, é motor de uma ruptura que, passando pelo patamar do inconformismo cultural, vai conduzir à ruptura política.

8. Não há sincronias na História. Os homens de Valença são realmente pais da "herança tricolor": eles geram os homens das vésperas e dos dias seguintes da Revolução Francesa. Os das vésperas, João Manuel de Abreu, João Paulo Bezerra Seixas, abade Correia da Serra, Filinto Elísio, D. Rodrigo de Sousa Coutinho, apenas apontarão a ponte estreita e insegura que leva aos grandes cortes epistemológicos. Os dias seguintes consubstanciam-se nos conspiradores de 1817, de que Gomes Freire de Andrade é a bandeira; e na ascenção, tão breve, ao poder dos homens de 1820.

Mas aqui e agora – em Valença, em Coimbra, em Lisboa, nos anos 60 e no biénio 77/78, deparamos apenas com pais que não sabem o que geram. São vítimas, como Job, de um Poder que não compreendem. Mas, diferentemente dele, clamam contra o Poder. Inconformistas em matéria cultural, eram ainda homens das Luzes, não ainda homens do dealbar de um século XIX em gestação. Mas repetimos, os seus discípulos – referimo-nos, especialmente, a António Joaquim Rodrigues, Manuel Pedro de Melo e Luis António de Melo – pagaram já com o exílio ou a deportação, com a prisão ou o silenciamento posições francamente liberais.

O grupo de Valença ficou devedor a esses oficiais estrangeiros, portadores da Boa Nova: o Tolerantismo. O Síndroma de Job é apenas a

11 Os próprios Inquisidores, numa das sessões do julgamento de José Anastácio da Cunha, referem que "o libertinismo, o deísmo, o tolerantismo e o indiferentismo abriu [sic] porta neste reino à novidade destas seitas que, desde o princípio do século de Quinhentos tem grassado por outros países da Europa, e agora chegaram as suas heresias a corromper a mocidade em Portugal..."

pequena luz verde que lhes permitiu avançar para esse mundo ainda vago. O círculo de Valença é ainda dos homens de receio/anseio. Mas o sentido da Tolerância, qual imã, começará a atraí-los.

Trataremos na próxima etapa, desse Mundus Novus.

E terminamos com as palavras admiráveis de Pierre Gassendi: "... toda a esperança de belas descobertas morre, quando se tem uma tal confiança naquilo que já se encontrou que nem sequer se crê na possibilidade de encontrar algo melhor".[12]

12 Pierre Gassendi, *Opera Omnia,* t.3.º, p. 115 (ed. de Lião, 1658 ou reimpressão anastática de Estugarda, 1964).

ENCERRAMENTO

EM DEFESA DA LÍNGUA-COMUM DO ESPAÇO LUSO-BRASILEIRO

GLADSTONE CHAVES DE MELO

Começo por lembrar que são estreitas e múltiplas as relações da língua com a cultura, até porque a língua, no entendimento saussuriano, é um fato de cultura. Além disso, ela reflete a cultura da comunidade, da sociedade, do povo, traduzindo-lhes o espírito, a maneira de ser. É também condicionante, porque permite o intercâmbio, as ininterruptas trocas de pensamentos, de invenções, de descobertas, de sentimentos, de vivências, que constituem o tecido da cultura, tomada agora a palavra em sentido sociológico.

Por fim – e esta é a minha perspectiva – a língua é um dos mais poderosos fatores de coesão e de unidade. Já o notara, em séculos pretéritos, o grande bispo de Hipona Santo Agostinho: *Linguæ unitas et similitudo firmissimum est uinculum societatis humanæ et religionis* – "A unidade e semelhança da língua constitui fortíssimo vínculo da sociedade humana e da religião".

G. Fessard, em *Pax Nostra – Examen de conscience international* (Paris, 1936, p. 193), diz que a língua "representa, na origem do grupo social, o mais poderoso fator de unidade, por ser a condição de todos os outros elementos culturais que diversificam as nações". De propósito eu trouxe à colação este autor, ensaísta, sociólogo, homem de idéias gerais, e não um linguista, para mostrar como a visão do especialista sério não deforma a realidade. Ele poderá ver melhor, por dentro, conhecendo o nexo de causa, mas não destoa das conclusões do filósofo ou do analista social.

Se consultarmos a História, a lição é a mesma: o instinto dos povos e a sagacidade ou astúcia dos políticos descobriram qua a língua é a senha da

união ou da desagregação dos grupos humanos.

* *

A tendência natural das línguas é para a diversificação. A rigor, dois nacionais do mesmo país, dois vizinhos, dois membros da mesma família não falam em tudo coincidentemente. Mais: cada um de nós fala de diversas maneiras, conforme a situação concreta. Temos um "estilo" para o amigo íntimo, outro para o mero conhecido, outro para o antipático, tal outro para as crianças, e assim por diante. As diversas regiões de um país vão forjando seu dialeto; os grupos sociais fechados vão construindo sua gíria.

Mas, em sentido contrário, atuam (ou devem atuar) forças centrípetas, extralinguísticas, precisamente *culturais*, que repõem ou estabelecem e mantêm a unidade.

Daí a existência de uma *língua-comum*, traço-de-união entre os diversos falares e os infinitos falantes, ponto-de-encontro, instrumento aceito de intercomunicação, selo de unidade, sinal de pertinência à mesma grande comunidade idiomática. Esta modalidade de língua todas as nações civilizadas a possuem, por escolha de entre as variantes locais, escolha de uma, que por fim a todos se impõe.

Quase sempre a eleita é a maneira de falar da corte, da capital, mas às vezes recai a eleição numa que já dera provas de si pela excelência dos escritores que nela se expressaram. Tal é, por exemplo, o caso da Itália, que tomou por língua-comum o florentino, principalmente por causa da força e prestígio de Dante e Petrarca.

Aliás, descabido não seria recordar que o filósofo da História H. Schneider faz do que ele chama "poesia clássica" padrão comparativo de cultuars diferentes. Em todas estas (que atingiram certo grau) ocorreria um momento característico e definidor, manifestado na tal *poesia clássica*, "que personifica o carácter próprio da nacionalidade, para a consciência do povo e dos seus vizinhos". Baseado nisto, vê o ponto de referência para a Itália em 1265, com Dante; para a Espanha, em 1398, com Santillana; para a Inglaterra, em 1564, com Shakespeare; para França, em 1606, com Corneille; para a Alemanha, em 1749, com Goethe; para a Rússia, em 1817, com Tolstoi; para a Grécia, em 525 a.C., com Ésquilo; para Roma, em 254 a.C., com

Plauto. (Cf. *Filosofia de la Historia*, trad. esp., Barcelona, 1931, p. 323-325).

Todos os que pensam estão, pois, de acordo em que os grupos humanos buscam apoio na língua para seu natural desejo de unidade e coesão. E que, portanto, a constituição e a presença de uma língua-comum é fato natural, desejado, necessário.

Tornando a uma referência anterior – lição da História – mencionemos alguns exemplos eloquentes, num sentido e noutro, isto é, de estabelecimento de uma forma linguística ideal para esteio da suspirada unidade, e da utilização de um idioma local para marcar recusa à absorção federal ou absoluta.

Quando a Grécia deixou de ser um conjunto de cidades autônomas e se tornou Império, premente se fez a instauração de uma *koinè diálektos* (que significa precisamente "língua comum"), para servir de base e cimento à nova realidade política. E para tal foi escolhido o falar de Atenas, pela imensa importância cultural que ela teve no mundo grego, com seus poetas, historiadores e filósofos, alguns primorosos estilistas, como Platão e Aristóteles. Essa *coinè* (palavra hoje utilizada, ao mesmo fim, com termo técnico em Linguística) foi instrumento de comunicação dos gregos desde o século IV a.C. até o século IX de nossa era.

O latim, originariamente língua de Roma, estendeu-se a toda a Península e depois a todo o mundo conquistado pelas legiões e submetido à Urbe, excluída a área em que dominava o grego, vencido pelas armas, porém vencedor pelo espírito, conforme proclamou Horácio. Com isso, todos os povos romanizados vieram a falar latim e acabaram por esquecer o idioma dos antepassados. Lá se foram o sabino, o etrusco, o úmbrio, o osco, e os diversos dialetos celtas, das Gálias ou da Hispânia, ou os falares púnicos do Norte da África.

O que nós hoje chamamos *francês* é a língua da burguesia parisiense, fixada no século XVII. O *espanhol* é o idioma de Castela Velha, que se estendeu para o sul, para noroeste e para leste. Na Itália havia e ainda há muitos falares locais, alguns deles verdadeiras línguas, perfeitamente caracterizadas, embora o povo os considere *dialetti*. Um piemontês não entende um romanholo, menos ainda um napolitano. A menos que um e outro usem o florentino, língua-comum, que, por isso mesmo, é chamado italiano. Também muito dividida era e é a Alemanha, que adotou para instrumento de intercomunicação e signo de unidade a língua de Lutero,

baseada na da Chancelaria da Saxônia.

O *russo* é a língua de Moscou, que, a partir de Pedro o Grande, foi ganhando terreno ao eslavônio, até então língua geral do país. O *inglês* se formou ao norte de Londres, onde a influência dinamarquesa simplificou extraordinariamente o sistema gramatical, germânico, da feição anterior. Por outro lado, os normandos encheram de francesismos o idioma da Corte, de modo que, por fim, a língua culta da Inglaterra veio a ser esse misto que aí está: um germânico dificilmente identificável, quase sem morfologia, com mais de quarenta por cento de palavras latinas, e com duas feições desencontradas e inconciliáveis, a falada e a escrita.

O caso do Brasil é mais simples e mais rico. Antes do descobrimento, os índios falavam centenas de línguas e dialetos, muito diferentes umas das outras, já que nem da mesma família eram. No litoral, do Rio Grande do Sul à foz do Amazonas, é que se falavam variantes de uma mesma língua, o *tupi*, logo gramaticalizado e unificado pelos missionários jesuítas. Pelo interior era a Babel: cada tribo tinha seu idioma.

Iniciada a colonização, em 1532, começa o português, língua transplantada, a estabelecer-se nos primeiros aglomerados urbanos, nas feitorias e dos adensamentos rurais, de criação de gado e de cultivo da cana de açúcar. Nessa altura os lusitanos já tinham uma *coiné*. A fala do Sul, do eixo Coimbra-Lisboa, já se desgarrara da feição anterior, galego-portuguesa, e se fixara em forma escrita a partir de Fernão Lopes. Pouco depois surgia o grande modelador da língua, Camões, que lhe deu fisionomia definitiva. Mas a feição popular era vária, porque desde o princípio foram para a nova terra emigrantes ou administradores oriundos de lugares diversos, com predomínio do Norte, exatamente onde havia mais dialetação.

Temos elementos para supor que a língua falada dos primeiros colonizadores seria, fundamentalmente, o português arcaico final, do tipo documentado nos escritores do século XV. Quero dizer, a língua medieval, mas já com crase dos hiatos homogêneos, já sem vogais nasais pretônicas, já sem /d/ intervocálico na segunda pessoa do plural dos verbos. Só assim se explica a presença de muitos arcaísmos na linguagem brasileira, tais como *fremoso*, *avaluar*, *sumana*, *Bertolameu*, *inzemplo*, *cresçudo*, *menhã*, *ũa*, *lũa*, *farta*, *vizto*, *assistir* (morar, habitar), *salvar*, (saudar), "vi ele", "foi na missa", "chegou em casa", "nem não sei", e tantos outros.

Sobre esse fundo de português arcaico trabalharam índios e negros, estes mais do que aqueles, no sentido de simplificar o mecanismo gramatical da língua. Assim se terão originado diversos falares crioulos, dos quais o obsolescente "dialeto caipira" será um resíduo unificado.

Existe ainda um terceiro elemento caracterizador da nossa fala popular interiorana: é o sincretismo de dialetos portugueses. Como o povoamento do Brasil, por parte de Portugal, não obedeceu a uma política sistemática, para cada lugar, para cada núcleo vieram colonos de vária procedência.

Por isso, até hoje encontramos em áreas de Minas Gerais ou de Pernambuco, conviventes, formas do Alto e do Baixo Minho, transmontanas, beiroas, estremenhas, açorianas, com variantes aldeãs.

Por outro lado, a modalidade culta foi praticada desde os primórdios. As notícias escritas da terra e da gente afinam com as congêneres portuguesas, constitutivas daquilo a que Fidelino de Figueiredo chamou "ciclo dos descobrimentos" na literatura portuguesa. A *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, publicada em 1601, é literalmente camoniana. Muitos dos sermões do Padre Antônio Vieira, modelos de estreme vernaculidade, foram pregados na Bahia e alguns no Maranhão. Em Salvador instituiu o grande jesuíta escola de parenética, de onde saíram um Antônio de Sá ou um Eusébio de Matos, também eles praticantes de boa língua.

A torrencial literatura acadêmica, a *Musa do Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira, o *Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira (o livro mais lido no período colonial), tudo se pauta pelos cânones lusitanos.

Quanto aos poetas do chamado "grupo mineiro", escusado é lembrar que escreveram com requinte, sobretudo Cláudio Manuel da Costa, escolhido, junto com poucos outros, para modelo e exemplo pelos organizadores do famoso *Dicionário da Academia de Ciências*, interrompido no fim da letra A.

Os primeiros românticos puseram o maior empenho no desempenho da língua, em mostrar que conheciam muito bem o idioma, seus muitos giros e sua riqueza vocabular. É o caso de Porto-Alegre, de Magalhães, de Alencar, sobretudo de Gonçalves Dias.

Estes dois últimos empregaram muitas palavras tupis, mas construíram a frase segundo a melhor lição clássica.

Rigorosos, até o excesso, foram os parnasianos; e Machado de Assis é, inegavelmente, o mais perfeito prosador da língua portuguesa contemporânea,

levando, a este respeito, clara vantagem sobre seu coevo lusitano Eça de Queirós.

Coelho Neto e Rui Barbosa tanto pentearam e engalanaram seu estilo, que foram as vítimas prediletas da fúria iconoclasta dos modernistas da primeira hora, 1922.

E hoje, vivos ou há pouco falecidos, ainda existem alguns que fazem questão de escrever segundo os melhores padrões, compreendendo, como compreendem, que escrever corretamente é dever de homem culto e que escrever bem é preceito para o artista da palavra.

Temos, pois, uma ininterrupta tradição de vernaculidade, que transbordou para a línguagem coloquial tensa, para a distensa e até, remotamente, à popular.

* *

O *sermo uulgaris* brasileiro ostenta impressionante unidade, talvez sem equivalente no mundo. A rigor, só temos dois dialetos: um em diluição, o caipira, e outro tênue, o nordestino. Compare-se isto com Portugal, cem vezes menor do que o Brasil: além de vários dialetos, conhece outra língua românica, o mirandês, também ele modificado em guadramilês, sendinês e rionorês.

A redução de flexões a que acima aludimos não representa uma evolução, mas um *desvio*: à medida que ascende na escala social, passa o falante a usar as desinências. E os fenômenos de ultracorreção, como *melhas* (por *meias*), *bangalores* (por *bangalôs*), *peses*, em vez de *pés*, revelam inquestionavelmente essa consciência linguística de afastamento do padrão.

Note-se ainda que, *grosso modo*, a pronúncia brasileira está mais próxima da antiga, a do século XVI, por exemplo, do que a atual de Portugal. O escurecimento dos /ee/ e /oo/ pretônicos deu-se, parece, na segunda metade do século XVIII e não ocorreu no Brasil. Os contemporâneos de Camões pronunciavam como ele e como nós: *setenta, Alemanha, favorece, merecer, liberal, desejava, e não s'tenta, Al'manha, favurece, m'r'cer, lib'ral, d'java.*

* *

Temos visto a importância da língua como fato e como vínculo de cultura. Lembramos que qualquer comunidade, desde que atinja certo grau de apuração, busca uma forma linguística ideal, uma *coiné* que possa servir a todos de instrumento de comunicação, por cima das variantes regionais e grupais, e que funciona também como base do tratamento estético na poesia. Isto é um fato *natural*, ou seja, decorrente da vida normal das sociedades. Querer o contrário ou é utopia ou é petição de princípio, porque se ficaria hesitando entre este e aquele dialeto, esta ou aquela gíria...; ou teríamos uma linguagem artificial, pessoal, sem condições de aceitação.

Nos primeiros tempos do Brasil se falava mais tupi, até porque o número de brancos era muito inferior. Depois vieram os africanos, cuja maior parte falava idiomas nativos (alguns, chamados *ladinos*, tinham umas tinturas de português). Assim, os da terra e descendentes e a escravaria se expressavam em seus dialetos, e aos poucos iam aprendendo a língua do colonizador. Mas, é claro, imprimiam nela as marcas dos seus hábitos articulatórios, simplificavam-lhe a morfologia e decalcavam na sintaxe nova alguns dos seus giros próprios.

Não obstante, o português ia fazendo lentos progressos, não só pela influência ponderosa da classe senhorial mas também pelo crescente número de reinóis que emigravam para ficar. Avolumou-se consideravelmente a onda no século XVIII, com a descoberta das riquezas minerais. Estima-se que então desembarcaram no Brasil 800.000 portugueses. E estes passaram a ser mestres naturais e involuntários da boa língua.

Já se tem dito que até esse século XVIII no Brasil se falava mais tupi que português. A afirmação, porém, carece de prova, bem difícil de fazer. Naturalmente a situação variava de lugar para lugar: nos aldeamentos de índios ou nas concentrações de africanos não imperaria o português; mas nos centros urbanos praticamente só se falava a língua românica.

Vale a pena transcrever um depoimento do Padre Antônio Vieira, relativo ao século XVII, sem que se lhe possa precisar a data, porque está num sermão escrito muito depois de pronunciado:

> Sobretudo o testifica o mesmo uso, de que nos lembramos os velhos, em que a nativa língua portuguesa não era mais geral entre nós que a brasílica. Isto é o que alcancei, mas não é isto

> que vejo hoje não sei se com maior sentimento, ou maior admiração. (*Sermões*, VIII, 1690, p. 520)

Desde os começos do século XIX se multiplicam os testemunhos de uso do português, um pouco por toda a parte, inclusive em grupamentos indígenas. É o informe de Saint-Hilaire, por exemplo, em 1821, quando ele compara a situação da aldeia de São Pedro dos Índios em 1789 com a dos seus dias, em que somente índios idosos falavam seu idioma, e ainda assim envergonhados. Acrescenta que só davam trela à língua nativa estimulados pela cachaça.

Oliveira Lima inclui entre os benefícios trazidos por D. João VI o desenvolvimento urbano. Aumentada a população das cidades, passaram elas a ser focos de cultura e centros de irradiação da língua portuguesa mais bem praticada. Ninguém ignora, aliás, que as sociedades são constituídas de camadas em pirâmide, de tal arte que a camada inferior tende a imitar a superior. Tendências de imitação e seleção, como ensina Sorokin. Por isso, foi crescente e importantíssima a actuação linguística exercida pelas cidades sobre as vilas, aldeias e até sobre as zonas rurais limítrofes.

Assim, a partir das primeiras feitorias da costa, a partir dos primeiros núcleos urbanos, o português foi conquistando terreno. Subiu a serra, atravessou-a, foi-se alargando pelo vasto interior. E o resultado final se patenteia aos nossos olhos, melhor, aos nossos ouvidos: do Roraima ao Chuí, da Ponta de Seixas à Serra da Contamana se fala e se entende a língua portuguesa, vocálica, melodiosa, musical, como no-la trouxeram os descobridores.

* *

Barbosa Lima Sobrinho, homem de ideias gerais, escreveu um livro cheio de sabedoria e sensatez, muito melhor do que o de certos "especialistas" deformados por preconceitos – *A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil* (Livraria José Olímpio Editora, Rio de Janeiro, 1958).

Achamos então cabível trazer para aqui uns trechos do final desse trabalho:

> Eu não me atreveria a enfrentar, sem um glossário, esses livros de literatura regional e não posso compreender que me pertença um idioma, cuja literatura e cuja compreensão dependa do uso de vocabulários especiais. (p. 198)

E mais adiante:

> A conclusão, pois, a que não podemos fugir é a de que, se temos o privilégio, apesar da vastidão de nosso território e da variedade de fatores que concorrem para a diversificação de nossos falares, de nos entendermos facilmente de extremo a extremo do Brasil, devemo-lo a essa língua portuguesa, que foi, desde a fase colonial, uma das forças decisivas da unidade do país. Ela é que nos prendeu através dos séculos da formação; ela é que assiste ao nosso desenvolvimento e à nossa expansão. (...) Permitiu que se sentissem como um só povo as gentes esparsas no litoral imenso, do Extremo Norte às fronteiras do Sul, constituindo-se em fator de repulsa à colonização holandesa, que ameaçara dividir o país em diversas regiões inajustáveis. (p. 200).

Nunca nenhum separatismo vingou no Brasil. E não há dúvida de que esse feliz resultado se deveu à língua. Não só a ela, mas *também* a ela, traço-de-união, senha de nacionalidade, ponto de encontro das almas e dos corações.

Por isso, tarefa patriótica será sempre defender e ilustrar a nossa língua comum, a nossa *coiné*; ensiná-la, aprendê-la, praticá-la com amor e carinho. E, em contrário, empresa impatriótica, diluidora, segregacionista, desintegradora, pregar o desleixo, o espontaneísmo, o populismo linguístico.

* *

A história e a situação atual da língua portuguesa nos países africanos têm estreitas analogias com o Brasil: transplantação, diferenciação, reunificação. Maiores semelhanças se observam em Angola, onde, aliás, a feição popular se aproxima bastante do nosso dialeto caipira.

Em todo o caso, a pronúncia angolana é fundamentalmente a portuguesa de hoje, o que não ocorre no Brasil, que conservou, nas grandes linhas, o aspecto fonético metropolitano dos séculos XVI e XVII, como demonstrei há mais de quarenta anos, em *A Língua no Brasil*, tese agora aceita por quase todos.

Em Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe se formaram dialetos crioulos, muito próximos uns dos outros e sensivelmente afastados do tronco, de tal arte que considero o caboverdiano de barlavento nova língua, a talvez primeira saída das românicas. Mas isto não impede que os ilhéus sejam, digamos, bilingues, porque falam perfeitamente o português.

Tenho informações de que a nossa língua começa a correr perigo em Moçambique, por causa do inglês sul-africano, que estaria sendo, como estimada alternativa, aceito e usado pela "classe dominante" de lá. Não padece dúvida, porém, que a feição românica formada no Noroeste da Península Ibérica é hoje a língua do "mundo que o português criou".

* *

Todos sentem, ou pressentem, que vivemos neste fim de século uma gravíssima crise de valores, que se estende por toda a área da cultura. E a língua não poderia escapar, como de fato não tem escapado. Um pouco por toda a parte se nota uma crescente desestima pela correção e pureza da norma culta, de maneira que se multiplicam os desvios e se insinuam modismos, giros, expressões e palavras destoantes da tradição e da deriva (*drift*).

Não se trata, ressalvemos, de inovações e criatividade, que estas fazem parte da chamada *vida* das línguas; trata-se, ao contrário, de aberrações, de abastardamento, de perda de distinções, de abusiva (e às vezes sistemática) utilização de *mots passepartout*, de termos omnibus.

No Brasil se vai dando isto, aflitivamente, como o verbo *colocar* que desterrou *pôr* e invadiu o campo de outros, como *dizer*, *perguntar*, *objetar*, *contestar*, *afirmar*, *equacionar*. Na linguagem dos jornais, as pessoas "colocam" em dia as suas contas, uma empresa "coloca" à venda seus carros, o governo "coloca" em disponibilidade funcionários ociosos ou supérfluos, e até li que, no Pantanal Matogrossense, uma jacaré-fêmea "colocou" um ovo.

Também em Portugal se insinuam e se generalizam distorções desse

tipo, sem falar na pronúncia de Lisboa (nomeadamente na televisão), que vai transformando "a nossa português casta linguagem", sonora e vocálica, num idioma consonântico e que, mercê de haplologias sintáticas infinitas, vai banindo a preposição *de* nos sintagmas duais, *u.g.* "Cai G'ral D'pósitos" (Caixa Geral de Depósitos).

Gostaria que daqui, deste Congresso, partisse um apelo a professores, jornalistas, oradores e escritores em geral, para que voltem a cultivar a vernaculidade, a boa e apurada norma.

É ela o traço-de-união dos luso-falantes, que já se aproximam dos duzentos milhões. É o patrimônio espiritual de sete povos, diferentes na história e na feição, mas solidários e irmanados, precisamente pelo idioma.

Gostaria que todos os lusitanistas, devotos de Camões, cumprissem o voto exarado no segundo terceto deste poema do pernambucano Manuel Bandeira:

A Camões

Quando n'alma pesar de tua raça
A névoa da apagada e vil tristeza,
Busque ela sempre a glória que não passa,
Em teu poema de heroísmo e de beleza.

Gênio purificado na desgraça,
Tu resumiste em ti toda a grandeza:
Poeta e soldado... Em ti brilhou sem jaça
O amor da grande pátria portuguesa.

E enquanto o fero canto ecoar na mente
Da estirpe que em perigos sublimados
Plantou a cruz em cada continente,

Não morrerá sem poetas nem soldados
A língua em que cantaste rudemente
As armas e os barões assinalados.

RELATÓRIO E CONCLUSÕES

CARLOS ASCENSO ANDRÉ

(Palavras proferidas na sessão de encerramento)

Excelentíssimo Senhor Representante do Senhor Reitor e do Senhor Presidente do Conselho Directivo

Excelentíssimo Senhor Presidente Honorário da Associação Internacional de Lusitanistas

Excelentíssimo Senhor Vice-Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas

Excelentíssimo Senhor Coordenador do 3º Congresso

Prezados colegas, membros da Associação Internacional de Lusitanistas

Caros amigos, docentes e alunos da Faculdade de Letras de Coimbra

Chega ao fim o 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas.

Inaugurado sob o signo multifacetado da literatura portuguesa e de uma das suas mais diversificadas e multímodas expressões – a heteronímia –, encerra-se com os olhos postos em outra importante realidade que nos congregou aqui – a língua portuguesa.

E encerra-se com chave de ouro: o saber e autoridade do mestre que é o Professor Doutor Gladstone Chaves de Melo acabam de evidenciar a grandeza

e coesão do espaço linguístico que está na raiz da cultura que estudamos. Mais ainda: ficou sobejamente demonstrada a grandeza do papel que nos cabe, a nós e à nossa Associação.

Não se ficou por aqui a atenção dedicada à língua portuguesa neste Congresso: a sua história e a história da ciência que a estuda foram enriquecidas com múltiplos contributos: da transição dos casos para a sintaxe actual ao nascimento do artigo, da formação de palavras à busca de explicação para criações semânticas originais, dos fenómenos de bilinguismo entre emigrantes até à dispersão dialectal por um espaço linguístico diversificado, de tudo isso se compuseram as nossas reflexões.

A vontade incessante de descobrir o passado, trouxe-nos novos dados sobre a Ordem dos Hospitalários, bem como a discussão viva e renovada polémica em torno da nacionalidade de Colombo ou da localização das Antilhas visitadas pelos navegadores de Quatrocentos.

Vasto é, porém, o universo da cultura e da literatura de expressão lusíada. Por isso nos chegou da Galiza um projecto para o ensino da nossa literatura e ainda o reverso da medalha, ou seja, a presença desse espaço linguístico e cultural no nosso país. Por isso, também, assistimos ao desvendar de novos percursos da literatura angolana e da literatura negra no Brasil, com a herança colonial que a marca, e ouvimos falar da dupla feição afro-brasileira da poesia de Jorge de Lima.

O Brasil marcou presença de vulto, ao nível dos participantes e dos temas que nos trouxeram: Machado de Assis, a sua linguagem e raízes literárias, Guimarães Rosa e os segredos do sertão, ao lado de Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Osman Lins, Oswaldo França Júnior e Lya Luft, todos eles suscitaram reflexões e debate.

Mas foi a literatura portuguesa que mereceu mais detida atenção.

A riqueza do nosso lirismo medieval, puro e materno para uns, sensual para outros, e a presença clássica na prosa de D. João I levaram-nos até aos seus primórdios.

Depois... o grande poeta: Camões lírico, a busca insistente dos textos autênticos, a visão da mulher amada, no confronto com as que outros contemporâneos amaram e cantaram, a tradição da lírica peninsular, memória poética que a seus cantos subjaz; Camões visto pelo século XIX, no teatro, na actividade tipográfica.

Percorreram-se, depois, os cronistas da expansão, narradores das viagens e feitos de além-mar.

E, a caminho de novos rumos, tentou-se, uma vez mais, perscrutar o mistério de Mariana Alcoforado e buscou-se a serenidade que transparece da natureza sentida por Garrett. Já mais perto, Eça de Queirós foi confrontado, de novo, com Flaubert, mas também com Rider Haggard e, até, Cervantes, enquanto se sublinhava o espírito contraditório de Ramalho Ortigão, oscilante entre a viagem e o desejo de regresso; vislumbrou-se o jogo da luz e sombra nesse outro *Jogo* de Régio — o *da Cabra Cega* —, visitaram-se Irene Lisboa, Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Agustina, Ondina Braga.

Fernando Pessoa marcou o final dos debates, com o seu mistério que quanto mais se desvenda mais parece adensar-se, o indeterminismo que o oculta, o romantismo de tempos idos a cuja influência se não furta. Marcas, enfim, de uma identidade que se procura e sobre a qual se interroga obsessivamente, ainda hoje, a literatura portuguesa no seu todo.

Mas este era também um Congresso onde tinha que se determinar um rumo para os próximos três anos. Através da prática do debate interno, os lusitanistas escolheram democraticamente quem deve dirigir a Associação até 1993 e definiram novas regras de funcionamento, na busca de maior operacionalidade.

De França, onde a Associação Internacional de Lusitanistas nasceu, a presidência transita para a Holanda: sinais do universalismo da cultura que estudamos, auspícios, talvez, da expansão que, enquanto lusitanistas, pretendemos.

Deu-se consagração estatutária ao título de presidente honorário. Assim, pela via dos estatutos, se faz justiça a quem, por força igualmente dos regulamentos, tem de deixar de dirigir-nos. Todo o Congresso saudou a verdadeira alma desta Associação, seu fundador e principal impulsionador ao longo de seis anos, o Professor R. A. Lawton, a partir de hoje nosso Presidente Honorário. Porque com ele trabalhei durante todo esse tempo, é lícito, julgo, que renove aqui essa saudação e em nome do Congresso agradeça ao Professor Lawton o quanto por nós fez.

Compete agora à nova Presidente, Professora Ria Lemaire, que infelizmente não pode estar aqui connosco, definir o modo como será trilhado o caminho até ao Congresso de 1993, na Alemanha, possivelmente em

Hamburgo.

O Coordenador deste Congresso, Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro, agradeceu já na sessão inaugural a quantos nos deram o seu apoio e patrocínio.

Quereria apenas, em nome do Secretariado, agradecer às alunas desta Faculdade, Ana Paula Neves e Filomena Pedroso, que, em momento difícil, por ser esta uma época de avaliação e exames, aceitaram colaborar connosco na tarefa que nos propusemos; pela sua presença simpática, generosa e eficiente, o nosso muito obrigado.

Antes de terminar, peço que me seja permitido esquecer por um minuto as funções de secretário e infringir as normas protocolares que elas impõem a esta minha intervenção. Não ficaria em paz comigo próprio se o não fizesse.

Tendo proposto em Leeds que o 3º Congresso se realizasse em Coimbra, assumi uma responsabilidade que jamais conseguiria levar a cabo sem o apoio, incondicional e experiente, desde a primeira hora, do Mestre e amigo Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro. Justo é que lhe agradeça aqui a disponibilidade que desde logo manifestou e, mais ainda, a compreensão, confiança, paciência e tolerância para com a inexperiência de quem pela primeira vez se envolvia em tais tarefas.

E também aos colegas e amigos Doutor Sebastião Tavares de Pinho e Drª Cristina Oliveira que comigo aceitaram também trilhar este percurso, em dias plenos de solidariedade que jamais poderia esquecer.

Caros amigos:

O 3º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas chega ao seu termo. Desvenda-se agora um novo caminho, aquele que virá enriquecer no intercâmbio de outras experiências o quarto congresso.

Até lá, espalhados pelos vários pontos do globo, compete-nos conservar os elos que nos ligavam e que em Coimbra fortalecemos.

Que estes dias vos tenham sido agradáveis, é desejo que suponho ser legítimo formular, ao lado do agradecimento por terdes vindo. Mais do que a organização, é a cultura portuguesa que vos fica reconhecida.

DOCUMENTOS DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTA DA ASSEMBLEIA GERAL DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

1. REUNIÃO DE 19 DE JUNHO DE 1990

Aos dezanove dias do mês de Junho de mil novecentos e noventa reuniu no Teatro Paulo Quintela da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a Assembleia Geral da Associação Internacional de Lusitanistas, sob direcção de uma Mesa designada expressamente para o efeito, nos termos do Regulamento Interno da Associação, e constituída pelos associados Professores Doutores Aníbal Pinto de Castro, como Presidente, e Maria Helena Ribeiro da Cunha e Dieter Woll, como secretários.

Abriu a sessão o Presidente da Comissão Executiva, Professor Doutor Lawton, que saudou os presentes e a Mesa.

Verificada a existência de quorum, o Presidente da Mesa leu a convocatória, elaborada nos seguintes termos:

"Convocam-se todos os membros da Associação Internacional de Lusitanistas para a Assembleia Geral ordinária, a realizar no dia 19 de Junho de 1990, às 17,30 horas, no teatro Paulo Quintela da Faculdade de Letras de Coimbra, com a seguinte Ordem de Trabalhos:

1. Ratificação de decisões da Comissão Executiva, nomeadamente no tocante à admissão de novos sócios.
2. Apreciação e votação dos relatórios do Presidente da Comissão Executiva, do Secretário-Geral e do Tesoureiro.
3. Apreciação e votação das contas referentes ao último triénio.
4. Apreciação e votação de propostas de alteração aos Estatutos.
5. Apreciação e votação de propostas de alteração ao Regulamento Interno.
6. Eleição dos corpos gerentes para o próximo triénio.
7. Posse dos corpos gerentes eleitos.

8. Marcação do 4º Congresso, nos termos regulamentares.
9. Outros assuntos suscitados pelos sócios presentes."

Iniciada a discussão do primeiro ponto da ordem de trabalhos, o Secretário da Comissão Executiva do Congresso, Carlos Ascenso André, afirmou ser extensa a lista de novos sócios, pelo que propunha a ratificação em bloco de todas as admissões aceites pela Comissão Executiva. A proposta foi aprovada por unanimidade.

O Professor Doutor Sílvio Castro propôs que fosse admitido como sócio um investigador estudante, no âmbito da designação estatutária "investigadores", proposta que foi igualmente aprovada por unanimidade.

Passou-se, de seguida, ao segundo ponto da ordem de trabalhos.

Tomou a palavra o Presidente da Comissão Executiva cessante que se referiu a três problemas: a data dos congressos, a qual tem suscitado queixas da parte de alguns interessados em neles participar; a periodicidade dos congressos que, na sua opinião, poderia ser alterada para dois anos e não três, como actualmente; a organização interna, onde se impõe que o coordenador do Congresso desempenhe também funções de Secretário-Geral. O Presidente da Mesa disse partilhar as preocupações relativas ao primeiro aspecto e sugeriu que se tomasse como norma para a escolha da data de um congresso a consulta prévia aos associados.

O Secretário-Geral, Pedro Calheiros, referiu-se à promoção do congresso na imprensa, através da divulgação de comunicados, e lamentou que os órgãos de comunicação não tenham dado a esses textos, a cuja leitura procedeu, a importância que mereciam. Sugeriu que se prosseguissem contactos no mundo da lusofonia, alargados para fora da área específica da literatura portuguesa e com inclusão dos estudiosos de literatura comparada, por exemplo.

Postos estes relatórios à votação, obtiveram-se os seguintes resultados:

- Relatório do Presidente: aprovado por unanimidade.
- Relatório do Secretário-Geral: aprovado por unanimidade.

O Secretário da Comissão Organizadora e Primeiro Vice-Presidente da Comissão Executiva, Carlos Ascenso André, abordou a situação financeira da Associação, por lhe ter sido solicitado pelo Presidente da Comissão Executiva que assumisse as funções de Tesoureiro, em virtude da demissão do titular,

André Camlong. Referiu-se aos apoios que foram concedidos ao Congresso por parte de entidades governamentais – Ministério dos Negócios Estrangeiros, Instituto Nacional de Investigação Científica, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – e privadas – Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Engenheiro António de Almeida. Mencionou os problemas relacionados com a publicação das actas do 1º Congresso, cujo custo ainda não foi pago na totalidade, e do 2º Congresso. Disse a este respeito que os dois volumes de actas (Leeds, 1987 e Coimbra, 1990) serão publicados até final do ano ou durante 1991, nas seguintes condições: actas de Leeds (1987) – preço especial para sócios; actas de Coimbra (1990) – gratuitas, se possível, para os participantes e preço especial para sócios. Finalmente, apresentou um balanço provisório da tesouraria, sujeito a correcções no final do Congresso.

Os associados Roger Bismut e Sílvia Leroy formularam sugestões no sentido de uma mais eficiente distribuição das actas de cada congresso.

Postos à votação o relatório e contas, apresentados pelo Primeiro Vice-Presidente em substituição do Tesoureiro, foram aprovados por unanimidade.

Para iniciar a discussão do quarto ponto da ordem de trabalhos, o Presidente da Mesa deu a palavra ao associado Carlos Ascenso André, a fim de justificar a sua proposta de alteração aos estatutos que apresentara oportunamente, nos termos estatutários. Aquele associado justificou as suas propostas com a experiência de seis anos de funcionamento da Associação e a exigência de uma maior operacionalidade dos seus órgãos directivos; por isso, disse, propunha a criação de um Secretariado e a acumulação numa só pessoa das funções de Secretário-Geral e Tesoureiro, em cooperação com o Presidente. Manifestou-se igualmente a favor da criação da figura de Presidente Honorário.

Pronunciaram-se sobre as propostas de alteração aos estatutos diversos sócios, nomeadamente Manuel Luciano da Silva, Sebastião Tavares de Pinho e ainda o Presidente da Mesa.

O problema da periodicidade dos congressos suscitou diversas intervenções de Roger Bismut, Eugénia Figueiredo e ainda do Presidente da Mesa; este último chamou a atenção para os riscos que envolve a redução dos intervalos entre congressos para dois anos, dada a sobrecarga de reuniões deste tipo, a qual poderia provocar alguma desmobilização e, assim, diminuir a necessária qualidade científica.

Depois de se verificar ser consensual a não inclusão dessa matéria na actual revisão estatutária, foi posta à votação a proposta apresentada inicialmente pelo associado Carlos Ascenso André, na qual foram introduzidas algumas correcções, e foi aprovada por unanimidade. A nova versão dos estatutos, que se dá aqui como reproduzida, deverá ser publicada com as actas do actual congresso para conhecimento de todos os associados.

Entrou-se, de seguida, no quinto ponto da ordem de trabalhos. O Presidente da Mesa deu, uma vez mais, a palavra ao associado Carlos Ascenso André, autor de uma proposta de alterações entregue em devido tempo. O proponente esclareceu que o único motivo que justificava a actual proposta de alteração era a necessidade de adequar o regulamento interno ao novo texto dos estatutos, acabado de aprovar, especialmente em resultado da supressão do cargo de Tesoureiro e da criação do Secretariado. A proposta de alteração não suscitou controvérsia e, posta à votação, foi aprovada por unanimidade. A nova versão do regulamento interno igualmente se dá aqui como reproduzida e será publicada com as actas do presente congresso, para conhecimento de todos os membros da Associação.

Entrou-se, em seguida, no sexto ponto da ordem de trabalhos.

O professor doutor Sílvio Castro propôs para o lugar de Secretário-Geral-Tesoureiro o associado Carlos Ascenso André.

Os restantes lugares, Presidente, Primeiro Vice-Presidente e Vogais, foram objecto de demorada discussão entre os presentes no sentido de se elaborar uma lista consensual. Intervieram sobre a matéria, entre outros, os associados Dieter Woll, Carlos Ascenso André, Gladstone Chaves de Melo, Karl-Herman Körner, Francisco Salinas Portugal, Aníbal Pinto de Castro, Ria Lemaire, R. A. Lawton, Sebastião Tavares de Pinho, Janina Klawe, Moema Parente Augel, Sílvia Leroy, Tom Earle.

No final, elaborou-se a seguinte lista que deverá ser submetida à votação, nos termos estatutários:

Presidente – Ria Lemaire
Primeiro Vice-Presidente – Gladstone Chaves de Melo
Secretário-Geral-Tesoureiro – Carlos Ascenso André
Vogais: Aníbal Pinto de Castro, Dieter Woll, Elisabeth Arribat-Paychère, Janina Klawe, Joanna Courteau, Moema Parente Augel, Sílvia Leroy, Tom Earle

Conselho Fiscal: Laurence Keates, Onésimo Teotónio de Almeida e Sebastião Tavares de Pinho

Depois de algum debate sobre a data para realização das eleições, no qual participaram os associados Eugénia Figueiredo, Carlos Ascenso André e Fernando Venâncio, foi decidido que elas teriam lugar na quinta-feira, dia vinte, durante a tarde, em urna fechada, na sala do Secretariado do Congresso.

Não se tendo procedido à eleição, foi ultrapassado o sétimo ponto da ordem de trabalhos e passou-se, de imediato, à discussão do oitavo. Em virtude de não haver candidaturas à organização do próximo congresso, foi estabelecido o consenso de que ele deveria ter lugar na Alemanha, em local a decidir pela nova Comissão Executiva, e foi aceite um pedido de Maria de Fátima Viegas de Figueiredo Brauer no sentido de lhe ser concedido um prazo de vinte e quatro horas para obter o parecer favorável dos responsáveis da Universidade de Hamburgo para a realização do Congresso nessa cidade.

Finalmente, o Presidente questionou a Assembleia sobre a existência de qualquer assunto no âmbito do nono ponto da ordem de trabalhos; em resposta, foi lida a seguinte proposta, subscrita por onze sócios presentes: "Nós, abaixo assinados, propomos para Presidente Honorário da Associação Internacional de Lusitanistas o Professor Doutor René Lawton, da Universidade de Poitiers". Posta à votação, a proposta foi aprovada por unanimidade e aclamação. O Presidente Honorário usou, em seguida, da palavra, para agradecer o gesto da Associação.

E, não havendo mais a tratar, foi encerrada a reunião, da qual lavrei a presente acta.

A Secretária: Maria Helena Ribeiro da Cunha.

2. ELEIÇÃO DOS CORPOS GERENTES

Local: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Sala de professores, a funcionar como Sala do Secretariado do Congresso

Data: 20 de Junho de 1990

Votantes: cinquenta
Resultado:

COMISSÃO EXECUTIVA:

Presidente: Ria Lemaire – quarenta e três votos; seis votos brancos; um voto nulo.

Primeiro Vice-Presidente: Gladstone Chaves de Melo – quarenta e cinco votos; três votos brancos; dois votos nulos.

Secretário-Geral-Tesoureiro: Carlos Ascenso André – quarenta e três votos; cinco votos brancos; dois votos nulos.

Vogais: dois votos brancos; Aníbal Pinto de Castro – trinta e nove votos; Dieter Woll – trinta e sete votos; Joanna Courteau – trinta e três votos; Tom Earle – trinta e três votos; Elisabeth Arribat-Paychère – trinta e dois votos; Moema Parente Augel – trinta e dois votos; Sílvia Leroy – trinta e dois votos; Janina Klawe – vinte e dois votos.

CONSELHO FISCAL: três votos brancos; lista única (Laurence Keates; Onésimo Teotónio de Almeida; Sebastião Tavares de Pinho) – quarenta e sete votos.

Consideram-se eleitos, nos termos estatutários: a Presidente, Ria Lemaire; o 1º Vice-Presidente, Gladstone Chaves de Melo; o Secretário-Geral-Tesoureiro, Carlos Ascenso André; o Conselho Fiscal (Laurence Keates, Onésimo Teotónio de Almeida e Sebastião Tavares de Pinho) e ainda os seguintes vogais da Comissão Executiva: Aníbal Pinto de Castro, Dieter Woll, Joanna Courteau e Tom Earle.

Dada a existência de dois lugares por preencher na Comissão Executiva e o empate entre três candidatos, deverá proceder-se a nova votação com os nomes de Elisabeth Arribat-Paychère, Moema Parente Augel e Sílvia Leroy.

Escrutinadores: R. A. Lawton e Maria Helena Ribeiro da Cunha, assistidos por Gladstone Chaves de Melo e Sebastião Tavares de Pinho.

3. ELEIÇÃO DE DOIS VOGAIS DA COMISSÃO EXECUTIVA

Local: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Sala de professores, a funcionar como Sala do Secretariado do Congresso

Data: 21 de Junho de 1990

Votantes: vinte e nove

Resultado: Elisabeth Arribat-Paychère – vinte e nove votos; Moema Parente Augel – vinte e quatro votos; Sílvia Leroy – vinte votos.

Foram eleitas: Elisabeth Arribat-Paychère e Moema Parente Augel.

Composição dos corpos gerentes:

COMISSÃO EXECUTIVA: Presidente – Ria Lemaire; 1º Vice-Presidente – Gladstone Chaves de Melo; Secretário-Geral-Tesoureiro – Carlos Ascenso André; vogais – Aníbal Pinto de Castro, Dieter Woll, Joanna Courteau, Tom Earle, Elisabeth Arribat-Paychère e Moema Parente Augel.

CONSELHO FISCAL: Laurence Keates, Onésimo Teotónio de Almeida e Sebastião Tavares de Pinho

Escrutinadores: R. A. Lawton e Maria Helena Ribeiro da Cunha, assistidos por Gladstone Chaves de Melo e Sebastião Tavares de Pinho.

ESTATUTOS DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

Artigo 1º A Associação denomina-se Associação Internacional de Lusitanistas.

Artigo 2º A sede da Associação é: Place Dezanneaux, Sèvres-Anxaumont, 86800 St. Julien l'Ars – França.

Artigo 3º Cabe à Associação fomentar os estudos de língua, literatura e cultura dos países de língua portuguesa, organizar congressos e publicar as Actas, colaborar com instituições nacionais e internacionais.

Artigo 4º Podem ser membros da Associação docentes universitários, pesquisadores e estudiosos aceites pela Comissão Executiva e ratificados pela Assembleia Geral.

Artigo 5º A Associação terá a seguinte estrutura: Assembleia Geral, Comissão Executiva e Conselho Fiscal.

Artigo 6º A Assembleia Geral

(a) Compete à Assembleia Geral definir os programas de trabalho, eleger a Comissão Executiva, fixar o montante da quota, aprovar ou não os relatórios do Presidente e do Secretário-Geral-Tesoureiro.
(b) A periodicidade das Assembleias e dos Congressos é de três anos.
(c) O Presidente deve convocar a Assembleia Geral a pedido de um terço dos membros efectivos.
(d) A Assembleia Geral determinará, com três anos de antecedência, o lugar e coordenador do Congresso seguinte ou mandatará para esse efeito a Comissão Executiva.

Artigo 7º A Comissão Executiva

(a) A Associação será dirigida por uma Comissão Executiva composta por um Presidente, dois Vice-Presidentes, um Secretário-Geral-Tesoureiro e cinco Vogais.
(b) A presença de cinco membros, entre os quais o Presidente, ou, no impedimento deste, sucessivamente os Vice-Presidentes, constituirá quorum.
(c) O Presidente e os Vice-Presidentes não podem ter mais de dois mandatos sucessivos no mesmo cargo.
(d) Todos os membros são eleitos pela Assembleia Geral e exercerão as suas funções até à posse da nova Comissão Executiva na Assembleia seguinte.
(e) A Comissão Executiva, com vista à sua operacionalidade, pode deliberar a criação de um Secretariado, composto por três dos seus membros, entre eles obrigatoriamente o Presidente e o Secretário-Geral-Tesoureiro, e nele delegar funções.
(f) Ao Secretariado eventualmente criado nos termos da alínea anterior compete gerir a vida corrente da Associação no intervalo das reuniões da Comissão Executiva, devendo dar conta pormenorizada da sua actividade a este órgão em todas as ocasiões que ele se reúna.

Artigo 8º O Conselho Fiscal

O Conselho Fiscal é composto por três membros eleitos pela Assembleia Geral e não pertencentes à Comissão Executiva; compete-lhe julgar as contas apresentadas pelo Secretário-Geral-Tesoureiro, em nome do Secretariado, se existir, ou da Comissão Executiva.

Artigo 9º A quota trienal deve ser paga, o mais tardar, seis meses antes da Assembleia seguinte, perdendo a qualidade de membro quem não satisfizer esse requisito.

Artigo 10º A língua dos Congressos é o português, podendo, por deliberação do plenário, admitir-se outra língua.

Artigo 11º Os estatutos da Associação só poderão ser modificados pela maioria de dois terços dos seus membros na Assembleia Geral, contanto que as propostas de modificação sejam apresentadas seis meses antes do Congresso.

Artigo 12º

a) A Assembleia Geral tem poderes para conferir o título de Presidente Honorário, se entender que, de entre todos os membros, alguém é merecedor de tal distinção, por ter contribuído de forma especialmente relevante e meritória para a existência e dinamização da Associação Internacional de Lusitanistas.

b) A proposta de eleição do Presidente Honorário deve ser subscrita, no mínimo, por dez membros no pleno uso dos seus direitos.

c) A Comissão Executiva deve ouvir o Presidente Honorário quando estiverem em causa decisões que considere de especial importância e pode confiar-lhe missões específicas de representação.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

REGULAMENTO INTERNO

Capítulo I
(Âmbito)

Artigo 1º (Âmbito e objectivos)

O presente regulamento abrange, no seu conjunto, a Associação Internacional de Lusitanistas e visa preencher eventuais falhas e omissões decorrentes do carácter genérico dos seus Estatutos, bem como proporcionar as normas práticas indispensáveis à sua aplicação.

Artigo 2º (Órgãos abrangidos)

Os princípios estatuídos no presente regulamento devem orientar na sua actividade os diversos órgãos que compõem a Associação, nomeadamente a Assembleia Geral, a Comissão Executiva, o Conselho Fiscal e bem assim o Coordenador do Congresso.

Capítulo II
(Da Assembleia Geral)

Artigo 3º (Composição)

A Assembleia Geral é composta por todos os membros da Associação com as quotas actualizadas.

Artigo 4º (Periodicidade)

1. A Assembleia Geral reunirá ordinariamente de três em três anos, durante a realização do Congresso.
2. No decorrer do Congresso a Assembleia Geral terá as sessões que a Comissão Executiva entender necessário convocar.
3. Extraordinariamente, a Assembleia Geral pode reunir por deliberação da Comissão Executiva ou ainda nos termos da alínea c) do Artigo 6º dos Estatutos, devendo o Presidente da Comissão Executiva convocá-la logo após a recepção do respectivo requerimento, de molde a que a sessão tenha lugar nos oito meses subsequentes.
4. Para as sessões a realizar no decorrer de um Congresso, as convocatórias não carecem de antecedência superior a doze horas e serão feitas por afixação em lugar visível a todos os participantes no Congresso.

Artigo 5º (Funcionamento)

1. As reuniões da Assembleia Geral serão dirigidas por uma Mesa, eleita no início dos trabalhos exclusivamente para esse fim e constituída por um Presidente e dois Secretários.
2. Compete ao Presidente eleito nos termos do número anterior dirigir os trabalhos e aos Secretários organizar as inscrições para uso da palavra e entregar ao Secretário-Geral-Tesoureiro, no final da reunião, uma síntese do que nela se passou.
3. Constitui quorum bastante para a realização da Assembleia Geral:
   a) Mais de 50% dos membros inscritos para o Congresso, tratando-se de Assembleia Geral ordinária.
   b) Mais de 50% dos sócios, tratando-se de Assembleia Geral extraordinária.
4. As deliberações são tomadas por maioria simples de votos expressos, salvo os casos previstos nos Estatutos ou no presente Regulamento.
5. Qualquer membro da associação é livre de formular as propostas que entender, não podendo a Mesa rejeitar a sua apreciação por parte da Assembleia.

6. Os relatórios apresentados pela Comissão Executiva, designadamente os do Presidente e Secretário-Geral-Tesoureiro, não poderão ser apreciados sem o parecer prévio do Conselho Fiscal, o qual deverá acompanhá-los ao serem submetidos à Assembleia Geral.
7. A eventual proposta de alteração da quota trienal é apresentada pela Comissão Executiva e deve ser acompanhada da respectiva fundamentação.

Artigo 6º (Ordem de Trabalhos)

1. Da Ordem de Trabalhos de cada reunião ordinária da Assembleia Geral constarão obrigatoriamente os seguintes pontos:
   a) Ratificação das decisões da Comissão Executiva no tocante a admissão de novos sócios.
   b) Apreciação dos relatórios da Comissão Executiva, da competência do Presidente e do Secretário-Geral-Tesoureiro.
   c) Apreciação e votação das contas referentes ao triénio anterior.
   d) Eleição dos corpos gerentes, nos termos do artigo 23º.
   e) Posse dos corpos gerentes eleitos.
   f) Marcação do Congresso seguinte ou delegação de poderes para o efeito na Comissão Executiva.
2. Os pontos descritos no número anterior poderão ser repartidos pelas várias sessões que venham a ocorrer durante um Congresso.
3. A Assembleia Geral, em sessão extraordinária, só pode deliberar em matéria para que haja sido expressamente convocada.

Capítulo III
(Da Comissão Executiva)

Artigo 7º (Periodicidade das reuniões)

1. A Comissão Executiva reunirá, por decisão e convocatória do seu Presidente, durante a realização do Congresso, sempre que isso seja julgado necessário.

2. Em qualquer outra altura, a Comissão Executiva poderá reunir desde que a fortuita proximidade geográfica dos seus membros o permita e o Presidente entenda por bem convocá-la.
3. O Presidente deverá ainda convocar a Comissão Executiva sempre que isso lhe seja requerido por um terço dos respectivos membros, devendo proceder à competente convocatória de molde a que a reunião tenha lugar no prazo máximo de seis meses após o requerimento.
4. Nos termos estatutários, as disposições relativas à Comissão Executiva são aplicáveis ao Secretariado, se existir, e de acordo com os poderes que nele forem delegados pela mesma Comissão Executiva.

Artigo 8º (Funcionamento)

1. As reuniões da Comissão Executiva são dirigidas pelo Presidente ou, no seu impedimento, pelo 1º Vice-presidente ou ainda, no impedimento deste, pelo 2º Vice-presidente.
2. Ao Secretário-Geral-Tesoureiro cabe secretariar as reuniões, podendo ser substituído nessas funções por um dos vogais.

Artigo 9º (Ordem de Trabalhos)

1. A Ordem de Trabalhos de cada reunião é da responsabilidade do Presidente, devendo incluir obrigatoriamente os seguintes pontos:
   a) Informação do Presidente sobre as actividades desenvolvidas desde a última reunião.
   b) Informação do Secretário-Geral-Tesoureiro sobre a situação financeira da Associação.
   c) Ratificação de decisões tomadas pelo Presidente e pelo Secretariado desde a última reunião.
   d) Informação do Coordenador do Congresso seguinte sobre os seus preparativos.
2. Na primeira reunião após a tomada de posse a Comissão Executiva procederá obrigatoriamente à distribuição, pelos vogais eleitos, dos cargos de 2º Vice-Presidente e, se assim o entender, à criação do

Secretariado, designando, para o efeito, um terceiro elemento, além do Presidente e do Secretário-Geral-Tesoureiro, para o integrar.

Artigo 10º (Competência do Presidente)

Compete ao Presidente:

1. Dirigir as reuniões da Comissão Executiva.
2. Representar a Associação.
3. Convocar a Assembleia Geral e a Comissão Executiva.
4. Tomar conhecimento do expediente dirigido à Associação e assinar expediente em nome dela.
5. Promover a divulgação pública da Associação.
6. Orientar os fundos em conjunto com o Secretário-Geral-Tesoureiro.
7. Admitir transitoriamente novos sócios, até reunião da Comissão Executiva.
8. Apresentar à Assembleia Geral, em sessão ordinária, relatório circunstanciado sobre a actividade da Associação entre Congressos, após aprovação da Comissão Executiva e parecer do Conselho Fiscal.
9. Dar posse à nova Comissão Executiva e ao Conselho Fiscal, acto que deverá ter lugar na última sessão da Assembleia Geral realizada em cada congresso.
10. Exercer outros poderes que lhe sejam conferidos pelos Estatutos ou pelo Regulamento Interno e ainda os que a Comissão Executiva entenda por bem conferir-lhe.

Artigo 11º (Competência dos Vice-presidentes)

1. Compete ao 1º Vice-Presidente substituir o Presidente nas suas ausências e impedimentos.
2. Compete ao 2º Vice-Presidente substituir o 1º Vice-Presidente nas suas ausências e impedimentos.
3. Compete ainda aos Vice-Presidentes desempenhar outras funções para que sejam mandatados pela Comissão Executiva ou por delegação do Presidente.

Artigo 12º (Competência do Secretário-Geral-Tesoureiro)

Compete ao Secretário-Geral-Tesoureiro:

1. Secretariar as reuniões da Comissão Executiva e entregar a síntese das actas respectivas ao responsável pela organização das actas do Congresso.
2. Manter actualizado o registo dos sócios.
3. Apresentar à Assembleia Geral, no decorrer do Congresso, relatório sobre a sua actividade entre congressos, após aprovação da Comissão Executiva e parecer do Conselho Fiscal.
4. Solicitar aos membros da Associação a indigitação de nomes para a Comissão Executiva.
5. Receber as quotizações e gerir os fundos da Associação em colaboração com o Presidente.
6. Promover a publicação das Actas de cada Congresso, desde que o respectivo coordenador não tenha possibilidades de assumir tais funções.
7. Manter estreita colaboração com o Presidente e dar seguimento às suas instruções.
8. Desempenhar outras funções que a Comissão Executiva eventualmente lhe atribua.

Artigo 13º (Competência do Secretariado)

Compete ao Secretariado:

Caso seja criado, nos termos estatutários, um Secretariado, competem-lhe, no seu conjunto, todas as funções que resultem de delegação de poderes por parte da Comissão Executiva.

Artigo 14º (Competência dos Vogais)

Compete aos Vogais desempenhar as funções que lhes sejam atribuídas pelos Estatutos, por este Regulamento ou de que sejam incumbidos pela Comissão Executiva.

Capítulo IV
(Do Conselho Fiscal)

Artigo 15º (Composição)

1. O Conselho Fiscal é composto por um Presidente e dois relatores.
2. Os cargos referidos no número anterior serão distribuídos entre si pelos membros do Conselho Fiscal na primeira reunião que tiver lugar após a respectiva posse.

Artigo 16º (Competência)

Compete ao Conselho Fiscal emitir parecer sobre o relatório de actividades e o relatório de contas a apresentar trienalmente à Assembleia Geral, respectivamente pelo Presidente da Comissão Executiva e pelo Secretário-Geral-Tesoureiro.

Artigo 17º (Periodicidade das reuniões)

O Conselho Fiscal reunirá ordinariamente sempre que, para o exercício das suas funções, isso lhe seja solicitado pela Comissão Executiva.

Capítulo V
(Do Coordenador do Congresso)

Artigo 18º (Designação)

Compete à Comissão Executiva designar o Coordenador do Congresso, depois de decidido o local da sua realização.

Artigo 19º (Competência)

Compete ao Coordenador do Congresso a responsabilidade por todos os preparativos com vista à realização do Congresso, nomeadamente:

1. Estabelecimento de contactos, a nível oficial, no seu país, de molde a congregar o maior número de apoios possível.

2. Elaborar e dar seguimento a todo o expediente relacionado com o Congresso.
3. Elaborar os programas respectivos.
4. Solucionar os problemas de alojamento dos congressistas.
5. Reunir o material referente às comunicações dos congressistas e colaborar na organização das actas.
6. Manter íntima colaboração com a Comissão Executiva.

Artigo 20º (Participação na Comissão Executiva)

No caso de o Coordenador do Congresso não ser membro da Comissão Executiva, tem direito a participar em todas as suas reuniões, embora sem direito a voto.

Capítulo VI
(Do regulamento eleitoral)

Artigo 21º (Secretismo)

As eleições processar-se-ão por voto individual e secreto.

Artigo 22º (Independência entre órgãos)

A eleição da Comissão Executiva e do Conselho Fiscal processar-se-á sempre em votações separadas.

Artigo 23º (Direcção do processo eleitoral)

Todo o processo eleitoral é da responsabilidade da Comissão Executiva, coadjuvada pelo Coordenador do Congresso, cabendo à Mesa da Assembleia Geral as funções de mesa eleitoral.

Artigo 24º (Processo eleitoral)

O processo eleitoral decorrerá nos termos seguintes:

1. O Secretário-Geral-Tesoureiro solicita aos membros da Associação, com um mínimo de seis meses de antecedência em relação ao

Congresso, a indigitação de nomes para integrarem a Comissão Executiva e o Conselho Fiscal.

2. No decorrer da primeira sessão da Assembleia Geral que tiver lugar durante o Congresso poderão ainda ser indicados nomes com o mesmo fim.
3. Na mesma sessão referida no número anterior deverá ser verificada pela Comissão Executiva a disponibilidade e aceitação de candidatura por parte dos membros indigitados.
4. Após a sessão referida em 3. e 4. o Presidente da Comissão Executiva cessante afixará os nomes dos candidatos indigitados e que tenham declarado a sua disponibilidade para o efeito, com indicação do cargo ou cargos, se for caso disso, a que se candidatam.
5. Na sessão imediata proceder-se-á à votação, que decorrerá nas seguintes fases:
   a) Eleição do Presidente.
   b) Eleição do 1º Vice-Presidente.
   c) Eleição do Secretário Geral-Tesoureiro.
   d) Eleição dos seis membros restantes da Comissão Executiva, em boletins onde devem ser inscritos seis nomes.
   e) Eleição dos três membros do Conselho Fiscal, em boletins onde devem ser inscritos três nomes.
6. Em cada votação consideram-se eleitos:
   a) O candidato que obtiver maior número de votos, no caso das alíneas b) e c) do número anterior.
   b) Os seis ou três candidatos mais votados, no caso, respectivamente, das alíneas d) e e) do número anterior.
   c) O candidato que obtenha mais de metade dos votos expressos, no caso da alínea a) do número anterior, devendo proceder-se, se essa maioria não tiver ocorrido, a nova votação, à qual serão candidatos apenas os três nomes que obtiveram maior número de votos, considerando-se, então, eleito o candidato que venha a obter o maior número de votos.

Capítulo VII
(Disposições finais)

Artigo 25º (Lacunas e omissões)

As dúvidas, lacunas e omissões que vierem a ocorrer na aplicação do presente Regulamento, bem como dos Estatutos, serão resolvidas pela Comissão Executiva.

Artigo 26º (Voto por correspondência)

Em caso de manisfesta impossibilidade de reunir num mesmo lugar todos os seus membros e havendo necessidade absoluta de tomar decisões sobre assunto urgente e inadiável, a Comissão Executiva e o Conselho Fiscal poderão deliberar por correspondência, competindo aos respectivos Presidentes tomar essa iniciativa, mediante consulta constituída por perguntas simples e às quais devem ser dadas respostas inequívocas.

Artigo 27º (Recurso)

De todas as decisões da Comissão Executiva cabe recurso para a Assembleia Geral.

LISTA DE PARTICIPANTES NO TERCEIRO CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS E NOVAS INSCRIÇÕES

Aida Fernanda Dias – R. AntónioJosé de Almeida, 255, 6º E – 3000 Coimbra – Portugal

Alexandrino Eusébio Severino – 2005 245th Av. 5 – Nashville, Tn.37212 – E.U.A.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho – Rua Humberto Guimarães, 21, apt. 203 – Ponta Verde – 57035 Maceió – AL – Brasil

Amélia Pereira Hutchinson – 155 Old Hall Lane – Fallowfield – Manchester M14 6HJ – Inglaterra

Ana Cristina R. L. Almeida Lacerda Silva – Av. Dr. António José de Almeida, 220, 5º A – 3500 Viseu – Portugal

Ana Luísa L.V.V. Anileiro Onofre – R.Dr. Manuel Gomes da Silva, 25, 5º dtº – 2070 Cartaxo – Portugal

Angel Crespo – Roselló́n, 222, 4º, 1º A – 08008 Barcelona – Espanha

Angélica Maria Santos Soares – Rua Pereira da Silva, 330, aptº 903 – CEP 22221 Rio de Janeiro – Brasil

Antoinet S. G. Brink – Av. Coelho da Gama, 29 – 3200 Lousã – Portugal

António Gil Hernández – Av. Peruleiro, 18, 7º esqº – 15011 Corunha – Galiza – Espanha

António Manuel A. Borges Aresta – Av. Ouvidor Arriaga, nº 5 – Edifício Loong Fai, 13º B – Macau (via Hong Kong)

Arthur Lee-Francis Askins – 2593 Hilgard Ave. – Berkeley – Calif. 94709 – E.U.A.

Audrey Brassloff – Univ. Salford – M5 4WT – Inglaterra

Aurora Marco Lopez – Rosendo Salvado,13-15, p.4-3º O – Santiago de Compostela – Galiza – Espanha

Bárbara Schäfer – Universitätsstraße 30, GW II – D - 8580 Bayreuth – Alemanha

Carlos Reis – Faculdade de Letras – 3049 Coimbra Codex – Portugal

Carlos Jorge Santana M. Pereira – Rua António Nobre, 9, 7º dtº – 2800 Almada – Portugal

Carlos Romero – Corso del Popolo, 73 – Mestre (VE) – Itália

Carmen Chaves McClendon – 120 Riverdale – DC. Athens – GA 30605 – E.U.A.

Catherine Dumas – "Résidence Agora" – 43, Avenue du Loup – 64000 Pau – França

Christoph Pehuck – L2, 9-10/138 – Manheim – Alemanha

Cristina Maria S. R. Cordeiro S. Oliveira – Av. Calouste Gulbenkian, 101, 8º dtº – 3000 Coimbra – Portugal

Custódio Lopes dos Santos – R. João Pinto Ribeiro, 31, R/C – 3000 Coimbra – Portugal

Darlene J. Sadlier – Department of Spanish and Portuguese – Ballantine Hall – Bloomington – Indiana 47405 – E.U.A.

David J. Frier – Department of Hispanic Studies – David Hume Tower – George Square – Edinburgh EH8 9JX – Inglaterra

Denis Manuel Canellas de Castro Duarte – Angel Muñoz 12 – 28043 Madrid – Espanha

Dieter Woll – Romanisches Seminär – FB10 der Universität – D-3550 Marburg – Alemanha

Elias José Torres Feijó – Praça de Mazerelos, nº 1 – Santiago de Compostela – Galiza – Espanha

Elisabeth Arribat-Paychère – 12 a rue du Parc – F.74100 – Annemasse – França

Ir. Elvo Clemente – Av. Ipiranga, 6681 Cx. P.1429 – Porto Alegre – RS – Brasil

Eugénia Gonzalez V. Figueiredo – Av. Biarritz, 21,3º esqº – 2765 Monte Estoril – Portugal

Fernando Venâncio – Europ. Studies (Port.)-Univ. Amsterdam – Spuistraat 134 – 1012 VB Amsterdam – Holanda

Francisco José Costa Dantas – Rua Itaporanga, 311, aptº 206 – 49.015 Aracaju – Sergipe – Brasil

Francisco Salinas Portugal – Av. Gral. Sanjurjo, 179, 8º dtº – 15006 A Corunha (Galiza) – Espanha

Frank F. Sousa – Department of Spanish and Portuguese – U.CA – Santa Barbara – CA 93106 – E.U.A.

Gérard Chalendar – Résidence "L'Érasme", Bât. D – 570, Rue de Bugurel – 34000 Montpellier – França

Gianpaolo Tonini – Via Piave, 106, 4º – 30170 Venezia Mestre – Itália

Gladstone Chaves de Melo – Rua Cosme Velho, 354, casa 10 – 22241 Rio de Janeiro – Brasil

Gregory Mc Nab – Department of Languages – University of Rhode Island – Kingston – Rhode Island 02881-0812 – E.U.A.

Harvey L. Sharrer – Dept. of Spanish and Portuguese – University of California, Santa Barbara – Santa Barbara – California 93106 – E.U.A.

Heitor Martins – 223 S Jordan Ave – Bloomington – Indiana 47401 – E.U.A.

Helena Maria Ribeiro Almeida Costa – Vildemoinhos – Cubo – 3500 Viseu – Portugal

Helena Parente Cunha – Rua das Laranjeiras,280, ap.202 – 22240 Rio de Janeiro – Brasil

Helmut Rostock – Eugen-Schönhaar - Str.1 – 1055 Berlin – Alemanha

Helmut Siepmann – Baadenberger Str. 40 – D 5000 Köln 30 – Alemanha

Isabel Teresa M. F. Campos Gil – Urb. Qta. da Fonte, lote 11, 2º dtº – 3000 Coimbra – Portugal

J. Carlos Quiroga Dias – R. Santiago de Chile, 14, 2º A – Santiago de Compostela – Galiza – Espanha

Janet Ladner – 4610 Connaught Dr. – Vancouver V6S 4E2 – B-C Canadá

Janina Z. Klawe – R. Piekna 1-B m 13 – Varsóvia – Polónia

Jean Ottevaere – 8, Av. du Maréchal – 1180 Bruxelles – Bélgica

Joanna Courteau – 1120 Garfield – Ames – IA 50010 – E.U.A.

John Morris Parker – Dep. de Línguas, Literaturas e Culturas – Universidade de Aveiro – 3800 Aveiro – Portugal

José Ariel de Castro – SQN 205 BLD ap.502 – 70.000 Brasília – Brasil (D.F.)

José Carlos Seabra Pereira – Rua de Guerra Junqueiro, 52, 4º E – 3000 Coimbra – Portugal

José Júlio Esteves Pinheiro – 78 A, rue de Sèvres – 75007 Paris – França

José Luís Rodríguez – Rua A Rosa, 25, 5º G – 15701 Santiago de Compostela – Galiza – Espanha

Julieta T. M. Oliveira Lo Greco – Via Nervesa, 11 – 30171 Mestre (VE) – Itália

Karl-Hermann Körner – An der Paulikirche 1 – D - 3300 Braunschweig – Alemanha

Laura Scalambrin – Via Oberdan 45D – 33170 Pordenone – Itália

Laurence Keates – 8ND – Leeds – Inglaterra

Lélia Parreira Duarte – Rua Monte Alegre, 351 – Serra – Belo Horizonte – MG – Brasil

Leslie Thomas Dale – Dept. of Foreign Lang. and Literatures – Purdue University – W. Lafayette, IN 47906 – E.U.A.

Lina Cortesão – Schildersstraat 41 – 2000 Antwerpen – Bélgica

Lisanne Klein Gunnewiek – Hustadtring 65 1c. Etage – D-4630 Bochum – Alemanha

Lizbeth Souza Carvalho – Univ. of Georgia – Dept. of Romance Languages – Athens G.A. 30602 – E.U.A.

Luciana Stegagno-Picchio – Via Civitavecchia 7 – 00198 Roma – Itália

Manuel Ferro – Rua dos Coutinhos, 38, 1º dtº – 3000 Coimbra – Portugal

Manuel G. Simões – Dipartimento di Iberistica – Cà Garzoni-Moro – S. Marco, 3417 – 30124 Venezia (Itália)

Manuel Luciano da Silva – 16 Brooks Farm – Bristol – R.I. 02809 – E.U.A.

Maria Aliete das Dores Galhoz – Av. Madrid, 24, 4º esqº – 1000 Lisboa – Portugal

Maria Amélia Formiga – Kongresstraat, 63 – 8930 Menen – Bélgica

Maria dos Anjos B. M. Guincho – R. Dr. António José de Almeida,6,8ºesqº – 2780 Oeiras – Portugal

Maria Aparecida C. B. Santilli – Univ. S. Paulo—Fac. Filos. Letras e C. Hum. – Centro de Est. Port. – Rua Prof. Luciano Gualberto, 403 – 05508 Cidade Universitária – São Paulo – Brasil

Maria Aparecida Ribeiro – Ladeira do Seminário, 5 c/v – 3000 Coimbra – Portugal

Maria Carmen C. D. Frias E. Gouveia – R. Nicolau Chanterenne, 350, 1º – 3000 Coimbra – Portugal

Maria do Carmo Henríquez – Av. Curros Henríquez, nº 1, 15º A – Ourense – Espanha

Maria Celeste Lopes Augusto – Groenlinglaan, 64 – 3722 V. B. Bilthoven – Holanda

Maria Celeste Plückebaum – Konrad Adenauer Str. 37 – 3400 Göttingen – Alemanha

Maria da Conceição C. Campos – R. Pe. António Caldas, 2400 – 4800 Guimarães – Portugal

Maria Elvira Souto Presedo – Emília Pardo Bazán, 6 – Parque Montouto – Teo - Galiza – Espanha

Maria Eugénia Malheiros Poulet – 10, rue Marc-Antoine Petit – 69002 Lyon – França

Maria Fátima P. M. Silvério Marques – Av. Ilha da Madeira, 48, 4º dtº – 1400 Lisboa – Portugal

Maria Fátima V. F. Brauer – Feldbrunnenstr. 34 – D - 2000 Hamburg 13 – Alemanha

Maria Filipa Palma dos Reis – Rua António Nobre, 9, 7º dtº – 2800 Almada – Portugal

Maria Filomena A. S. Carvalho Brito – Rua Feliciano de Castilho, 111, 2º esqº – 3000 Coimbra – Portugal

Maria da Graça Silva Dias – Av. Afonso III, lote 1, 9º – 1900 Lisboa – Portugal

Maria Graciete Besse – 43 ter, Av. du Loup – 64000 Pau – França

Maria Helena C. P. D. Pais de Sousa – Av. da Igreja, 39, 10º esqº – 1700 Lisboa – Portugal

Maria Helena Ureña Prieto – Rua José Lins do Rego,26,4º dtº – 1700 Lisboa – Portugal

Maria Helena Ribeiro da Cunha – Rua Padre Carvalho, 290, apt.73 – 05427 Pinheiros – São Paulo – Brasil

Maria Josefa Postigo – C/ Arzobispo Morcillo, nº 40, 2º A – 28029 Madrid – Espanha

Maria de Lourdes Belchior – 51, Av. Iéna – 75116 Paris – França

Maria Lúcia dal Farra – Rua Itaporanga, 311, apto. 206 – 49.015 Aracaju – Sergipe – Brasil

Maria Lúcia Lepecki – Rua Cidade de Cádiz, 29, 6º D – 1500 Lisboa – Portugal

Maria Luísa A. F. Almeida – Av. Afonso Cerqueira, Bl. 2A-6º dtº – 3500 Viseu – Portugal

Maria Luísa Cusati – Via Orazio, 31 – Parco Mirella 1S.B – 80122 Napoli – Itália

Maria Luísa M. Júlio Teixeira Coelho – Van der Goesstraat, 3 – 3521 TJ Utrecht – Holanda

Maria de Lourdes Meyer – R. Slotsstrat 9 – Hengelo – Alemanha

Maria Madalena Morgado Pelouro – Rua Dr. Miguel Bombarda, 115 – Vila Franca de Xira – Portugal

Maria Tersa Gil Mendes da Silva – Via F. de Sanctis, 23 – 80110 Napoli – Itália

Maria Teresa Pinto Coelho – Av. Rui Luís Gomes, lote 136, 8º dtº – Casal de Aljomel – 2700 Amadora – Portugal

Marília Ondina da Silva M. Oliveira – R. Eng. Guilherme Barreiros, 301, 2º, habit. 2 – 4200 Porto – Portugal

Micaela Ghitescu – Str. Cobalcescu 50 – 70768 Bucuresti 1 – Roménia

Mocma Parente Augel – Marswidisstr.2 – 48 Bielefeld 1 – Alemanha

Nele Brüdgam – Spengelweg 28 – 2000 Hamburg – Alemanha

Onésimo Teotónio Almeida – 29 Savoy St. – Providence – RI 02906 – E.U.A.

Osório Mateus – R. Luísa Gusmão, 14, 7º fte. – 1600 Lisboa – Portugal

Paul Dixon – Dept. of Foreign Languages – Purdue University – W. Lafayette – IN 47907 – E.U.A.

Paula Morão – Urbanização da Portela, lote 135, 11º D – 2685 Sacavém – Portugal

Pavla Lidmilová – ČSVA, pošta 01 Kaprová, př. 92 – 110 01 Praha 1 – Checoslováquia

Pedro Manuel A. Ferreira Calheiros – 53, Av. de Versailles – 75016 Paris – França

Piero Ceccucci – Via Albricci, 9 – Milano – Itália

Pilar Gómez Bedate – Rosellón, 222, 4º, 1º A – 08008 Barcelona – Espanha

R. A. Lawton – 7, Place dezanneaux – Sèvres - Anxaumont – 86800 St. Julien l'Ars – França

Rainer Hess – Wethmannplatz – D-7800 Freiburg I. Br. – Alemanha

Raquel de Sousa Ribeiro – Rua Luís Goes, 1882 / 33 – 04043 São Paulo – Brasil

Regina Zilberman – Vitor Meireles 115, ap. 402 – Moinhos de Vento – 90410 Porto Alegre, RS – Brasil

Ria Lemaire – Kromme Nieuwegracht 29 – Utrecht – Holanda

Rita Maria da Silva Marnoto – Rua Gil Vicente, 11 N – 3000 Coimbra – Portugal

Roger Bismut – 191, rue d'Alésia – 75014 Paris – França

Rolf Wilhelm Nagel – Heesenstr. 16 – 4000 Düsseldorf 11 – Alemanha

Rosa Porfíria Bizarro – Est. Ext. Circunvalação, 840, R/C dtº – 4435 Rio Tinto – Portugal

Sandra Bagno – Via Pollini, 3 bis – Padova – Itália

Sebastião Tavares de Pinho – Ladeira do Seminário, 5 c/v – 3000 Coimbra – Portugal

Sílvia Maria Menezes Leroy – Sevray – 35460 Tremblay – França

Sílvio Castro – Dorsoduro, 1138/A – 30123 Venezia – Itália

Simão Cerneira Cardoso – R. Escolas, 125, 2º dtº – Oliveira do Douro – 4400 V. N. Gaia – Portugal

Stephen Reckert – R. Janelas Verdes, 17-4º – 1200 Lisboa – Portugal

Telênia Terezinha de Senna Hill – Rua dos Araújos, 11A - bl.2 / 301 – Tijuca – Brasil

Tom F. Earle – Taylor Institution – St.Giles' – Oxford OXI 3NA – Inglaterra

Vania Maria Kahrsh – Merkenstr. 48 – 2000 Hamburg 74 – Alemanha

Vilson Brunel Meller – Rua Eurico Uchoa, 16 – 58030 João Pessoa – PB – Brasil

Wolf Dietrich – Coesfeldweg 43 – D-4400 Münster – Alemanha

ÍNDICE

ABERTURA 13

Discurso de abertura 15

CARLOS REIS, *O estatuto da heteronímia. Origens, discursos, variações* 19

LITERATURA PORTUGUESA 31

MARIA DOS ANJOS BRANDÃO M. GUINCHO, *Alguns textos sobre ciência médica, sexualidade e visão do mundo* 33

MARIA DA CONCEIÇÃO CAMPOS, *O papel da mãe na lírica galego-portuguesa* 47

MARIA HELENA DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO, *Bibliografia Clássica do* Livro da Montaria *de D. João I* 77

OSÓRIO MATEUS, *Talvez Assim* 95

AIDA FERNANDA DIAS, *Camões – uma memória poética* 99

R. A. LAWTON, *Observações sobre um* Corpus Minimum *dos sonetos de Luís de Camões* 119

J. CARLOS QUIROGA DIAZ, *A descrição da amada em Camões, Gôngora e Quevedo* 129

RIA LEMAIRE, *Literatura oral e literatura escrita – um confronto de leitores* 169

MARIA APARECIDA RIBEIRO, *Máscaras dramáticas de Camões no Romantismo* 191

MANUEL G. SIMÕES, *Viagens e discurso literário: a narrativa de Miguel de Castanhoso e a literatura portuguesa do século XVI* 211

T. F. EARLE, *A estrutura narrativa dos* Comentários *de Afonso de Albuquerque* 225

EUGÉNIA GONZALEZ, *Um problema de tradução: a argumentação nas* Cartas Portuguesas 237

ANGÉLICA SOARES, *O sentimento da natureza na poesia de Garrett* 249

FRANCISCO JOSÉ COSTA DANTAS, *A mística feminina em Eça de Queiroz* 265

MARIA TERESA PINTO COELHO, *Eça de Queirós e Rider Haggard* 273

ROGER BISMUT, O Primo Basílio *e* Madame Bovary 285

ANA LUÍSA LIBERATO VIEIRA VILELA, *As viagens de Ramalho Ortigão: do nacionalismo à imagem do estrangeiro* 303

MARIA LÚCIA DAL FARRA, *Especulações em torno da reconstituição de um projecto inédito de Florbela Espanca:* Alma de Portugal 319

ANTÓNIO ARESTA, *Manuel da Silva Mendes e a poética do Taoísmo* 325

ELISABETH ARRIBAT-PAYCHÈRE, *Memória e tempo na obra poética de Álvaro de Campos e* Cien Años de Soledad *de G. García Márquez* 331

JOANNA COURTEAU, *Ecos de Mário de Sá Carneiro na poesia de Pessoa* 351

CARLOS JORGE PEREIRA, *O Caso e o Jogo de um Régio que (não) era deste reino* 363

MARIA FILIPA PALMA DOS REIS, Uma Aventura Inquietante. *José Rodrigues Miguéis e o ofício de escrever* 381

MARIA LUÍSA M. J. TEIXEIRA COELHO, *A simbologia da Terra e da Água em* A Selva *de Ferreira de Castro* 391

FERNANDO VENÂNCIO, *A oralidade da ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho* 397

GÉRARD et PIERRETTE CHALENDAR, *Qu'est-ce que la Beauté?* 411

CATHERINE DUMAS, *A Crónica: contribuição para a definição de um género a partir de textos de Irene Lisboa, Maria Ondina Braga e Luísa Dacosta* 421

MARIA HELENA RIBEIRO DA CUNHA, *Revisitação de Irene Lisboa* 441

RAINER HESS, *As narrativas exemplares de Cervantes e de* Sophia 447

CARMEN CHAVES McCLENDON, *Colors, Threads and a reading of* Notícia da Cidade Silvestre 455

LITERATURA BRASILEIRA E LITERATURAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA 461

FRANCISCO SALINAS PORTUGAL, *Aproximação aos paratextos na literatura angolana: os prólogos de autor* 463

HELENA PARENTE CUNHA, *A poesia afro-brasileira de Jorge de Lima* 479

JOHN MORRIS PARKER, *Coesão, coerência e técnica narrativa em Oswaldo França Júnior* 493

LAURA SCALAMBRIN, *A presença do Diabo em* Grande Sertão: Veredas 503

LESLIE THOMAS DALE, *A linguagem realista do texto* Frei Simão *de Machado de Assis: uma história de auto-duplicação* 521

MOEMA PARENTE AUGEL, *A visão da herança colonial na literatura negra brasileira contemporânea* 531

PAVLA LIDMILOVÁ, *Encarnações literárias de Clarice Lispector* 557

PEDRO MANUEL A. F. CALHEIROS, *O estilo ébrio e poupado de Machado de Assis* 563

SANDRA BAGNO, *Almachio Diniz e o Futurismo Italiano* 593

SÍLVIA MENESES-LEROY, *A Cabala do Sertão em* Grande Sertão: Veredas 601

SÍLVIO CASTRO, *O canto XXXIII do* Paraíso, *a poética da revelação e a* Máquina do Mundo *de Carlos Drummond de Andrade* 617

TELÉNIA HILL, *Osman Lins: uma reflexão sobre literatura e poder* 641

GALIZA 649

AURORA MARCO LÓPEZ, *O conto popular galego: transmissom e recriaçom* 651

MARIA ELVIRA SOUTO, *O destino trágico de Rafael* 665

ANTÓNIO GIL HERNÁNDEZ, *A literatura portuguesa a ler na Galiza* 677

LINGUÍSTICA 715

BARBARA SCHÄFER, *La description de l'article dans les anciennes grammaires portugaises* 717

KARL-HERMANN KÖRNER, *Sobre Abraão Méldola e a sua* Nova Grammatica Portugueza *de 1785* 733

MARIA DO CARMO HENRÍQUEZ, *Línguas, territórios e dialectologia* 743

M. CELESTE AUGUSTO, *Nomes do Arco da Velha – expressões de tempo e fenómenos atmosféricos em cuja designação entre a palavra "velha"* 755

MARIA EUGÊNIA MALHEIROS-POULET, *O caráter argumentativo das expressões de intensidade posto em evidência pelos morfemas de reforço* 769

M. FÁTIMA VIEGAS FIGUEIREDO BRAUER, *Apresentação de um projecto de investigação sobre o português falado por emigrantes da 2ª geração em Hamburgo* 787

WOLF DIETRICH, *Problemas do estudo funcional da formação de palavras em português. O exemplo dos sufixos -ada e -aria* 807

HISTÓRIA E CULTURA PORTUGUESAS 817

JOSÉ ARIEL CASTRO, *Afonso de Portugal, 11º Grão-Mestre da Ordem do Hospital de São João de Jerusalém, e o século XII português* 819

JANINA Z. KLAWE, *Cristóvão Colombo, o falso e o verdadeiro* 859

MANUEL LUCIANO DA SILVA, *As verdadeiras Antilhas: Terra Nova, Nova Escócia e Ilha do Príncipe Edward, no Canadá* 869

JULIETA TEIXEIRA M. O. LO GRECO, *Os Humanistas e os "Selvagens" (os discursos de Jean Léry, Hans Staden e André Thévet)* 881

GRAÇA SILVA DIAS, *O Síndroma de Job* 903

ENCERRAMENTO 911

GLADSTONE CHAVES DE MELO, *Em defesa da língua-comum do espaço luso-brasileiro* 913

Relatório e Conclusões 925

DOCUMENTOS DA A.I.L. 929

Actas da Assembleia Geral 931

Estatutos da A.I.L. 939

Regulamento Interno 943

Lista de participantes no Terceiro Congresso 953